



SECUENCIA IMAGINADA
LOURDES DE LA VILLA LISO



Así empezó *Secuencia imaginada*. Con la intención de reunir lo suficiente para dejar afuera la palabra, o sea de hacerme con una imagen del mundo. Pero sin haber hecho consciente el punto sobre el que ahora reflexiono: que mi propósito era el de llegar a mirar a través de ella.

Horrela hasi zen *Sekuentzia itxuratua*. Ahalik eta gehien bildu nahi nuen hitza kanpoan uzteko, hau da, munduaren irudi bat lortzeko. Baina gogoetagai hartu dudan kezka hau orain kontziente izan gabe: nire asmoa haren bitartez begiratu ahal izatea baitzen.

Lourdes de la Villa Liso

Secuencia imaginada. Nivel 4, detalle, 2010, témpera sobre lino
Sekuentzia itxuratua. 4. maila, xehetasuna, 2010, tenpera liho gainean

P gina siguiente: *Secuencia imaginada*. Nivel 4, detalle, 2010, témpera sobre lino
Hurrengo orrialdea: *Sekuentzia itxuratua*. 4. maila, xehetasuna, 2010, tenpera liho gainean





SECUENCIA IMAGINADA
LOURDES DE LA VILLA LISO

FUNDACIÓN BILBAOARTE FUNDAZIOA

Bilboko Udala

Ayuntamiento de Bilbao

Iñaki Azkuna

Bilboko alkatea
Alcalde de Bilbao

Ibone Bengoetxea

Kultura zinegotzia
Concejala de Cultura

Pilar Luengo

Beatriz Marcos
Lorenzo Delgado
Sabin Anuzita

Fundación BilbaoArte Fundazioko
Patronatuaren kideak
Miembros del Patronato de la
Fundación BilbaoArte Fundazioa

FUNDACIÓN BILBAOARTE FUNDAZIOA

Edizioa / Edición

Juan Zapater López

Zuzendaria / Director

Aitor Arakistain

Koordinazioa / Coordinación

Txente Arretxea

Muntaia / Montaje

Ana Canales Cano

Argutzane Quincoces Eizaguirre
Ekoizpen exekutiboa / Producción ejecutiva

BI-622-2011

Legezko gordailua / Depósito legal

BilbaoArte

Diseinua eta maketazioa / Diseño y maquetación

Aitor Arakistain

Lourdes de la Villa

Portada, pp. 16-17, p. 20, pp. 22-23, p. 24, pp. 52-57, p. 62

Patrik Grijalvo

pp. 28-29

Argazkiak / Fotografía

Sandra Palhares

Izaskun Etxebarria

Lourdes de la Villa Liso

Testuak / Textos

Tisa

Silvia López

Itzulpenak / Traducciones

Croman

Inprenta / Imprenta

© Idazlan eta argazkien copyright-a euren egilei dagokio.

© El copyright de los artículos y fotografías corresponden a sus respectivos autores acreditados.



Bizkaiko Foru Aldundia
Diputación Foral de Bizkaia



ACTIVIDAD REALIZADA CON LA AYUDA DEL MINISTERIO DE CULTURA
ACTIVITY MADE WITH THE HELP OF THE CULTURE MINISTRY

SUMARIO

AURKIBIDEA

- 9 **Seguir mirando imágenes**
Irudiak begiratzeko
Sandra Palhares
- 13 **El paisaje se hace presente**
Paisaia ikusgarri egiten da
Izaskun Etxebarria
- 19 **Mi imagen del mundo**
Mundurari buruz daukadan irudia
Lourdes de la Villa
- 28 **Niveles**
Mailak
- 30 **Nivel 4**
4. maila
- 54 **Nivel 3**
3. maila
- 56 **Nivel 2**
2. maila
- 58 **Nivel 1**
1. maila
- 60 **English traslation**
- 65 **CV**



Seguir mirando imágenes irudiak begiraten segi

Sandra Palhares

Hoy en día somos muy afortunados. Vivimos en una época plural, donde convivimos con una inmensa diversidad técnica y, por supuesto, tecnológica. ¿A qué propósito viene todo esto? Por el tema de la pintura de **Lourdes de la Villa**. Su pintura no plasma la realidad sino que plasma otra posible visión de la realidad hecha/construida con pintura. Es ahí donde se puede entender el hecho de que ella siga viva –la pintura, por supuesto– después de innumerables muertes anunciadas en nuestro mundo tecnológicamente desarrollado. La obra de **Lourdes** tiene la especificidad que sólo podemos hallar en la pintura: esa cualidad azarosa intrínseca al gesto y a la mancha del pintor –en este caso, pintora.

Si esto es bueno o malo o, incluso indiferente no interesa al caso. Lo que sí importa retener es precisamente esa cualidad única que distingue la pintura de los actuales medios de producción de imágenes ya que es una pintura también autorreferencial, o sea, es una pintura que también reflexiona sobre el medio de pintar. Además de darnos a conocer otra posible visión del mundo.

En una primera impresión podemos pensar que su proceso de representación hace referencia a la manipulación conseguida por programas de tratamiento de imagen que, hoy en día, están ahí al alcance de todos a través del ordenador. Sin embargo, cualquier semejanza es pura coincidencia. Su proceso de representación está basado en una permanente síntesis de las imágenes que le sirven de referente. Al manipular incesante y sintéticamente sus imágenes, en algunos casos, su referente concreto se convierte en algo muy abstracto haciendo hincapié en la vieja dicotomía: concreto/abstracto. Sus gestos materializados en mancha es lo que hacen más visible y evidente el juego dicotómico.

Aún siendo manipulaciones de síntesis de las imágenes, **Lourdes** no utiliza los mismos códigos de las manipulaciones disponibles a través del photoshop porque su proceso de síntesis no está convencionalizado o socialmente compartido sino que propone otro. Proponerlo o inventarlo no significa que no lo convierta, en algún momento, en un proceso también mecanizado. No obstante, esa mecanización no la repite igual sino que repite una semejanza, un parecido. Es, por lo tanto, una mecanización diferenciada, un automatismo pictórico (aplicación de capas sucesivas de pintura a través de gestos diferenciados).

Secuencia imaginada. Nivel 4, Cuadro 13, detalle, 2010, ténpera sobre lino
Sekuentzia itxuratua. 4. maila, 13. Margoa, xehetasuna, 2010, tenpera liho gainean

Zorioneko senti gaitzke. Gaur egungo garaia plurala da, askotarikoak teknikaren aukerak, eta, noski, anitzak eskura ditugun aurrerapen teknologikoak. Baina zertara dator hori esatea? Bada, **Lourdes de la Villaren** pinturari buruz ari garelako da. Bere pinturak ez du errealitatea irudikatzen, pinturaz egindako/eraikitako errealitate baten beste ikuspegi bat baizik. Eta gure mundu teknologikoki garatua hainbestetan iragarri zaion heriotzaren ostean, bizirik zergatik irauten duen –pintura, esan nahi baita– ulertzeko arrazoia hor egon daiteke. **Lourdesen** obrak duen berezitasuna pinturak bakarrik duen berezitasuna da: margolariaren keinuak eta mantxak berezkoa duten gorabehera askoko gaitasuna.

Hori ona ala txarra den, edo arduragabea, orain garrantzirik ez du. Bakarra den gaitasun horren jabe izatea da garrantzizko, gaitasun horren bitartez bereizten delako pintura irudiak egiteko egungo gailuengandik, bere pintura ere autoerreferentziala baita, hau da, pintatzeko baliabideari buruz ere gogoeta egiten duen pintura. Eta gainera munduari buruzko beste ikuspegi bat ematen digu.

Lehen begiratuan, pentsa dezakegu irudikatze bere prozesua irudia lantzeko programen bidez lortutako manipulazioari aipamena egiten ari zaiola, hain guztien eskura dagoena gaur egun ordenagailuari esker. Hala ere, antzekotasun oro kointzidentzi hutsa da. Bere irudikatze-prozesuak erreferentzia gisara erabakitzen dituen irudien etengabeko sintesian hartzen du oinarri. Irudi horiek modu etengabea eta sintetikoki manipulatu dituen, hainbat kasutan, bere erreferente konkretua oso abstraktua den zerbait bihur tzen da, honako aspaldiko dikotomia hau berriro azpimarratuz: konkretu/abstraktu. Mantxa egindako bere keinuak ageriko egiten dute, oso nabarmen, joko dikotomiko hori.

Nahiz eta izan badiren irudien sintesien manipulazioak, **Lourdesek** ez ditu photoshop bidezko manipulazioen kode berberak erabil-tzen, bere sintesi-prozesua ez baita ohikoa, ez da gizartearekin partekatutakoa, beste bat da berak proposatzen duena. Proposatu edo asmatu, eta horrek ez du esan nahi prozesu mekanikoaren izaera ere hartzen ez duenik, batzuetan. Dena den, mekanizazio hori ez du modu berdinean errepikatzen, antzeko zerbait da egiten duena, haren irudiko zerbait errepikatzea. Horregatik da mekanizazio bereizle bat, automatismo piktoriko bat (pintura-kapak bata bestearen gainean jarri, keinu bereizgarrien bitartez).

Es también un proceso más complejo de lo que aparenta. Casi podríamos decir que su síntesis en lugar de simplificar hace complejo su referente primero. Porque sí, por un lado, una realidad o imaginario concretos le sirven de referente, por otro, su labor de síntesis puede llegar a convertirlos en algo muy abstracto –como cuando solapa y superpone fragmentos y trozos a través de manchas, gestos y mezclas de colores–, ahí sus paisajes y personajes de los grandes planos iniciales se transforman y ocultan su primera naturaleza. Asimismo, su manipulación de imágenes y pintura superpuesta anula aún más esa posible correspondencia inmediata con dicha realidad, convirtiéndolas en otra realidad. De hecho, una realidad más plástica, llena de pintura y sucesiones de matices cromáticos que configuran formas o signos más libres de densidad y materia variables, y nos conducen a una interpretación más personal. O, mejor dicho, nos conducen a una otra posible visión de dicha realidad. Y así volvemos al principio cuando referíamos que esa es una de las cualidades de la pintura que justifican aún su presencia en nuestros días: la pintura gallardea otra realidad o, si quisiéramos, hace posible construir y enseñar otra naturaleza para dicha realidad. No se trata de justificar la pertinencia de la pintura sino de intentar entender la necesidad de seguir pintando nuestro mundo. Un mundo caracterizado por una especie de 'neo-pos-existencialismo' y que se adentra en un nihilismo sin fin. Este estado de ánimo no corresponde solo a la crisis del momento ya que el hombre siempre tuvo una capacidad inagotable de cuestionarlo todo a lo largo del tiempo. El afán de la crisis del momento puede que lo haga incluso más pertinente. Sin embargo, es otra pura coincidencia ya que el arte siempre ha sido uno de los medios que permite preguntar, indagar –aunque, a veces, pueda parecer una búsqueda poco objetiva.

Justamente a propósito del tema de la pintura en la contemporaneidad, la también pintora **Marlene Dumas** comentaba, "*Todo lo que se diga contra la pintura es verdad. Ella es un anacronismo. Está fuera de moda. Es obscuro el modo como se convierte cualquier horror en una especie de belleza. Es decadente. Es arrogante. La forma como insiste en ser impar. Y es estúpida, porque ni siquiera consigue responder a su única pregunta. ¿Porqué diablo habríamos de mirar imágenes? Es por eso que continúo a practicarla*"¹.

Lourdes de la Villa también nos propone seguir mirando imágenes. Imágenes de una belleza nostálgica. Ellas –las imágenes de sus pinturas, por supuesto– nos hacen recordar un Bilbao pasado,

Prozesua, baina, dirudiena baino konplexuago da. Izan ere, bere sintesiak bere erreferente aurrekaria sinplifikatu ordez, konplexu egiten du. Batetik, errealitate edo irudimenezko konkretu bat hartzen duelako erreferente gisa, baina, bestetik, bere sintesilanak benetan oso-oso abstraktu den zerbait bihurtzeko aukera du –hala nola, kolore-mantxa, -keinu eta -nahasketen bidez pusketak eta zatiak estali eta gainezartzen dituenean–, hasierako plano handietako paisaiak eta pertsonaiak eraldatu egiten dira hor, eta beren aurreneko izaera ezkutatu egiten dute. Horrez gain, irudi eta pintura gainjarriaren bidezko bere manipulazioak ezereztatu egiten du oraindik ere gehiago errealitate horrekiko izan dezakeen lotura, beste errealitate bihurtuz: plastikoagoa den errealitate bat, pinturaz bete eta ñabardura kromatikoen segidaz josia, dentsitatez libreago eta material aldakorrago izan daitezkeen forma edo zeinuak eratu, asko ere pertsonalagoa den interpretazio batera bideratuak. Hobe esate aldera, aipatu errealitate horren beste ikuspegi posible batera garamatzate. Hortaz, berriz hasierara buelta egingo genuke, pinturak gaur egun oraindik duen presentziaren arrazoietakoa bat hori dela gogoratzen genuen hartara hain zuzen: pinturak beste errealitate bat dotoretzen du, edo beste modu batera esanda nahiago badugu, beste izaera bat eraiki eta erakustea posible egiten du, aipatu errealitate horrentzat. Asmoa ez da pinturaren iraupena justifikatzea, munduan pintatzen segitzeko beharra ulertzen saiatzea baizik. 'Neo-pos-existencialismo' moduko bat ezaugarri duen mundu batean, eta amaierarik gabeko nihilismo batera barneratzen dena. Animo egoera hori ez da bakarrik gaur egungo krisiaren ondorio, gizakiak betikoa baitu dena kolokan jartzeko gaitasun nekaezina. Gaur egungo krisiak gainera, egokiago egiten du. Hala ere, kointzidentzi hutsa da, beste bat, artearen bidez beti egon delako galderak egiteko aukera, ikertzeko aukera –nahiz eta, batzuetan, bilaketa hori pixka bat objektiboa dela irudit.

Pintura garaikidetasunean, gai horri buruz honako hau esaten zuen **Marlene Dumas** margolariak: "*Pinturaren kontra esango den guztia egia da. Anakronismo bat da. Modatik kanpo dago. Edozer zatarkeri nola egiten diguten eder eraku-tsi gauza itsusia da guztiz. Dekadentea da. Harrokeri hutsa. Paregabe izan nahi hori, derrigor. Lerdoa da gainera, galdera bakarra izan eta horri ere zer erantzun ez jakitea. Arranopola, zergatik irudiei begiratzeko behar hau? Horregatik da pintatzen jarraitzen dudala*".

Lourdes de la Villa hori bera ere proposatzen digu, segi diezaiegu-la irudiei begiratzen. Haiek –bere pinturak irudiek, noski– gogora ekartzen digute joan den Bilbo bat, industrial, hondatzen hasia,

1. **Marlene Dumas** citada en el texto de presentación de la exposición **Marlene Dumas. Contra o muro**, 02 Julio-10 Octubre 2010, Serralves, Porto, Portugal

1. **Marlene Dumas** aipatzen da **Marlene Dumas. Contra o muro** erakusketari egin-dako testuan, 2010. Uztailak 02- Urriak 10, Serralves, Porto, Portugal

industrial, deteriorado, invernal y decadente. Probablemente, un pasado sincrónico al tiempo de la infancia de Lourdes ya que son muchas sus referencias al imaginario simbólico infantil a través de los carruseles, el caballo de juguete, etc. Sus paisajes están envueltos por una luz que alumbra la oscuridad del tiempo evocado –una luz que parece iluminar y contrariar la aparente deterioración y decadencia, creando atmósferas que disipan mundos aparentemente contrarios. Quizás una posible metáfora a la nostalgia y la melancolía del pasado.

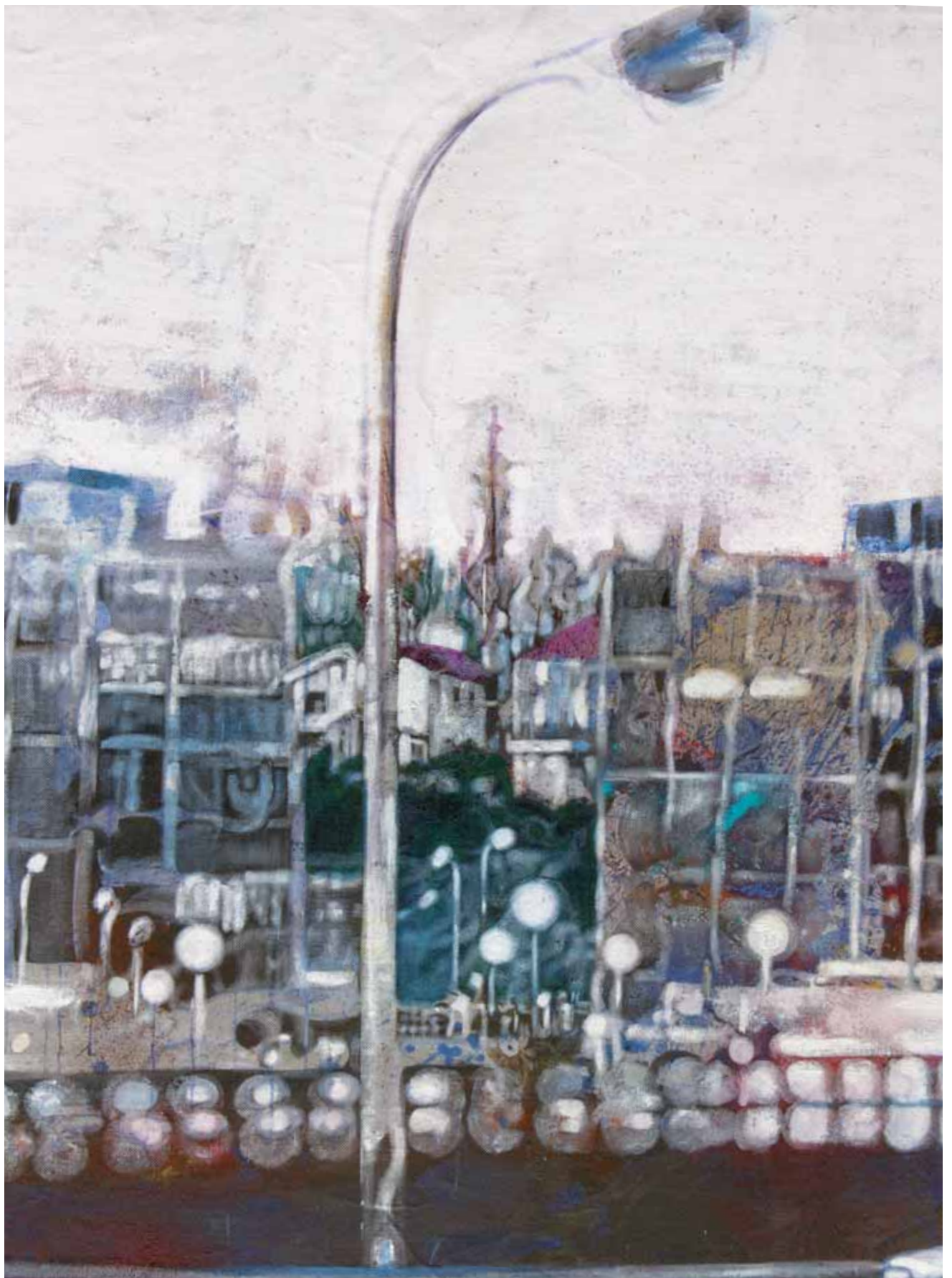
Además, y por un lado, sus lienzos repletos de tinta derramada, manchas y pinceladas parecen rescatar una herencia relativamente reciente dejada por el expresionismo abstracto. Por otro y en contraste, sus representaciones icónicas marcadamente fotográficas o serigrafiadas, inevitablemente, remiten a una estética y herencia pop. El juego dicotómico que referíamos antes a propósito del concreto/abstracto se valida aún más con estos permanentes contrarios que habitan sus lienzos de pintura: real/imaginario; imágenes reales y concretas que parecen ser producidas mecánicamente. Y, formas más abstractas que resultan del azar y automatismo de una pintura más expresiva y libre de referentes. Podríamos incluso interpretar esta permanente actividad de negación como un momento de dialéctica como lo planteaba **Hegel**. Cuando el filósofo habla de 'labor' a propósito de negativo, es porque el negativo es el motor del movimiento por lo cual el ser se pone oponiéndose, por superación de las contradicciones.

La pintura de **Lourdes de la Villa** materializa la interrogación en experiencia estética a través de la permanente búsqueda de una estética de la visión, proponiendo una reflexión sobre otras posibles visiones de nuestro mundo y del hombre como nos muestran las obras que integran esta exposición. Al final, ¿no es esa la finalidad de la pintura: mostrarnos imágenes?

negukoa eta dekadentea. Beharbada, Lourdesen haurtzaroarekin lotua dagoen garaikoa, asko baitira haur-iruditegi sinbolikoari egiten dizkion aipamenak, hala nola, karruselak, jostailuzko zaldia, etab. Bere paisaiak gogoratutako garaiko iluntasuna argizatzen duen argi batek biltzen ditu –nabarmena dirudien hondamena eta dekadentzia argi-tzen eta zalantzan jartzen duen argi bat, itxuraz kontrajarriak diruditen munduak azaleratzen dituzten atmosferak sortuz. Nostalgia eta iragan-minaren malenkoniari egindako metafora, agian.

Gainera, batetik, isuritako tintaz, mantxaz eta pintzeladaz betetako bere oihalek espresionismo abstraktuak orain gutxi utzita-ko ondare moduko bat berreskuratzen dutela ematen du. Bestetik, eta kontraste modura, bereziki fotografikoak edo serigrafatuak diren bere irudikapen ikonikoei, nahita nahiez, pop herentzia eta estetika bat gogorarazten digute. Konkreto/abstraktu haren inguruan lehen aipatu dugun joko dikotomikoari balio handiagoa ematen zaio, bere pintura-oihaletan dauden etengabeko kontrario horien bitartez: egiazko/irudizko; mekani-koiki eginak diruditen irudi erreal eta konkretuak. Eta espresibago eta erreferentziaz libreago den automatismotik eta ustekabetik eratorritako forma abstraktuagoak. Ukaziozko jarduera etengabe hori dialektika-une baten gisara interpretatu genezake, **Hegelen** moduan. Filosofoa negatiboari buruz ari denean "eginkizunaz" ari da, negatiboa mugimenduaren motorra delako da, eta, ondorioz, haren bidez izakia aurka ipiniz jartzen da, kontraesanak gaintuz.

Lourdes de la Villaren pinturak itaunketa hezurmamitzen du esperientzia estetikoan, ikuskeraren estetika baten bila etengabe dabile-lako, munduari eta gizakiari buruzko beste ikuspegi posible batzuei buruzko hausnarketa proposatuz, erakusketan bildu dituen obrek erakusten diguten bezala. Azken finean, ez al da hori pinturaren jomuga: irudiak erakustea?



El paisaje se hace presente Bertan dagoen paisaia

Izaskun Etxebarria

Una imagen moderadamente satisfactoria del mundo sólo se consigue al alto precio de ser nosotros mismos quienes tomemos la imagen retrocediendo para ello al papel de observador no involucrado. (Schrödinger, 1984)

La pintura no cabe por la red. Eso es lo que pienso al mirar las imágenes de estos gigantescos cuadros de la sala de **BilbaoArte**. No sé muy bien por qué motivo su tamaño se ha multiplicado pero han crecido enormemente. La artista me habla de cuatro niveles cuando se refiere a su trabajo. ¿Es en estos niveles donde está la clave de su obra?

La primera vez que vi *Secuencia imaginada (nivel II)* fue en 2007. Su estructura me indicó que aquella línea de horizonte marcaba la parte central de la composición, como sucede en la mayoría de los paisajes tal como entendemos este género pictórico. Así, pues, le propuse a Lourdes formar parte de una exposición colectiva que estaba preparando en Espacio Abisal, en la calle Hernani de Bilbao, titulada *Paisajismos. Land_scapes*.

La razón de recuperar este género clásico de la pintura no era otro sino el de llamar la atención sobre el contexto en el que vivimos. Por un lado, el término **Paisajismos**, me llevaba a pensar en “*espejismos*”, el sufijo “*ismos*” resaltaba la idea de tendencia, como “*tendencia al espejismo*”. Por otro lado, **Landscapes** me sugería que el paisaje natural escapaba de nosotros, se alejaba como montado en una aeronave frente al crecimiento de la masa urbana.

La obra de **Lourdes** también produce esa impresión de espejismo cambiante. Aunque en su caso no es sólo la masa urbana la que invade el paisaje natural, sino la masa de la memoria y la percepción simultáneamente. La superficie de plata refleja la luz y te expulsa de la escena. Ahora que veo estas pinturas a un formato mucho mayor aprecio que aquellos pequeños detalles alojaban, ante todo, la iconografía de sus recuerdos de infancia.

Aquella exposición estaba compuesta por obras en soporte pintura y video de **Ana Sanz, Noemí Sjöberg, Esteban de la Monja, Ignacio Uriarte** y **Lourdes de la Villa**. Estos 5 artistas coinciden en prestar una atención especial a la percepción y la representación.

Munduari buruzko irudi bat neurritz asebeteko gaituena, irudi hori guk hartzeak dakarrena ordaintzeko prest gaudenean lortzen da bakarrik, eta, horretarako, tartean sartzen ez den ikuslearen papera hartu beharko genuke berriro. (Schrödinger, 1984)

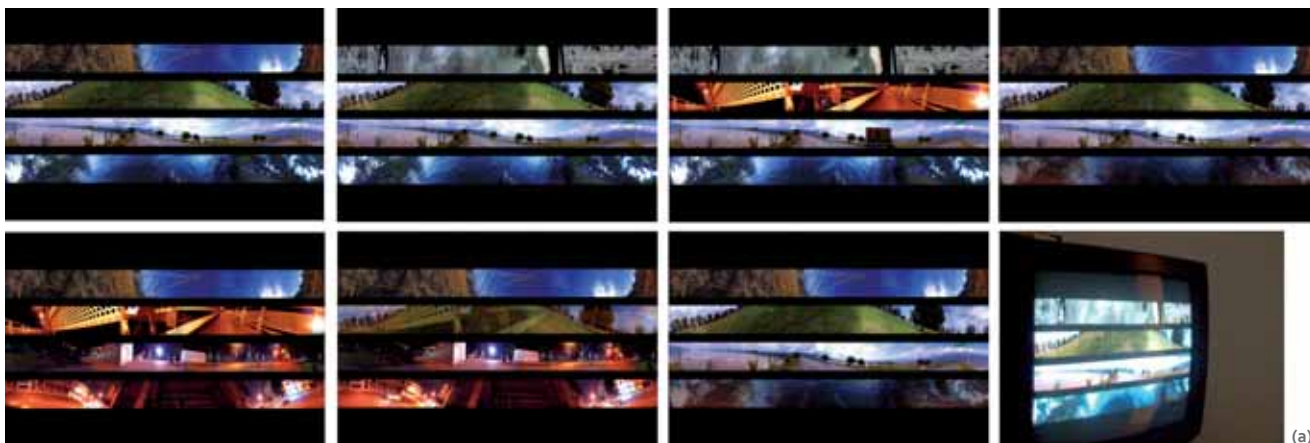
En pintura sarean sartu. **BilbaoArte** aretoko koadro erraldoiak begiratzen, hori da bururatzen zaidana. Bere neurria zergatik biderkatu den ez dakit, baina hazi egin dira, eta modu izugarrian. Artistak lau maila aipatzen dizkit, bere lanari buruz ari zaidanean. Maila horietan ote dago bere obraren ardatza?

Sekuentzia itxuratua (II. maila) 2007an ikusi nuen estreinakoz. Bere egituragatik jakin izan nuen hodeiertz-marra hark, genero modura ulertutako paisaia ia gehienetan gerta ohi den bezala, konposizioaren bihotza zehazten zuela. Beraz, talde-erakusketa batean parte hartzeko gonbita luzatu nion Lourdesi, Espacio Abisal aretoan prestatzen ari nintzena, Bilboko Hernani kalean, *Paisajismoak. Land_scapes* izenburupean.

Pinturaren genero klasiko hori berriro ekartzeko arrazoia, gaur egun bizi gaituen testuinguruari arreta egiteko dei moduko bat baino ez izan. Batetik, **Paisajismoak** hitzak, “*espejismoak*” ekartzten dizkit gogora, “*ismo*” atzizkiak joera azpimarratzen zuen, nolabait “*espejismorako joera*” bat. Bestetik, **Landscapes** hitzak paisaia naturalak ihes egiten digula iradokitzen zidan, hegazkin batean bezala ihes egiten digula, hiriko masaren hazkundearen ondorioz.

Lourdesen obrak ere espejismo aldakor horren inpresioa pizten du. Baina bere kasuan ez da bakarrik hiriko masa horrek paisaia naturala irensten duela, baizik eta memoriaren masak eta pertzepzioaren masak, aldi berean. Zilarrezko gainazalak argia islatzen du eta eszenatik kanpo bidaltzen zaitu. Pintura horiek orain formatu handiago batean ikusten ari naizen honetan, detaile txiki horiek, batez ere, haurtzaroko bere oroitzapenen ikonografia gordetzen zutela ikusten dut.

Pintura eta bideo-lanak biltzen zituen erakusketa hartan partaideak honako hauek izan ziren: **Ana Sanz, Noemí Sjöberg, Esteban de la Monja, Ignacio Uriarte** eta **Lourdes de la Villa**. Eta 5 artista horiek elkarren antzeko egiten ditu pertzepzioari eta irudikapenari eskaintzen dioten arreta bereziak.



(a)

En aquel momento me preguntaba acerca de cómo el contexto en el que nos encontramos influye y modifica nuestra forma de pensar: *"Rural o urbano, el límite del horizonte se impone para delimitar nuestro paisaje. Así, paisaje no es más que el espacio que se extiende más allá de nuestro cuerpo. Uno de los géneros clásicos, es el marco general común a las obras que se presentan en esta exposición. Cada artista repiensa el género para remezclarlo con sus propias herramientas de post-producción de la realidad. No se puede entender la noción de paisaje sin tomar en consideración la figura del espectador, ya que lo visto sólo es paisaje en el acto de la contemplación. Esta idea ligada a la experiencia directa con la naturaleza y como forma de relación con el entorno es una práctica moderna; es la contemplación del escenario natural donde se desarrolla la existencia"*.

Según continuaba el texto, en la exposición encontrábamos un discurso enraizado en el romanticismo, el dadaísmo y el arte conceptual. Se parte de la idea de un ser humano como centro de indeterminación frente al mundo/naturaleza. Pero, ¿cómo es hoy este mundo/naturaleza y cuál es nuestra relación con él/ella?

Llevaba tiempo dándole vueltas a las formas de vida cotidianas en unos espacios y otros; es decir, en la urbe postindustrial y en el campo, cerca de la naturaleza. Es una reflexión personal en torno a esta cuestión, me preocupa la pérdida de contacto con lo real en nuestra cultura, todo parece estar postproducido (Bourriaud, 2004): *"La situación actual como marco ha generado una sociedad móvil e interconectada al medio digital. Sin embargo, cambia la velocidad de aceleración de nuestro entorno; ya sea el no lugar de Augé, la caverna digital al más puro estilo platónico, la tierra cruda del paisaje rural o el cómodo asfalto sobre el que deslizar nuestras ruedas. El tiempo y la atmósfera sufren alteraciones y lo percibimos con la sutileza propia del especialista en representación"*.¹

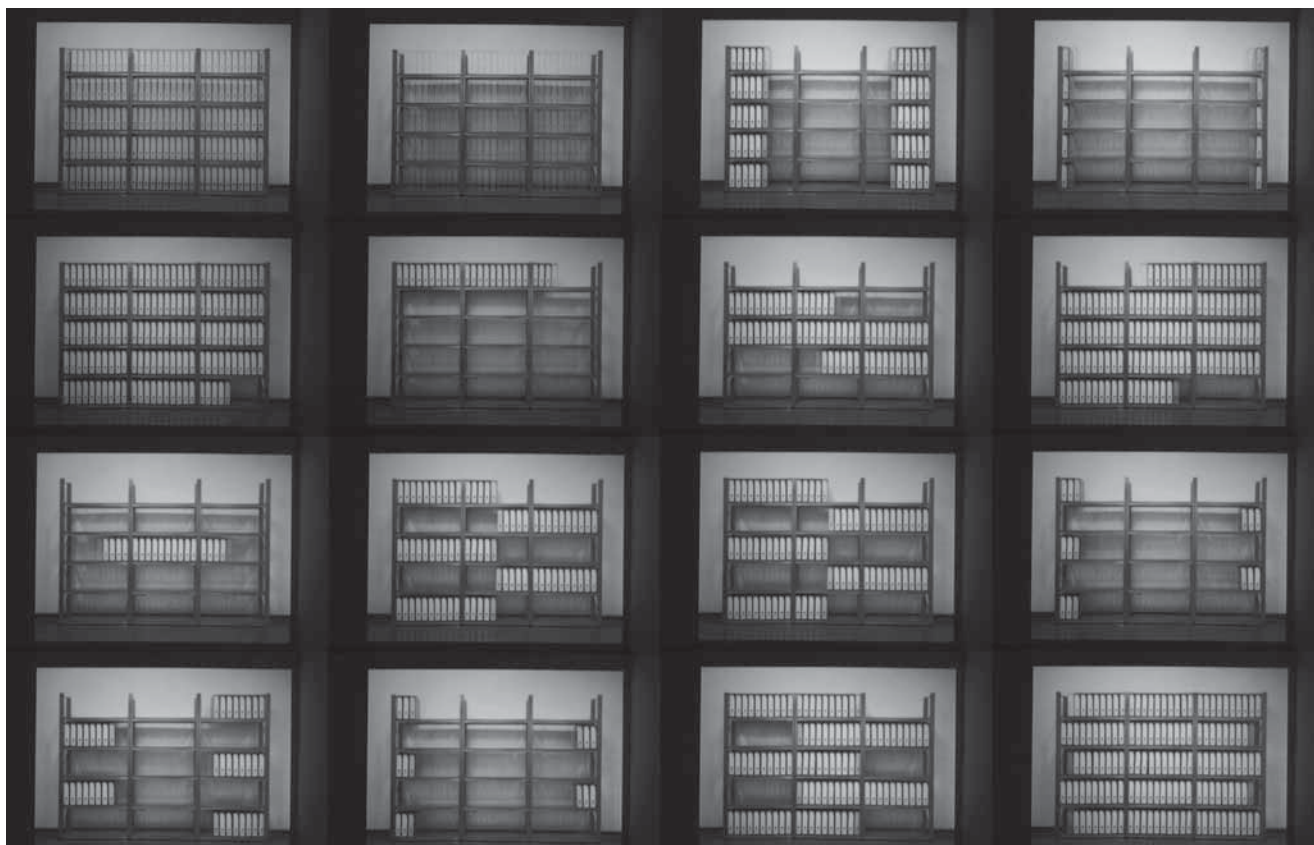
Bizi gaituen testuinguruak nola eragiten digun eta noraino gure pentsatzeko modua aldatzen duen, hori zen orduan nire kezka nagusia: *"Hiri edo landako, hodeiertzaren muga gailendu egiten da gure paisaia zehazteko. Horrela, paisaia gure gorputzetik arago hedatzen den espazioa baino ez da. Genero klasikoetako bat, hori da erakusketa honetan aurkezten diren obrek komunean duten eremu nagusia. Artista bakoitzak generoa berriz pentsatu egiten du, errealitatearen postproduziorako beren berezko lantresnekin nahasteko. Ezin paisaiaren ideia ulertu, ikuslearen figura kontuan hartu behar dela ulertu gabe. Izan ere, ikusitakoa kontenplatze momentuan bakarrik da pasai. Naturarekiko harreman zuzen eta ingurunearekin harremanean egoteko modu horrekin lotura duen ideia hori gauza berria da; eszenatoki naturalaren kontenplatze horretan ematen da existentzia."*

Testuari jarraituz, erakusketaren diskurtsoak erromantizismoan, dadaismoan eta arte kontzeptualean jartzen zituen bere sustriak. Gizakia da zehaztugabetasun-zentroa munduaren/naturaren aurrean, hori da ideia nagusia. Baina, nolakoa da gaur mundu/natura hori, eta nolakoa haiekin gure harremana?

Espazio batzuetan zein besteetan, hau da, industria-ondorengo hirian eta basoan, naturatik hurbil, eguneroko bizitza egiteko moduei buruz ari nintzen azken boladan. Gogoeta pertsonala da, gure kulturaren benetakotasunarekin galtzen ari garen lotura kezkatzen nau, dena dirudi postproduziorako egina (Bourriaud, 2004): *"Gaur egungo egoerak, ingurune gisa ulertua, gizarte mugikor bat sortu du, bitarteko digitalari interkonektatua. Hala ere, gure ingurunearen azelerazio abiadura aldatu egiten da; Augé-ren ez lekua izan, Platonen estiloko haitzulo digitala, landa-paisaiaren eremu gorria edo gure gupilak ibiltzeko asfalto erosoia izan. Eguraldiak eta atmosferak aldaketak pairatzen dituzte, eta irudikapenetan espezialistak berezko duen leuntasunaz jasotzen dugu hori guztia"*.¹

1. Extracto del texto original desarrollado para *Paisajismos. Land_scapes, Espacio Abisal*. 2007

1. Paisajismoak. Land_scapes testutik hartutako zatia, Espacio Abisal Gunea. 2007



(a) "Panorama 2. Paisajismos", video monocanal, 10' 41", 2004, Esteban de la Monja / "Panorama 2. Paisajismos", kanal bateko bideoa, 10' 41", 2004, Esteban de la Monja.
 (b) "Mongolia", video DV pal, 12' 01", 2006, Noemi Sjöberg / "Mongolia", DV pal bideoa, 12' 01", 2006, Noemi Sjöberg.
 (c) "S/T", 180 x 180 cm, óleo sobre lienzo, 2005, Ana Sanz / "S/T", 180 x 180 cm, olioa mihise gainean, 2005, Ana Sanz.
 (d) "Archivadores en archivo", video, 8' 21", 2007, Ignacio Uriarte / "Archivadores en archivo", bideoa, 8' 21", 2007, Ignacio Uriarte.



(e) **Secuencia imaginada. Nivel 2**, 2006, Medidas totales: 51'5 x 721 cm, témpera y pan de plata sobre tabla.
Sekuentzia itxuratua. 2.maila, 2006, Neurri orokorrak: 51'5 x 721 zm, tenpera eta zillarbitsa taula gainean.

Las composiciones de las obras eran todas bien distintas. En ellas, el horizonte aparecía como invitándonos a relajarnos. En algunas, haciéndonos mirar alrededor, aunque el giro de la cabeza había quedado transportado a la línea recta^a. En otras, porque el tiempo había quedado alterado por la mano de la artista que ralentizaba la escena^b. En una pintura, horizonte y cielo se entretej an suaves sobre blanco^c. En la quinta, un montón de archivadores en archivo mostraban un baile hipnótico, paisaje cotidiano por antonomasia para todos los oficinistas del mundo burocr tico^d.

Paisaje urbano, natural, dentro o fuera de los edificios, los coches, los trenes o caminando. Nosotros somos los hijos e hijas de la modernidad, de la máquina, la diosa nueva que nos impone, nos castiga pero nos seduce con sus ritmos repetitivos.

Las pinturas de **Lourdes** apelan a los sentidos desde el recuerdo de su memoria. Se recuperan las sensaciones a través de la luz y los escenarios familiares de la r a, las grúas y los semáforos de Bilbao. El color se despegaba de las cosas como en los sueños. Nada es lo que parece. El retrovisor nos avisa: "en este mundo, se avanza hacia atrás" (**De la Villa**, 2007) y asistimos a los relatos de sus sueños frente a una escena inquietante.

"De la abstracción espacial pasamos a consumir el tiempo de las imágenes, pasamos a habitar dentro del sentimiento propio de las cosas. Por eso en este lugar lo humano no tiene imagen humana, porque es un destino alcanzado por el animal visual por sí, para sí. Este último lugar es un sentimiento del paisaje que refleja una forma de sentir la luz (evento físico), y que da salida a una forma de ver el mundo (evento psíquico). Como construcción intelectual est  separado de la familiaridad del tiempo establecido, pero enlazado con la materialidad de las cosas que exceden lo puramente visual. El animal visual es fruto de pensar el sistema visual como un sistema nervioso completo. Integra y diferencia mirada y visión, es autómata y es máquina, y quiere vivir como humano. Dice Heidegger que solo el hombre muere. El animal termina." (**De la Villa**, 2007).

Nos encontramos ante un híbrido entre lo natural y lo artificial, ya no hay fronteras. Los límites se han desdibujado en su taller. Ahora sólo queda la escenificación de la memoria a gran formato. Pareciese a la espera de que los actores cobrasen vida ya a tamaño natural para contarnos, de viva voz, su historia.

Konposizioak oso desberdinak ziren guztiak. Haietan, hodeiertza agertzen zen gure lasaitasunerako aukera bat bezala. Batzuetan, inguruari begiratzea behartzen gintuztela, nahiz eta buruarekin egin beharreko keinua marra zuzenera eramanez^a. Bestetan, eszena moteltzen zuen artistaren eskuak denbora aldatzen zuelako^b. Pintura batean, hodeiertza eta zerua elkar josten ziren leunkiro zuriaren gainean^c. Bosgarrenean, artxibo barruko artxibagailu pilo batek dantza hipnotiko bat erakusten zigun, ohiko paisaia mundu burokratiko bateko bulego-langile guztientzat^d.

Hiri-paisaia, naturala, eraikinen barruan edo kanpoan, autoak, trenak edota oinez. Gu modernitatearen seme-alabak gara, makinarenak, agintzen gaituen gure jainkosa berria, zigortzen gaituena, baina bere erritmo errepikakorrekin liluratzen.

Lourdesen pinturak zentzumenak aldarrikatzen dituzte, bere memoriaren oroitzapenaren eskutik. Sentsazioak berreskuratu egiten dira Billboko argiaren eta ibaiaren eszenatoki ezagunen bitartez, garabien eta semaforoen bitartez. Kolorea gauzen gaitetik askatzen da, ametsetan bezala. Ezer ez da dirudiena. Atzerako ispiluak esango digu: "mundo honetan, atzerantz egiten da aurrera" (**De la Villa**, 2007), eta bere ametsen kontakizunen lekuko gara, eszena asaldagarri baten parez pare.

"Abstrakzio espazialek irudien denbora kontsumitzera igaro gara, gauzen berezko sentimenduaren baitan bizitzera. Horregatik, toki honetan gizatasunak ez du giza irudirik, abere bisualak berez lortu duen patua delako hori, berez eta beretzat. Azken toki hori paisaiaren sentimendu bat da, argia sentitzeko modu bat adierazten duena (gertaera fisikoa) eta mundua ikusteko modu bati irteera ematen diona (gertaera psikikoa). Eragiketa intelektual gisa, ezarritako denboraren erkidetasunetik aldendua dago, baina bisual hutsa dena gainditzen duten gauzen materialtasunarekin lotua. Sistema bisuala nerbio-sistema oso baten modura pentsatzearen ondorio da abere bisuala. Begirada eta ikuskera bat egiten ditu eta bereizi, automata da eta makina da, eta gizaki bezala bizi nahi du. Heideggerren ustez soilik gizakia da hiltzen. Aberea bukatu egiten da (**De la Villa**, 2007)".

Naturalaren eta artifizialaren arteko h brido baten aurrean gaude, dagoeneko ez dago mugarik. Mugak bere tailerrean itxuragabetu dira. Memoriaren irudikapena baino ez daukagu, formatu handian egina. Aktoreak bizitzen noiz hasiko zain dirudite, eta hori bakarrik falta zaie, giza itxuraz eta ozen beren istorioa kontaktzen hasteko.



Los autos de choque, los paraguas, las sillas de las terrazas... La representación siempre se produce dentro de un escenario, como una versión finita del mundo. Representar supone abstraer, reducir la cantidad de información que nos ofrece la totalidad. Después, se reorganizan los elementos escogidos en los espacios de exposición basados en el cubo blanco que abstraen el artefacto de su contexto original. Se parte de la sacralización del objeto artístico y se expulsa de la exposición el contexto original de producción de la obra.

Así es como nos adentramos en la noción de escenario, dejando atrás la idea de taller. De esta manera se representa la nueva realidad a percibir, diseccionada y reinsertada mediante una operación de resignificación. Es, como apunta **Jean Baudrillard**, una suerte de virtualidad real, ya que lo real como tal es una construcción.

Lourdes de la Villa nos muestra cómo recordar, nos vincula más allá de la vista a todos los sentidos, que metabolizados en la memoria construyen, a partir de la información viva, el presente a nuestro antojo. Si al saber se llega a través de la experiencia, insertados en nuestras cavernas formato-pantalla o escenarios-cubo nos vinculamos a un estimulante mundo posproducido cada vez más rizomático que, sin embargo, puede hacernos olvidar nuestra naturaleza física, animal e instintiva y, sobre todo, nuestra relación con ella.

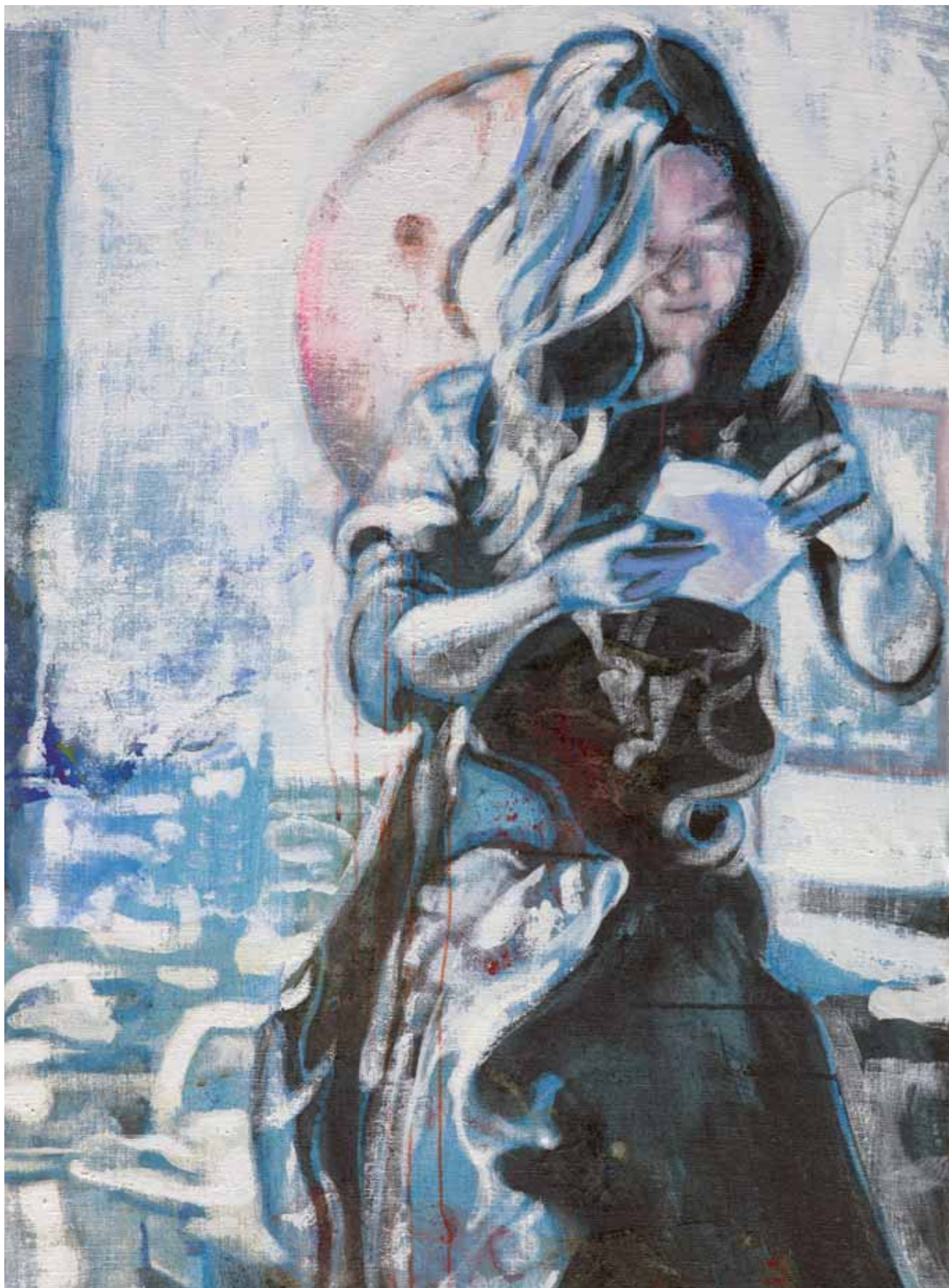
El paisaje, que en un principio se consideraba un género tradicional, supone aquí un marco de pensamiento específico para llegar al habitar: una actitud ante la realidad, entendida ésta como materia específica que rodea nuestro cuerpo, y una reflexión en torno a la percepción y representación de esta experiencia.

Autotxokeak, aterkiak, terrazetako jarlekuak... Irudikapena beti ematen da eszenario baten barruan, munduaren bertsio mugatua balitz bezala. Irudikatzea abstrakzio egitea da, osotasunak eskaintzen digun informazio kopurua murriztea. Ondoren, aukeratutako elementuak berrantolatu egiten dira erakusketa-gunetan, kubo zuriak oinarri hartuta, artefaktua bere testuinguru originaletik abstrakzio eginda ateratzeko. Objektu artistikoaren santutzea da abiapuntu, eta obraren produkzio originalaren testuingurua kanporatzen da erakusketatik.

Horrela, eszenarioaren ideian barneratzen gara, tailerren ideia atzean utziz. Ondorioz, jaso beharreko errealtate berria bi aldiz irudikatzen da, emandako esanahi berriaren bidez disezionatua eta birtxertatua. **Jean Baudrillard**ek adierazten duen bezala, nola-baiteko birtualtasun erreala da, erreala dena eraketa bat baita berez.

Lourdes de la Villak erakusten digu gogoratzeak ikusmenarekin ez ezik, zentzumen guztiekin ere lotzen gaituela, eta zentzumen horiek guztiak behin memorian metabolizatu ondoren, bizirik dagoen informazioaren bitartez oraina eraikitzen dutela guk nahi bezala. Jakinduria esperientziaren bidez lortzen bada, gure haitzulo formatu-pantaila edo eszenatoki-kuboetan txertatuta gero eta errizomatikoagoa den posproduzioaren ondorioz sortutako mundu bizigarri batekin lotzen gara, baina gure izaera fisikoa, aberezkoa eta instintiboa ahaztera eraman gaitzakeena, batez ere, harekin dugun harremana.

Paisaia, hasiera batean genero tradizionaltzat jo bazen ere, hemen pentsamendurako eremu konkretua da, bizitzera eraman nahi gaituena: jarrera bat da errealtatearen aurrean, errealtate hori gure gorputza inguratzen duen materia jakin baten gisa ulertua, eta hausnarketa bat da, esperientzia horren pertzepzioari eta irudikapenari buruzkoa.



Mi imagen del mundo

Mundurari buruz daukadan irudia

Lourdes de la Villa Liso

En octubre del año 2003 ocupé una pared de mi casa con fotos que había hecho en marzo de ese mismo año. Las dispuse en horizontal y de izquierda a derecha, siguiendo la acción de unos personajes a la manera de un plano secuencia de cine. El escenario de esta acción era la ría de Bilbao vista desde la carretera que la bordea en dirección al mar. Si miro por la ventanilla a mi izquierda, tengo por telón de fondo una actividad fabril hoy casi desaparecida. Si giro mi cabeza ciento ochenta grados, me extravió en alguna bifurcación sin cortina visual. Este recorrido termina en Las Arenas y yo tengo que llegar hasta Barrika. A medio camino dejaré Algorta, donde pasé la infancia que rememoro. El mar no aparece hasta que abandono el coche, atravieso la puerta de mi casa y miro al fondo por la ventana en la pared contigua a la que queda a mi izquierda, donde coloqué las fotos de mi recorrido imaginario. Lo veo lejano, enmarcado entre las casas que protegen la mía del viento, el frío y el calor. El lugar en el que acaba mi recorrido imaginario es el lugar en el que acaba mi mirada. La ría desemboca en el mar.

Jamás podría pretender poner bajo el amparo de mi mirada el lugar desde el que miro. Los personajes que pueblan mi escena son, como dueños de la acción, los que me han conducido hasta donde estoy. No sé su nombre ni su historia. Sólo sé que les he arrancado del entorno donde les encontré por una simple operación de fotomontaje. Proceden de Venecia, y son el resultado de dos viajes, entre diciembre de 2001 y abril de 2003. Camino por la calle cámara en mano. Una chica se pasea por el borde derecho del visor sosteniendo entre las manos el papel que lee; dos hombres estacionan su barca en un canal y descargan botellas de agua. Me dirijo a la Fundación Querini Stampalia. Entre las estanterías de su tienda encuentro la obra del fotógrafo **Tomaso Filippi**, que entre el S. XIX y el XX retrató el entorno urbano veneciano. Entre su producción encuentro la niña que subida sobre una silla otea el horizonte; dos hombres reman en una caorlina¹ como las que aún es posible ver; un niño hunde sus pies en el agua del mar Adriático mientras arrastra de una mano un cubo sobre el agua. Junto con algunos elementos de mobiliario urbano, todos estos personajes anónimos han venido a arreglar mi paisaje. Así que me pregunto cuál es la infancia que rememoro, porque como una película que todavía no hubiera visto, está aún por llegar a ser.

1. Embarcación lagunar concebida para pasar las esclusas de los canales de tierra firme.

Urriko 2003an, nire etxeko paret bat bete nuen urte hartako martxoan egin nituen argazkiekin. Horizontalean jarri nituen eta ezkerretik eskuinera, pertsonaia batzuen akzioari jarraituz, zine-sekuentzia bateko planoan bezala. Akzioaren eszenatoki Bilboko itsasadarra zen, itsasorako bidean ertzetik dabilkion errepidetik ikusita. Leihatilatik ezker aldera begiratzen badut, han atzean ikus dezaket ia guztiz desagertu den industria-jarduera. Nire buruari ehun eta laurogei graduko bira ematen badiot, galdu egingo naiz gortina bisualik gabeko irteera batetik edo bestetik. Ibilbide horrek Arteagan du helmuga, eta nik Barrikara iritsi beharra dut. Hortxe erdibidean geratzen da Algorta, gogora ekarri dudana haurtzarora eman nuen lekua. Autoa uzten ez dudana arte ez da itsasoa agertzen, nire etxeko atea zeharkatu eta hondora begiratzen dut ezker aldean dagoen paretaren alboko leihotik, nire irudimenezko ibilbidearen argazkiak jarri nituen paretan hain zuzen. Urrun ikusten dut, nire etxea haizearengandik, hotzarengandik eta beroarengandik babesten duten etxeen artean kokatua. Nire ametsezko ibilbidea amaitzen den tokia nire begirada eteten den tokia da. Itsasadarra itsasoratu egiten da.

Ezingo nuke sekula nire begiradaren babespean begira-tokia jarri, ezta saiatu ere. Nire eszenan biltzen diren pertsonaia dira, akzioaren jabe izaki, orain nagoen tokiraino ekarri nautenak. Ez dut eza gutzen ez haien izenik ez haien gorabeherarik. Aurkitu nituen tokitik fotomuntaketazko eragiketa simple baten bidez atera nituela, besterik ez dakit. Veneziaatik datoz, eta bi bidaiaren emaitzak dira, 2001eko abenduaren eta 2003ko apirilaren artekoak. Kaletik noa kamara eskuan. Bisorearen eskuin aldeko ertzetik pasieran doa neska bat, irakurtzen ari den papera eskutan dauka hartua; bi gizon-nezkoek ontzia lotu dute kanal batean eta ur-botilak deskargatzen dituzte. Querini Stampalia Fundaziora noa. Bere dendako apalategien artean **Tomaso Filippi** argazkilariaren obra aurkitu dut, XIX eta XX. mendeen artean Veneziaiko hiri-ingurua erretratatu zuen. Haren lanen artean eserleku baten gainera igota hodeiartzari begira dagoen neskatxa topatu dut; bi gizon caorlina² batean arraunean, oraindik ere ikusi daitezke horrelakoak; ahur batek bere oinak bustitzen ditu Adriatik itsasoko uretan, esku batekin kubo bati tira egiten dion bitartean ur gainean. Hiri-altzarietako hainbat osagairekin batera, pertsonai anonimo guzti horiek nire paisaia konpontzera etorri dira. Horregatik galdetzen diot neure buruari zein den gogoratzen dudana haurtzarora, izan ere oraindik ere etortzeke dagoena baita, artean ikusi ez dudana pelikula baten modukoa.

1. Aintzira-ontzia, lehorreko ubidetako esklusak igarotzeko.



Mi labor de fotomontaje daba forma a un relato con una característica en común con el del cine: por muchas veces que vuelvas a ver la película, alterar el orden original de los acontecimientos va a estar al margen de tus posibilidades desde antes de verla por primera vez, porque este orden está fuera del flujo temporal en el que tú lo vas a poder leer. Vives, como dice **Barthes**, la película "como algo dado, cuando en realidad es un producto"². Pero un producto visual. Precisamente, por ello, como espectadores no procesamos la película por una vía visual, sino que como en un sueño, nos dejamos transportar al plano de un espacio imaginario³. Lo que nos alimenta psicológicamente, es lo que nuestro cerebro no es capaz de distinguir. Y parece demostrado que no distingue entre ver y recordar⁴. El asunto entonces es cómo acotar en nuestra propia vida dicha indistinción que deja al significado fuera. En el cine se hace con la secuencia. Se pueden por ello como arguye **Barthes** "imaginar secuencias puramente épicas, as-significativas"⁵ pero no puramente significantes porque el significado es siempre marginal al objeto de la secuencia. El significado es continuo durante toda la película gracias a este sesgo que la atraviesa. El significado "será, por ejemplo, una profesión, un estado civil, un carácter, una nacionalidad, un estatuto matrimonial"⁶. Podrá cambiar pero siempre habrá uno. El significado que dejemos fuera en nuestra propia vida, no será lo que construya nuestra identidad. Y el significado que recuperemos por medio de la nerviosa labor a la que nos dedicamos y que llamamos arte, tampoco. La película de nuestros ojos, solo se puede leer en el tiempo de la propia vida.

Así empezó *Secuencia imaginada*. Con la intención de reunir lo suficiente para dejar afuera la palabra, o sea de hacerme con una imagen del mundo. Pero sin haber hecho consciente el punto

Fotomuntaketarekin egindako nire lanak kontaketa bati forma ematen zion, zinemarena den ezaugarri batekin: pelikula bat hamaika aldiz ikusi arren, gertakizunen jatorrizko segida aldatzea urrun dago zure aukeretatik, baita pelikula aurreneko ikusi baino lehenagotik ere, segida hori zuk irakurri ahalko duzun denbora-fluxutik at dagoelako. Bizi egiten duzu, **Barthesek** dioen modura, pelikula bizi egiten duzu "emandakotzat, errealitatea produktu bat denear"². Baina produktu bisual bat. Horregatik, ikusle garen aldetik, ez dugu filma bide bisual baten bidez barneratzen, baizik eta gure buruari irudimenezko espazio baten³ planora bidaiatzen uzten diogu, amets batean bezala. Psikologikoki elikatzen gaitue-na gure burmuina bereizteko gauza ez den hori da. Eta hala frogatua ematen du, ikusi eta gogoratu, ez dakiela bi horiek bereizten. Orduan, esanahia kanpo uzten duen bereizketa eza hori bera gure bizitzan bertan nola txertatu da kezka. Sekuentziarekin egin ohi da hori zinemagintzan. Egin daiteke, beraz, **Barthesek** esan bezala, "epikoak, adieraziak, diren sekuentzia irudikatu"⁵, baina ez horregatik adierazleak, esanahia marjinala baita beti sekuentziaren alde. Esanahia etengabea da filma guztian zehar, zeharkatzen duen joera horri esker. Esanahia "izango da, adibidez, lanbide bat, egoera zibil bat, izaera bat, nazionalitate bat, ezkontza-estatutu bat"⁶. Aldatu ahalko da, baina bat egongo da beti. Gure bizitzan, kanpoan uzten dugun esanahiak ez du gure izaera eraikiko. Eta erabat kezkatua den gure lanbidearen bitartez, hau da, arte esaten diogun horren bitartez berreskuratuko dugun esanahiak ere ez. Gure begien pelikula bizitzaren denboran zehar baino ezin da irakurri.

Horrela hasi zen *Sekuentzia itxuratua*. Ahalik eta gehien bildu nahi nuen hitza kanpoan uzteko, hau da, munduaren irudi bat lortzeko. Baina gogoetagai hartu dudana kezka hau orain kontziente

2. BARTHES, Roland, "El problema de la significación en el cine", en *La torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 37 [Textos extraídos de las *Oeuvres complètes* de Roland Barthes, París, Éditions du Seuil, Volumen 1, 1993, Volumen 2, 1994, Volumen 2, 1995]

3. Al respecto del sueño: "(...) en el sueño el tiempo corre, y corre velozmente, al encuentro del presente, al contrario del movimiento de la conciencia de vigilia. El primero se da la vuelta sobre sí mismo y con él se dan la vuelta todas sus imágenes concretas. Pero eso significa que somos transportados al plano de un espacio imaginario, por lo que el mismo evento que procede del exterior, del plano del espacio real, se ve también imaginariamente (...)". FLORENSKIJ, Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977, p. 30 [Ed. or.: *НКОНОТАС*, 1922]

4. En los últimos años se han llevado a cabo experimentos que demostrarían este punto. Mediante la técnica no invasiva de tomografía por emisión de positrones, se registran qué áreas del cerebro se iluminan cuando se le pide a alguien que mire algo. Si en cambio se le pide a ese alguien que imagine ese algo, se ha comprobado que se iluminan las mismas áreas del cerebro.

5. BARTHES, Roland, "El problema de la significación en el cine", en *La torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 33

6. *Ibid.*

2. BARTHES, Roland, "El problema de la significación en el cine", in *La torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 2001, 37. or [Oeuvres complètes, Roland Barthes, Paris, Éditions du Seuil, 1. liburukia, 1993, 2. liburukia, 1994, 2. liburukia, 1995]

3. Ametsari buruz: "(...) ametsen denbora arin-arin doa orainaren bila, iratzarri-egoeran kontzientziaren mugimenduan gertatzen den oso bestela. Aurrenak bira ematen dio bere buruari eta bira egiten dute ere berarekin bere irudi konkretuek. Baina horrek esan nahi du irudimenezko espazio baten planora joaten garela, horregatik kanpotik, espazio errealean platonik, datorren gertakizuna ere irudimenaz ikusten da (...)". FLORENSKIJ, Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977, 30. or. [Ed. or.: *НКОНОТАС*, 1922]

4. Puntu hori baieztatuko luketen esperimenduak egin dira azken urteetan. Positroi-irgopen bidezko tomografía izeneko teknikaren bitartez, garuneko zein atal argitzen den ikusten da, norbait zerbaiti begiratzeko eskatzen zaionean. Eta pertsona berari zerbait irudikatu dezala eskatzen bazaio, garuneko atal berberak argitzen direla konprobatu da.

5. BARTHES, Roland, "El problema de la significación en el cine", in *La torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 2001, 33

6. *Ibid.*

sobre el que ahora reflexiono: que mi propósito era el de llegar a mirar a través de ella. El de llegar a estas palabras que escribo por medio del discurso no hablado de la imagen.

Cuatro años más tarde escribía sobre este propósito con motivo de la posible participación en una exposición comisariada por **Izaskun Etxebarria**, en la que ésta iba a generar un discurso en torno al paisaje intercalando video arte y pintura.⁷ Mi proyecto había sido desarrollado como la actividad experimental asociada al desarrollo de una tesis doctoral. Estaba organizado en tres niveles de representación. Cada nivel estaba concebido bajo la premisa de contemplar la unidad del proceso visual humano en la experiencia perceptiva⁸, es decir, cada representación estaba creada por un proceso que reflejaba el proceso visual humano. La información que hacía explícita cada representación y por tanto, el significado recuperado por ella, permitía definir la siguiente representación. Y con la tercera parecía haber alcanzado el techo de lo que podía dar mi nerviosa labor de artista de cara al objeto de estudio de una tesis⁹. Este objeto era la función visual humana. En los animales no racionales esta función suele estar muy clara. Por ejemplo, muchos tipos de araña saltadora utilizan la visión para descubrir la diferencia entre un alimento y un compañero potencial¹⁰. En el caso humano la variedad de actividades para las que se puede utilizar la visión, hace que su función resulte muy indefinida. Parece ser que es esta indefinición lo nos permite obtener información mucho más objetiva sobre el mundo que ésta que obtiene la araña saltadora. Sin embargo, el cierre de la asociación entre pintura y tesis que suponía para mí esta exposición, me iba a plantear una paradoja al respecto: esa

izan gabe: nire asmoa haren bitartez begiratu ahal izatea baitzen. Orain idazten ari naizen hitz hauetaraino iritsi ahal izatea, irudiarren diskurtso hitz gabearen bitartez.

Lau urte geroago asmo horri buruz idazten nuen, **Izaskun Etxebarria** komisario-lanetan izan zuen erakusketa batean parte hartzeko aitzakiaz. Erakusketak paisaiaren gaineko diskurtso bat sustatu nahi zuen, bideo-arte eta pintura tartekatuz⁷. Nire proiektua doktore-tesi baterako jarduera esperimental modura landu nuen. Hiru irudikapen-mailatan antolatu nuen. Maila bakoitza, giza prozesu bisualak pertzepzio-esperientzian izan zezaken batasuna aztertzeko asmotik sortu zen⁸, hau da, irudikapen bakoitza giza prozesu bisuala islatzen zuen prozesu batek sortzen zuen. Irudikapen bakoitza agerikoa egiten zuen informazioa, eta, hots, hark berreskuratzen zuen esanahia, hurrengo irudikapena zehazten lagunduz. Eta hirugarrenarekin nire artista-lan kezakatsua goia lortzen zuela zirudien, tesirako aztergaiari begira⁹. Aztergai hori giza begi-funtzioa zen. Arrazionalak ez diren abereengan argi egon ohi den zerbait da hori. Adibidez, armiarma saltari mota ugari daude ikusmena elikagai baten eta lagun potentzial baten artean bereizteko erabiltzen dutenak¹⁰. Gizakien kasuan, ikusmenaren gaitasunak anitzak dira, eta zaila da bere funtzioa guztiz mugatzea. Mugagabetasun horren bidez lortu dezakegun informazioa, armiarma saltariak lortzen duenarekin alderatua, objektiboagoa da, hori besterik ez. Hala ere, erakusketa horrengan pinturaren eta tesiaren arteko lotura hori ixteko ematen zidan aukerak paradoxa bat ekarri

7. Paisajismos. Land_scapes, Espacio Abisal, Bilbao, 21 de sep. - 26 oct. 2007

<http://www.espacioabisal.org/es/individual.php?expo=1>

8. Unidad de la que entiendo que cualquier forma de arte visual es una muestra.

Para una descripción de los niveles, ir a DE LA VILLA LISO, Lourdes, "Parte tercera. Un modelo experimental acerca del fenómeno visual", en *Lo visual como construcción*. Desarrollo de un modelo pictórico de representación de la imagen, p. 720 - 823

9. Sandra Palhares analiza la noción de imagen icónica codificada restringiéndola a una serie de tipologías que entran dentro lo que define como imagen sintética de la información. Para ella lo que hacemos en esta representación es anular nuestra propia síntesis. Es decir, se trataría de una estilización de la imagen sintética, que no ofrecería una lectura inmediata porque creamos el grafismo. Y dicho grafismo no está convencionalizado socialmente. De manera que finalmente la síntesis, no aparenta serlo. PALHARES, Sandra, *La imagen sintética de los códigos de la comunicación visual. Empleo, transformación y desarrollo de sus capacidades polisémicas en la pintura contemporánea*, Leioa, UPV/EHU, Facultad de BBAA-Arte Ederren Fakultatea, Departamento de Pintura, 2009

10. David Marr explica cómo "Una de ellas tiene una curiosa retina formada por dos bandas diagonales dispuestas en forma de V. Si detecta una V roja sobre un objeto que esté frente a ella, habrá encontrado un compañero; en otro caso será un alimento".

MARR, David, *Vision*, San Francisco, Freeman, 1982, p. 32

7. Paisajismos. Land_scapes, Espacio Abisal, Bilbo, irailak 21. - urriak 26, 2007

<http://www.espacioabisal.org/es/individual.php?expo=1>

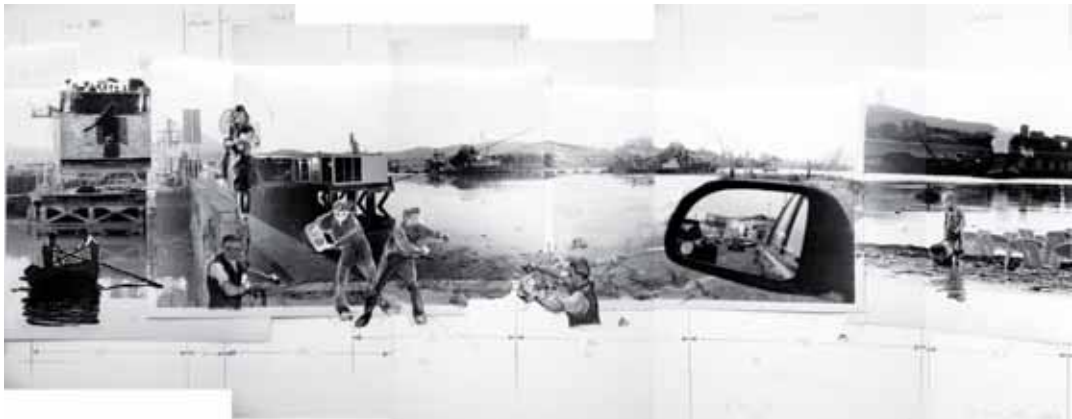
8. Arte bisualaren edozein forma erakusgai bat dela ulertzen dut.

Maila horien deskribapena ikusteko: DE LA VILLA LISO, Lourdes, "Parte tercera. Un modelo experimental acerca del fenómeno visual", *Lo visual como construcción*. Desarrollo de un modelo pictórico de representación de la imagen, 720 - 823 or.

9. Sandra Palharesek kodifikatutako irudi ikonikoaren ideia aztertzen du, informazioaren irudi sintetiko bezala definitu duen horretan sartzen diren tipologia-sorta batera mugatuz. Horretarako, irudikapen honetan gure sintesia ezerezatzen dugu. Hau da, irudi sintetikoa estilizatu egiten dugu, berehalako irakurketa bat lortuz, grafismoa sortzen baitugu. Eta grafismo hori ez dago gizarteak konbentzionalizatua. Ondorioz, sintesia ez dirudi sintesi denik. PALHARES, Sandra, *La imagen sintética de los códigos de la comunicación visual. Empleo, transformación y desarrollo de sus capacidades polisémicas en la pintura contemporánea*, Leioa, UPV/EHU, - Arte Ederren Fakultatea, Pintura Saila, 2009

10. David Marreren hitzetan, "Haitetako batek erretina bitxi bat dauka, V itxuran jarritako banda diagonalen osatua. Aurrez aurre duen objektu batean V gorri bat nabaritzen badu, lagun bat aurkitu du; bestela elikagai izango da".

MARR, David, *Vision*, San Frantzisko, Freeman, 1982, 32. or.



Fotomontaje de *Secuencia imaginada*,
foto analógica b/n, 2003
Argazki muntaia *Sekuentzia itxuratua*,
argazki analogikoa z/b, 2003

objetivación de la que somos capaces los humanos, y que en mi caso iba a tener que tomar la forma de una pila de papel lleno de palabras, no iba a ser de ningún alimento para mi cerebro. El objeto de la tesis no era el objeto de *Secuencia imaginada*.

En mi reflexión consideraba el paisaje como paradigma de la experiencia perceptiva por el sentido de la vista. Y con ello estaba diciendo que el paisaje era el objeto de *Secuencia imaginada*. Hablaba del significado como de un ojo mental, ya que es el significado lo que construimos mentalmente como fruto de dicha experiencia. No así el paisaje, que es lo que se vive; es lo que da habitación al lenguaje para que éste pueda llegar a florecer. Dice **Barthes** que el cine no es un lenguaje, que es un logos. O sea, el cine es un perpetuo paisaje. Yo me digo que lo que caracteriza la vida real debe ser también esa perennidad. Y que ese era el destino de mi búsqueda, del viaje que había emprendido al traspasar el umbral de la puerta de mi casa. Hablaba de este destino como de un lugar. El lugar desde el que miro, sí, pero ¿dónde está si no es nada material? Por lo que respecta a nuestra experiencia personal de mundo, la información que recuperamos de él a través de la visión es tan subjetiva como la de cualquier animal. En ella se pierde y recupera el significado. De manera que lo que alimenta a nuestro cerebro es esta subjetividad. Y era esta subjetividad la que mi cerebro me estaba reclamando por adelantado. No había encontrado lugar para el significado. Porque ¿cómo se puede dar vida a un ojo, a un cerebro visual dormido bajo el cielo protector de nuestro propio cráneo y todas las historias que bajo este cielo somos capaces de consumir?

No tener lugar para el significado significaba no haber llegado al lenguaje. Como mi área de experiencia dentro del arte visual es la pintura, significaba no haber llegado a la pintura. Sin embargo podía sentirme amparada por un paisaje que me daba por techo el cielo abierto, y por suelo sobre el que pisar, la tierra de mi propio cerebro. Era otoño, como en *"Escrito"* de **Botho Strauss**:

"Estaba fuera, en campo abierto, lejos de todo techado, era otoño y él leía en un libro lo más importante que había leído hasta entonces. Mientras tanto fue cayendo la tarde y pronto la verdadera oscuridad y él luchaba al aire, en la naturaleza, donde no había luz artificial en un amplio contorno, pero el libro se difuminaba inexorablemente, desaparecía de sus manos, se volvía negro. En ningún momento tuvo la certeza de que a la mañana siguiente, con el primer rayo de luz, podría seguir leyendo. Se sentía muy afectado por la inexorable privación: la ceguera –la separación– la castración.

behar zidan: gizakiok lortu dezakegun objektibotasun hori, eta nire kasuan hitzez beteriko paper-piloaren itxura hartuko zuena, ez zen nire garunerako elikagai izango. Tesiaren kezka ez zen *Sekuentzia itxuratua*-ren kezka.

Nire gogoetak paisaia pertzepzio-esperientziaren paradigmatzat jotzen zuen, ikusmenaren bidez. Eta esaten ari nintzen paisaia zela *Sekuentzia itxuratua*-ren ardatz. Esanahiaz ari nintzen metalezko begi bati buruz bezala, esanahia baita gogoz eraikitzen duguna, esperientziaren emaitza gisa. Ez da horrela gertatzen paisaiaren kasuan, bizi dena baita; hizkuntzari etxea ematen diona da, hura loratu dadin. **Barthesen** ustez zinema ez da hizkuntza, logos baizik. Hau da, zinema betiereko paisaia da. Nik nire buruari esaten diot, benetako bizitza bereizten duena, betierekotasun hori bera behar duela izan. Eta hori zela nire bilaketaren jomuga, nire etxeko atea zeharkatu nuen une beretik ekin nuen bidaiaren jomuga. Helmuga horri buruz ari nintzen toki bati buruz bezala. Begira-toki hau, bai, baina non dago toki hori, ez bada ezer materiala? Munduaz dugun gure esperientzia pertsonalari dagokionean, ikusmenaren bidez hari buruz berreskuratzen dugun informazioa edozein aberek jasotzen duena bezain subjektiboa da. Harengan esanahia galdu eta berreskuratzen egiten da. Beraz, subjektibotasun hori da gure garuna elikatzen duena. Eta subjektibotasun hori zen hain zuzen, nire garunak alde aurretik eskatzen ari zitzaidana. Ez zuen lekurik topatu esanahiarentzat. Izan ere, nola eman bizia gure burezurereko zeru babeslearen azpian eta zeru horren azpian kontsumitzeko gai garen istorio guztien pean lo dagoen begi bati, garun bisual bati?

Esanahiarentzat lekurik ez izateak, hizkuntzara iritsi ez izana esan nahi zuen. Nire esperientzia-eremua arte bisualaren barruan pintura denez, pinturara ez iritsi izana esan nahi zuen. Dena den, paisaiaren babesa nuen, zeru zabalak sabai bihurtua ematen zidana, eta lurra nonahi oinak jartzeko, nire garunaren baitako lurra. Udazkena zen, **Botho Straussen** *"Escrito"* obran bezala:

"Kanpoan nintzen, lur zabalean, teilaperik ez gertu, udazkena zen eta bera liburu batean irakurtzen ari zen ordura arte sekula irakurri gabe zuen garrantzitsuena. Bien bitartean ilunabarra iritsi zen eta atzetik benetako iluntasuna eta bera aterian borrokatzen zen, naturan, argi artifizialik ez zegon eremu zabal batean, baina liburu lau-sotu egiten zen ezinbestez, desagertu bere eskuetatik, beltz bihurtzen zen. Inondik ere ez zuen batere ziur izan, eguzkiaren lehen izpiarekin, irakurtzen jarraitu ahalko zuela hurrengo goizean. Larri ukituta zegoen nahitaezko gabetzearengatik: itsumena –banantzea– kastrazioa.



Sólo el lenguaje, se dijo a sí mismo, te ha permitido soportar hasta ahora esta siempre horrible soledad. No tienes ni idea de lo que sería si este lenguaje exigiera un día todo de ti y desapareciera casi por completo hasta el más mínimo suspiro. No sabes lo que es la verdadera soledad hasta que no hayas percibido ese mínimo murmullo, en cualquier rincón, al borde de tu espíritu. No tienes ni idea de cómo tendrás que esperar y acurrucarte, cuando las palabras se reúnan y tú quedes excluido y sin comprender”¹¹.

Paisajismos. Land_scapes equivalió a encontrar el libro en el que leer todo lo necesario para el análisis del evento cerebral que define la función visual humana desde el lado del significado, desde la subjetividad de la mirada humana¹². Pero este libro estaba escrito en lenguaje visual, por lo que leer significaba también que mi imagen del mundo, mi creación, se daba ahí la vuelta y me excluía. Lo cual se tradujo en la detención de mi nerviosa labor de artista durante dos años más que se iban a sumar al que ya llevaba sin pintar; el tiempo que me llevó la tardía escritura de mi tesis. Y de forma análoga al personaje de **Botho Strauss**, durante ese tiempo nunca tuve claro que podría volver a leer. Aunque desde luego, leer para mí no iba a poder tener que ver nunca con las palabras. No obstante, va a ser el personaje de otro literato el que venga en mi ayuda con esto del significado de mi vida.

Es la madrugada del día de Navidad del año 2010. Hace un año que volví a pintar. A la vuelta de estos días tendré que abandonar mi estudio de BilbaoArte. Ahora sí que puedo decir que he terminado mi trabajo. En mi solicitud explicaba que **Secuencia imaginada** era una manera de llegar a la pintura de una forma no directa sino mediante una secuencia de cuatro representaciones, de las cuales me faltaba la última por desarrollar. Aunque aún entonces no estaba nada claro para mí el motivo de que tuviese que ser tan costoso desprenderme de mis años de tesis. En realidad no estaba claro nada, ni siquiera que fuese capaz de volver a coger un pincel. Parece que no se hace nunca de día. Decido levantarme sin hacer ruido. No quiero despertar a los habitantes de la casa. Me preparo un té y me dirijo a la sala. Inspecciono los libros de la

Soilik hizkuntzak, esan zion bere buruari, lagundu dizu bakardade beti zugarri hau orain arte jasaten. Hizkuntz horrek egunen batean zugandik dena beharko balu eta azken zizpururaino desagertuko balitz ia erabat, orduan zer izango zen ideiarik ez daukazu. Benetako bakardadea zer den ez dakizu murmurio ia isil hori sumatzen ez duzun arte, edozein bazterretan, zure izpirituaren ertzean. Noraino zain eta kokoriko jarria egon beharko duzun, ideiarik ez daukazu, hitzak beren artean bildu eta zu baztertua eta ezin ezer ulertu geratuko zarenean”¹¹.

Paisajismoak. Land_scapes gertakizun zerebralaren analisirako behar nuen guztia ematen zidan liburua aurkitzea bezalako zerbait izan zen, eta giza ikusmenaren funtzioa mugatu ahal izatea esanahiaren aldetik, giza begiradaren subjektibotasunaren aldetik¹². Baina liburu hori hizkuntza bisualean idatzita zegoen, beraz, irakurtzeak esan nahi zuen munduaren nire irudiak, nire sortze-lanak, hor bira eman eta ni ere baztertu egiten ninduela. Ondorioa, nire artista-lan kezakatsua eten egin zela izan zen, bi urte, beranduko nire tesia idazteagatik margotu gabe neraman beste urte beteari gehitu beharrekoak. **Botho Strauss**en pertsonaiari gertatu bezala, denbora horretan zehar ez nuen argi eduki zer irakurri ahalko nuen berrira. Baina, noski, nire kasuan irakurtzeak ez luke zer ikusirik izango sekula hitzekin. Hala ere, beste idazle baten pertsonaiak lagunduko dit orain ere esanahiaren kontu hori guztia azaltzen.

2010eko Gabon gaua da. Orain urte bete margotzen hasi nintzen berrira. Hemendik egun gutxira BilboArteko nire estudioa utzi egin beharko dut. Orain bai esan dezaket nire lana amaitu dudala. Nire eskaeran esaten nuen **Sekuentzia itxuratua** pinturara iristeko modu bat zela, modu zuzen batean ez, noski, baizik eta lau irudikapen dituen sekuentzia baten bitartez, eta haietatik azkena neukan oraindik egiteko. Baina orduan ere ez nuen argi nire tesi urteak gaintetik kentzea hain garesti ordaindu beharko nuenik. Egia esatera, ez zegoen batere garbi, ezta berrira pintzel bat hartzeko gauza izango nintzenik ere. Egunak ez duela sekula argituko ematen du. Zaratarik egin gabe altxatzea erabakitzen dut. Ez nituzke etxeok esnatu nahi. Te bat prestatzen dut eta egongelara noa. Apalean dauden liburua aztertzen ditut. **Obabakoak**

11. STRAUSS, Botho, "Escrito", en *Parejas, transeúntes*, Madrid, Alfaguara, 1986, p. 97 [Ed. or.: Paare, passanten, Munchen, Carl Hanser Verlag, 1981]

12. Para una definición de las constricciones al proceso visual desde el análisis de las cuatro obras pertenecientes al proyecto expositivo de **Izaskun Etxebarria Paisajismos. Land_scapes**, ir a DE LA VILLA LISO, Lourdes, "2. 4 - Lo mental", en *Lo visual como construcción. Desarrollo de un modelo pictórico de representación de la imagen*, p. 339

11. STRAUSS, Botho, "Escrito", in *Parejas, transeúntes*, Madril, Alfaguara, 1986, 97. or. [Ed. or.: Paare, passanten, Munchen, Carl Hanser Verlag, 1981]

12. Prozesu bisualaren mugatzea, **Izaskun Etxebarria** egindako erakusketa-proiektuari dagozkion lau obraren ikuspuntutik, **Paisajismoak. Land_scapes**, DE LA VILLA LISO, Lourdes, "2. 4 - Lo mental", *Lo visual como construcción. Desarrollo de un modelo pictórico de representación de la imagen*, 339. or.



Contactos de las fotos de la ría de Bilbao utilizadas para el fotomontaje de **Secuencia imaginada**
Sekuentzia itxuratua argazki muntaiaren erabilitako Bilbaoko ibaiaren argazkien kontaktoak

estantería. Me detengo en **Obabakoak**. El *Esteban Werfell* de **Bernardo Atxaga** sale a mi encuentro en las primeras páginas. Y escribe en el duodécimo cuaderno de su diario personal:

"(...) Y es que todo lo que vive, vive como un río. Sin cortes, sin paradas. Pero siendo esto verdad, también es innegable la tendencia de nuestra memoria, que es casi la contraria. Como a todo buen testigo, a la memoria la agrada lo concreto, le agrada seleccionar. Por compararla con algo, yo diría que actúa como un ojo. Nunca, en cambio, como lo haría un contable especializado en inventarios.

Por ejemplo, yo puedo ver ahora la caseta de los cisnes del parque, cubierta de hiedra desde el suelo hasta lo alto del tejado, oscura de por sí y más oscura aún en días de lluvia como el de hoy; puedo verla, pero, en rigor, nunca la veo. Cada vez que levanto la vista, mi mirada se desliza sobre el monótono color verde o negro de las hojas, y no se detiene hasta que encuentra la mancha rojiza que hay en una de las esquinas del tejado. Ni siquiera sé lo que es. Quizá sea un trozo de papel; o una primula que ha querido brotar allí; o una teja que la hiedra ha dejado al descubierto. De cualquier manera, a mis ojos les da igual. Abandonando la oscuridad, buscan siempre ese punto de luz. (...)

De esta manera actúa el ojo –siguió– y también, si mi idea es correcta, la memoria misma. Olvida los días corrientes; busca, en cambio, la luz, los días señalados, los momentos intensos; busca, como en mi caso, una remota tarde de mi vida.

Pero ya es suficiente. Es hora de que comience con el relato propiamente dicho."¹³

Entonces ¿qué es ver? Porque diría que sólo lo que veo es lo que puedo poner al amparo de mi mirada, lo que puedo poner a salvo de ser arrastrado por el fluir del tiempo de mi vida. Bien, sin duda **Secuencia imaginada** representa eso que veo, eso que he visto siempre y que no puedo ni podré nunca definir. Sí que he podido en cambio perderme en mi imagen del mundo, en mi creación. Ese trazo coloreado que me he pasado todo el año poniendo sobre un pedazo de tela, es solo una marca a la que se agarran mis ojos, no es lo que veo. El observador que el trabajo de "*hacer imágenes*" nos obliga a

eten du nire begiratu. **Bernardo Atxagaren Esteban Werfell** ni laguntzera dator lehen orrietatik. Eta hala idazten du bere egunkariko hamabigarren koadernoan:

"(...) Izanez ere, guztia da –maiz esan zaigunez– itsasora amilduz doan ibai bat bezalakoa, eta ezerk ez du funtsik bere aurrekoarekin edo bere atzekoarekin ezpada. Baina guzti hori ukazina den neurri berean, ukazina da halaber memoriak duen joera bestelakoa. Memoriak, gure zerebroaren txoko batean ezkatututa dagoen testigu nekagabe horrek, aukeratu egiten du, edo, beste hitzetan esanda, memoriari atsegina goa zaio konkretasuna ikusmira jeneralak baino. Ezerekin konparatzekotan, bere joerak begiarenarekin du antzarik, eta ez, urrutitik ere, inbentario bat egiteko asmoz dabilen kontu eramaille batena-rekin. Idazten ari naizen salako leihotik, kasu, parkeko zisneen txabola ikus dezaket, huntzez estalia lurretik teilatuaren erpineraino, iluna berez eta are eta ilunagoa holako egunetan, euri lanbroaz; ikus dezaket, baina ez dut, zehazkiago hitzeginda, sekula ere ikusten. Burua altxatzen dudana bakoitzean, nire begiratu irristatu egiten da hostoen berde edo beltz monotonoan, eta teilatuaren gaikaldeko mantxa gorritzat batean pausatzen da. Ez dakik zer den ere: beharbada primula bat, huntz artean lur piska bat aurkitu eta bertan erna dena; beharbada paper pusketatik bat; edo huntzaren beraren herdoila bestela. Nolanahi ere, berdin zaio nire begiari: ilunbea utzi argitasun puntu horretara joaten da beti. (...)

Hola jokutzen du begiak –segitu zuen– eta baita, dudana ustea zuzue bada, memoriak berak ere. Irriatu egiten da egun arruntetan, eta une bereziak bilatzen ditu beraietan endredatua gelditzeko. Berak ere argia bilatzen du, nahiz ezin jakin izan bilaketa hori argi-gatik egiten duen ala ilunbetatik aldegitiko premiagatik. Esana dagoenez, ez goaz argiaren bila; ilunbeak bultzatzen gaitu. Baien gehiegi luzatzen ari naiz. Beraz, hasiera emango diot arratsalde hartan gertatutakoa adierazteari."¹³

Beraz, zer da ikustea? Izan ere, esan dezaket ikusten dudana hori dela nire begiradaren babesean jarri dezakedana bakarra, nire bizi-tzako denboraren joanak berekin eramaten duen horren guztiarengandik salbu jarri dezakedana. Beraz, **Sekuentzia itxuratua** ikusten dudana hori guztiaren adierazle da, beti ikusi eta sekula ezin definitu eta ezin definituko dudana. Baina bai galdu ahal izan naiz munduaren nire irudian, nire sortze-lanean. Urte osoa oihal-puska baten gainean jartzen aritu naizen kolorezko trazu hori, nire begiek sostengatzeko

13. ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, Madrid, Alfaguara, 2007 [Ed. or.: *Obabakoak*, 1988]

13. ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, Donostia, Erein, 1994 [Ed. or.: *Obabakoak*, 1988]

ser, es, como el significado de nuestra vida, también una entidad inmaterial. Si nuestro cerebro es la máquina de nuestro cuerpo cuando hacemos una imagen, el observador no es más que el alma de esta máquina, y lo que vemos un sueño, pero un sueño que construye la realidad en la que nos desenvolvemos.

Digamos que el cuarto nivel de *Secuencia imaginada* me ha permitido poner de una vez por todas al observador que irremediablemente soy, fuera del alcance de mi estado de vigilia, o mejor, fuera del alcance de mi conciencia, ya que no dejo de tener conciencia por el hecho de prescindir de ella mientras "hago" imágenes. Según dice **Heinz von Foerster**, la "verificación crucial de los recuerdos está en su eficacia para prever secuencias de eventos; en otras palabras, para permitir inferencias inductivas"¹⁴. Por lo tanto en el recuerdo está ya el tiempo para ser usado por nuestra memoria, es decir, para ser recuperado. Cada vez que me ponga a pintar, va a estar pasando toda mi *Secuencia imaginada*, como ese aspecto mecánico e involuntario de mi visión biológica difícilmente recuperable si no es mediante el arte. Como los comentarios que se le añaden al código para empezar a manipularlo, "son esos, no el código, los que en efecto proporcionan la representación de lo que el código está haciendo desde el punto de vista del manipulador"¹⁵.

Si el sistema visual es el código, y yo su manipuladora, la pintura viene a ser la representación de lo que mi sistema visual está haciendo desde mi punto de vista de artista. Pintar es que el sentido de la imagen surja como surge en nuestra visión biológica: en cualquier rincón y en cualquier momento sin que por ello estemos perdiendo el hilo del relato mental que cada uno tenemos, que es diferente en cada uno, y por el que parece que pasa todo para que lo comprendamos. Haber llegado a la pintura significa así adquirir la consciencia de que cada cuadro va a suponer la introducción de modificaciones en mi proceso pictórico, a la vez que en los hábitos de mi cerebro. Que ya no me va a hacer falta visualizar constantemente mi *Secuencia imaginada* para no perder el hilo de mi relato mental. El relato es mi vida. Un cuadro es solo una sensación a recuperar de su fluir. No necesito la pintura para leer en el libro de mi propia vida.

erabiltzen duten marka bat baino ez da, ez da nik ikusten dudana. "Irudiak egiteko" lanak ikusle izatera behartzen gaitu, eta ikusle hori, gure bizi-tzaren esanahiaren antzera, izakunde materiagabea da ere. Irudi bat egiten dugunean, gure gorputzeko makina gure garuna bada, ikuslea makina horren arima baino ez da, eta ikusten duguna amets bat, baina moldatzen gareneko errealtatea eraikitzen duen amets bat.

Sekuentzia itxuratua lanaren laugarren mailak nahitaezko ikusle naizen hori behingoz nire iratzarri-egoeraren eraginetik kanpo uzteko aukera eman dit, edo, hobe esatera, nire kontzientziaren eraginetik urrun. Izan ere, ez baitiot kontzientzia edukitzeari uzten, nahiz eta irudiak "egin" bitartean nik ez erabili. **Heinz von Foerster**rek dioen bezala "oroimenean egiaztapen erabakiorra gertakizunen sekuentziak aurreikusteko bere efikazian dago; alegia, indukziozko inferentziak bideratzeko"¹⁴. Hortaz, oroimenean gure memoriak erabili dezakeen denbora dago, hau da, berreskuratuz dezakeena. Margotzera jarriko naizen bakoitzean, nire *Sekuentzia itxuratua* guztia gertatzen arituko da, nire ikusmen biologikoaren ezaugarri mekaniko eta oharkabe hori bezala, berreskuratzen oso zaila dena, ez bada artearen bidez. Kodeari, manipulatzeko hazteko, eransten zaizkion komentarioak horiek direnez, "horiek dira, eta ez kodea, kodea manipulatzailaren ikuspuntutik egiten ari denaren irudikapena ematen digutenak"¹⁵.

Sistema bisuala kodea bada, eta ni haren manipulatzaille, artistaren nire ikuspuntutik nire sistema bisuala egiten ari denaren irudikapena litzateke pintura. Irudiaren zentzua gure ikusmen biologikoan sortzen den bezala sortu dadila da pintatzea: edozein bazterretan eta edozein unetan, horretarako bakoitzaren buruko kontakizunaren haria galdu gabe, ezberdina baita bakoitzarengan eta ustez hortik iragaten baita guztia guk ulertu ahal izateko. Pinturara iritsi izana, beraz, koadro bakoitzak nire prozesu piktorikoan aldaketak sartuko dituela ulertzea da, eta, aldi berean, nire garunaren joeretan. Ez dudala nire *Sekuentzia itxuratua* behin eta berriro irudikatu behar izango, nire buruko kontakizunaren haria ez galtzeko. Kontakizuna nire bizitza da. Koadro bat haren joanaren berreskuratuz beharreko sentsazioa baino ez da. Ez dut pinturaren beharrik, nire bizitzako liburuan irakurri ahal izateko.

14. FOERSTER, Heinz von, "Tempo e memoria", in *Sistemi che osservano*, Roma, Astrolabio, 1987, p. 73 [Ed. or.: *Observing Systems*, Intersystems Publications, Seaside, 1982]

15. MARR, David, *Vision*, San Francisco, Freeman, 1982, p. 342

14. FOERSTER, Heinz von, "Tempo e memoria", in *Sistemi che osservano*, Roma, Astrolabio, 1987, 73. or. [Ed. or.: *Observing Systems*, Intersystems Publications, Seaside, 1982]

15. MARR, David, *Vision*, San Frantzisko, Freeman, 1982, 342. or.

Suena el telefonillo del portero automático. Es mi padre. Abro la puerta de casa antes de que haga sonar un timbre más. Pero no pasan muchos minutos antes de que aparezcan por el pasillo mi hermano, el pequeño, y Ruth. El día ha amanecido sin una nube en el cielo. Es hora de que comience la película.

Atezain automatikoak jo du. Aita da. Etxeko atea irekitzen dut, beste txirrinik jo ez dezan. Baina minutu gutxira hara non agertzen diren korridoretik nire anaia, txikiena, eta Ruth. Egunak argitu du azkenik, hodei bakar bat ez dago zeruan. Bada pelikula has-teko ordua.



Estudio en Bregenz
Bregenz-eko estudioa



Secuencia imaginada
Sekuentzia itxuratua



Nivel 4 4. maila

Dividí el fotomontaje de **Secuencia imaginada** en 13 cuadros que se reflejaban como en un espejo en otros 13. El cuarto nivel del proyecto se caracteriza por suprimir los encuadres espejados. Y en segundo lugar, por los grandes formatos para los trece cuadros a los que da lugar. La omisión de los trece posibles cuadros que se reflejarían como en un espejo en ellos, tiene que ver con este formato. Los personajes toman tamaño real. Por la forma en que el cuerpo queda absorbido en la labor de "hacer" la imagen, pintar es perderse en el mundo que uno mismo ha creado. En la medida en la que estás dentro de ese mundo, son tus imágenes concretas las que terminan con el juego de los espejos, actuando de soporte para tus ojos.

Secuencia imaginada. Nivel 4, 2010, medidas totales: 2450 x 350 cm, ténpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua obraren jatorrizko fotomuntaketa 13 enkoadraketan banatu nuen, eta enkoadraketa horiek beste 13tan islatzen ziren, ispilu batean bezala. Proiektuaren 4. mailak duen berezitasun nagusia ispilu-enkoadraketak ezabatu egiten direla da. Baina badu beste berezitasun bat, eta hori hamahiru koadroek hartu duten neurri handia da. Pertsonaiek giza neurria hartu dute. Aurreneko hamahiru horietan ispilu batean bezala islatuko liratenkeen ustezko hamahiru koadroen kentzeak badu formatu horrekin zerikusi zuzena. Irudi bat "egiteko" eginbeharrean gorputza xurgatua nola geratzen den kontuan hartuta, margotzea norberak asmatutako munduan galtzea litzateke. Mundu horren baitan zauden neurrian, zure irudi konkretuak dira ispilu-joko horri amaiera ematen diotenak, zeure begien euskarri-lanak egiteko azkenean.

Sekuntzia itxuratua. 4. maila, 2010, neurri orokorrak: 2450 x 350 zm, tenpera liho gainean





Secuencia imaginada. Nivel 4
cuadro 1, 2010, 300 x 180 cm,
témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila
1. margoa, 2010, 300 x 180 zm,
tenpera liho gainean

Secuencia imaginada. Nivel 4
cuadro 2, 2010, 250 x 80 cm,
témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila
2. margoa, 2010, 250 x 80 zm,
tenpera liho gainean



Secuencia imaginada. Nivel 4

cuadro 3, 2010, 300 x 180 cm, témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila

3. margoa, 2010, 300 x 180 cm, tenpera liho gainean



Secuencia imaginada. Nivel 4

cuadro 4, 2010, 300 x 180 cm, témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila

4. margoa, 2010, 300 x 180 cm, tenpera liho gainean



Secuencia imaginada. Nivel 4

cuadro 5, 2010, 230 x 150 cm, témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila

5. margoa, 2010, 230 x 150 cm, tenpera liho gainean



Secuencia imaginada. Nivel 4

cuadro 6, 2010, 250 x 250 cm, témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila

6. margoa, 2010, 250 x 250 cm, tenpera liho gainean



Secuencia imaginada. Nivel 4

cuadro 7, 2010, 240 x 180 cm, témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila

7. margoa, 2010, 240 x 180 cm, tenpera liho gainean



Secuencia imaginada. Nivel 4

cuadro 8, 2010, 240 x 180 cm, témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila

8. margoa, 2010, 240 x 180 cm, tenpera liho gainean

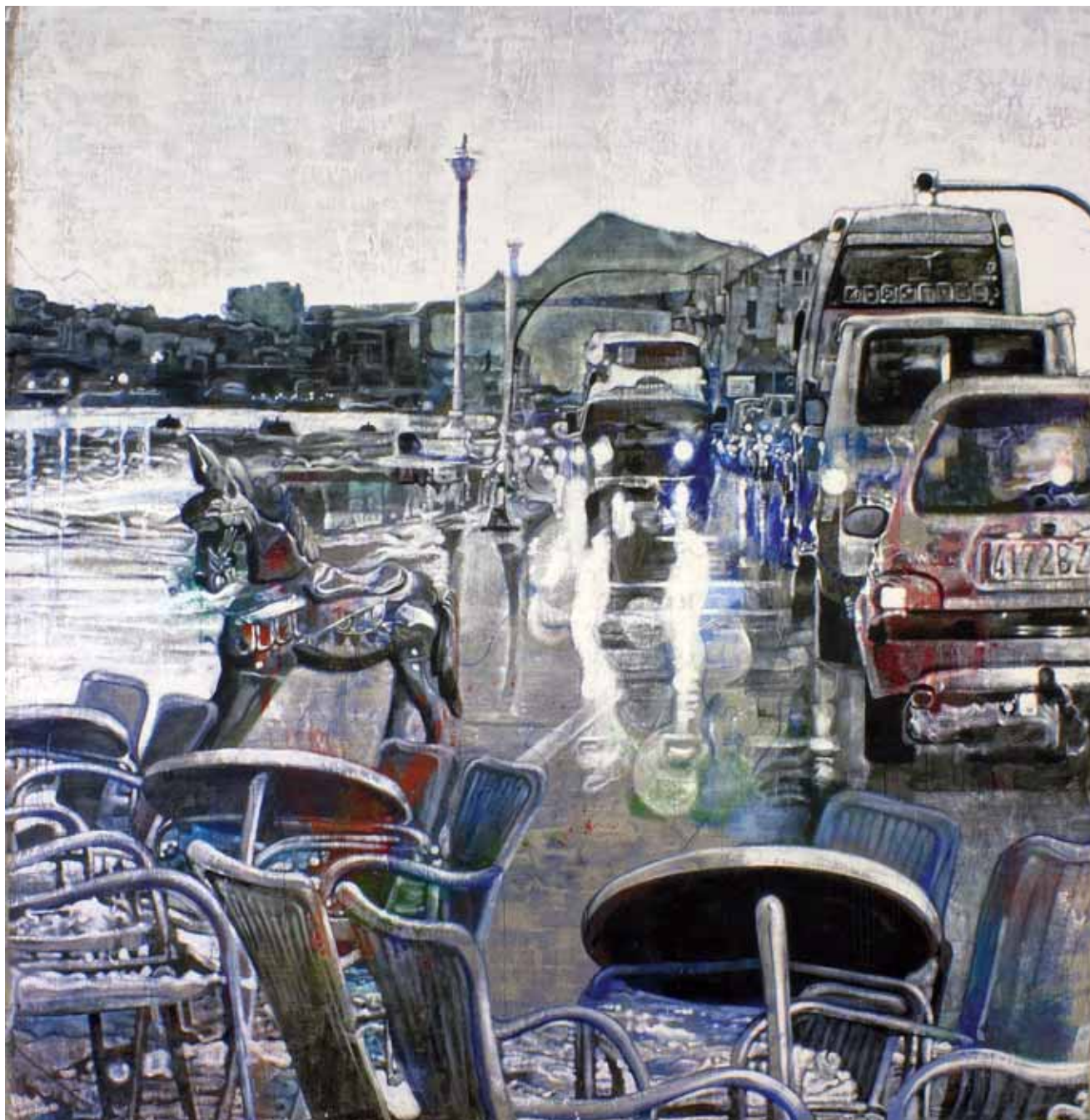


Secuencia imaginada. Nivel 4

cuadro 9, 2010, 350 x 350 cm, témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila

9. margoa, 2010, 350 x 350 cm, tenpera liho gainean



Secuencia imaginada. Nivel 4

cuadro 10, 2010, 240 x 180 cm, témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila

10. margoa, 2010, 240 x 180 cm, tenpera liho gainean



Secuencia imaginada. Nivel 4

cuadro 11, 2010, 250 x 200 cm, témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila

11. margoa, 2010, 250 x 200 cm, tenpera liho gainean







Secuencia imaginada. Nivel 4
cuadro 12, 2010, 240 x 180 cm, témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila
12. margoa, 2010, 240 x 180 zm, tenpera liho gainean

Secuencia imaginada. Nivel 4
cuadro 13, 2010, 180 x 180 cm, témpera sobre lino

Sekuentzia itxuratua. 4. maila
13. margoa, 2010, 180 x 180 zm, tenpera liho gainean



Nivel 3 3. maila

Realicé el tercer nivel de **Secuencia imaginada** en el año 2006. Aunque es algo anterior en el tiempo al segundo nivel, esta pieza única, es la que supuso lo fue en aquel momento un final para el proyecto. Corresponde al noveno encuadre y mide lo mismo que su homóloga del cuarto nivel. Visto desde la perspectiva de haber completado el proyecto, este final, era también el inicio para algo distinto. Se orientaba hacia el objetivo de desarrollar un proceso de trabajo personalizado, de manera que pueda ser repetido durante toda la vida, como repetimos el acto de ver todos los días. No por ello dejamos de descubrir cosas nuevas. Esta pieza dio dimensión en el plano técnico a lo que vendría tres años después.

Sekuentzia itxuratua obraren hirugarren maila 2006an sortu nuen. Bigarren maila baino zerbait lehenago egin banuen ere, bakarra den pieza hori, orduko hartan proiektuaren amaiera izan zen. Bederatzigarren enkoadraketari dagokio, eta laugarren mailako bere kidearen neurri berbera du. Proiektua amaitu egiten nuen ikuspuntu horretatik ikusita, amaiera hori, zerbait ezberdinerako hasiera ere bazen. Pertsonalizatutako lan bat egitera bideratzen ninduen, bizitza guztian zehar behin eta berriro errepikatzeke ahalmena izango duena, ikusteko ekintza egunero egiten dugun bezala. Baina horregatik ez diogu gauza berriak ikusteari uzten. Pieza horrek dimentsioa ekarri zion plano teknikoan hiru urte beranduago etorriko zenari.

Secuencia imaginada. Nivel 3, 2006, 350 x 350 cm, témpera sobre lino

P gina siguiente: detalles

Sekuentzia itxuratua. 3. maila 2006, 350 x 350 cm, tenpera liho gainean

Hurrengo orrialdea: xehetasunak





Nivel 2

2. maila

El segundo nivel de *Secuencia imaginada* está compuesto de 26 piezas: las trece que salen de la división del fotomontaje, más sus inversas. Está resuelto con la técnica de los iconos. Así que esto realmente no es pintura. Si pensásemos que lo es, estaríamos, como dice **Pavel Florenskij**, negando "a la pintura su fuerza particular" cuando la pintura "comparte con todos los símbolos en general su característica ontológica fundamental – ser lo que simbolizan" (FLORENSKIJ, Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977, p. 61 [Ed. or.: *NKOHOCTAC*, 1922]). A pesar de ello, la resolución de este nivel se configuró como la manera de buscarle los límites al soporte pictórico, unos límites con los que no habíamos tropezado al resolver el tercer nivel unos meses antes. Por fuerza se los debíamos de buscar aquí. Este nivel es una prolongación indefinida del juego de los espejos. Claro que hacer de este juego imagen, pretender que estos 7 metros y medio de anchura funcionasen como una pintura, era una forma anticipada de acabar con el juego mismo.

Secuencia imaginada. Nivel 2, 2006, medidas totales 51,5 x 721 cm, ténpera y pan de plata sobre tabla

Sobre estas líneas y en la página siguiente arriba, en **Paisajismos. Land_scapes, Espacio Abisal**, Bilbao, sep.-oct. 2007.

En la página siguiente abajo, detalle de la pieza novena, sobre el fondo del Nivel 3, en proceso de realización.

Sekuentzia itxuratua obraren bigarren maila 26 piezek osatzen dute: fotomuntaketaren banaketatik irteten direnak, gehi horien alderantzizkoak. Ikonoen teknikaz egina dago. Beraz, ez da pintura. Pintura dela pentsatuko bagenu, "pinturak berez duen indar berezia" ukatzen egongo ginateke, **Pavel Florenskij** pentsalariak esaten duen bezala, pinturak "sinbolo guztiekin partekatzen baitu bere funtsezko ezaugarri ontologikoa – haiek irudikatzen dutena izan" (FLORENSKIJ, Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977, 61. or. [Ed. or.: *NKOHOCTAC*, 1922]). Dena den, maila horren emaitza euskarri piktorkoaren mugak aurkitzeko modua bezala prestatu zen. Izan ere, muga horiek topatu egin genituen, hilabete batzuk lehenago hirugarren mailari amaiera eman genioenean. Beraz, hemen aurkitu beharra genuen, nahitaez. Maila hori ispilu-jokoaren luzapen etengabe bat da. Joko hori irudi bihurtzea, zabaleran dituen 7 metro horiek pintura gisara erabili nahia, noski, jokoarekin berarekin aurretiaz amaitzeko modu bat zen.

Sekuentzia itxuratua. 2. maila 2006, neurri totalak 51,5 x 721 zm, tenpera eta zillarbitsa taula gainean

Lerro honen gainean eta hurrengo orrialdean goian, **Paisajismos. Land_scapes, Espacio Abisal**, Bilbao, iraila-urria 2007.

Hurrengo orrialdean behean, 9. atalaren xehetasuna, 3. mailaren hondoaren gainean, sortze prozesuan.





Nivel 1 1. maila

El primer nivel de *Secuencia imaginada* se remonta al año 2004, y es como la huella dejada por mi recorrido imaginario en mi propio vaso craneal. Casi no se separa del fotomontaje. Es levemente superior en tamaño. Lo fotocopié en poliéster, para poder convertir las partes de sombra de las fotos, en pintura traspasando la trama de una pantalla de serigrafía. Di la vuelta a la pantalla para obtener las trece piezas que se reflejan en las trece primeras. El soporte que recibía la pintura estaba formado por diminutos trozos de tela de algodón. Los monté en sus correspondientes minúsculos bastidores, y solo utilicé el pincel para introducir blanco. El objetivo era conseguir una luz unificada que permitiera abarcar con facilidad todo el conjunto. Una luz que no pertenece a ninguna hora diurna ni a una condición atmosférica concreta. Ayudada por los retrovisores a izquierda y derecha de la imagen, que nos retrotraen a la visión que tenemos dentro de un coche, mirar se convierte en un viaje. Pero hacia nuestro cerebro.

Secuencia imaginada. Nivel 1
2004, medidas totales: 24 x 353,9 cm, témpera sobre tela serigrafiada Detalles de exposición en Procar, Berango, 2004

Sekuentzia itxuratua obraren lehenengo maila 2004koa da, eta nire irudimenezko ibilbideak nire gazezur-hodian bertan uzten zuen estela/aztarna modukoa da. Ia ez da fotomuntaketarengandik banantzen. Neurritz hura baino zertxobait handiago bada ere. Poliester gainean fotokopiatu nuen, argazkietako itzal-atalak pintura bihurtzeko, serigrafiako pantaila bateko trama zeharkatuz. Pantaila horri bira eman nion, aurreneko hamahiru haietan islatzen diren hamahiru piezak lortzeko. Pinturak hartzen zuen euskarria kotoizko oihal pusketatzoz osatzen zen. Bakoitzari zegokion bastidore txiki-txikietan muntatu nituen, eta, pintzela, zuria eransteke baino ez nuen erabili. Helburua argi bateratu moduko bat lortzea zen, multzoa erraztasunez besarkatzeko aukera emango ligukeena. Egunaren ordu jakin batekin zer ikusirik ez duen argi bat, ezta baldintza atmosferikoekin ere. Irudiaren ezker-eskuin dauden atzerako ispiluen alboan, auto barruan izan dezakegun ikuspuntura eramaten gaituztenak, errepidean aurre-ara egitea norberak bere garunera egiten duen bidai a da.

Sekuentzia itxuratua. 1.maila
2004, neurri totalak: 24 x 353,9 zm, tenpera serigrafiaturiko oihal gainean Procar-eko erakusketaren xehetasunak, Berango, 2004



Keep looking at images

Sandra Palhares

Nowadays we are very lucky. We live in an era of plurality, where we live with a huge variety of different techniques and, of course, technology. What is all this for? It is due to the of **Lourdes de la Villa's** painting subject. Her painting does not reflect the reality but another possible vision for the reality created with painting. It is there that we can understand the fact of being still alive – the painting, of course- after countless announced deaths in our technologically developed world. Lourdes' work is specific in a way that we can only find in painting: that risky feature intrinsic to the gesture and the painter's blot. If this is good or bad or, even indifferent, it does not matter now. What really matters is exactly that unique feature that distinguishes the painting from the modern means of image production since it is a self-referential painting, that is to say, it is a painting that also reflects about the means of painting. Besides it gives us another possible point of view of the world.

In a first impression we can think that its process of representation refers to the manipulation managed through image processing software which, nowadays, is accessible to everyone through computers. However, any similarity is just mere coincidence. Its process of representation is based on a continuous synthesis of images that are used as a reference. As she works constantly and synthetically on her images, in some cases, her concrete concerning turns into something abstract, emphasizing the old dichotomy concrete/abstract. Her gestures materialize in blot is what makes it more visible and evident the dichotomized game.

Even though they are synthesis manipulations of images, **Lourdes** does not use the same codes of manipulation available through photoshop because its process of synthesis is not conventionalized or socially shared. She offers a different one. Offering or inventing it does not mean that she does not turn it into a mechanization process too, at some point. However, that mechanization is not repeated in the same way but similarly. It is then, a distinguished mechanization, a pictorial automatism (application of continuous layers of paint through differentiated gestures).

It is a more complex process than it seems. We could say that its synthesis makes it complex referent first instead of simplifying. Because if, on one

hand, a reality or imaginary concrete are used as referent, on the other hand, its task of synthesis can become something very abstract –as when it overlaps and superimpose fragments and pieces through blots, gestures and mixture of colours– there, her landscapes and characters in the big first shots get changed and hide its first nature.

Also, her image manipulation and superimposed painting cancel even more that possible immediate match to that reality, turning it into another reality. Actually, a more plastic reality, full of paint and a sequence of chromatic hues which take changeable shapes or signs more density-free and matter-free and they lead us to a more personal performance. Or better said, it leads us to another possible vision of such reality. And this way we go back to the beginning when we said that is one of the painting features which justify its presence in our present days. Painting boasts about a different reality, it makes possible to build and teach a different nature for such reality. It is not about justifying the relevance of painting but trying to understand the need of keep on painting our world. A world characterized by a kind of "neo-post-existentialism" and a world which goes deep into an endless nihilism.

This state of mood does not correspond only to a momentary crisis since the man always had the tireless ability of questioning everything through time. The eagerness of this moment of crisis might make it even more relevant. However, it is just another coincidence since art has always been one of the means which allows asking, investigating –though, sometimes, it might be like a not very objective search.

Just talking about painting in the contemporaneousness, the painter **Marlene Dumas** said, "*Anything you can say against painting is true. It is an anachronism. It is out of fashion. It is obscene the way how any horror is turned into a kind of beauty. It is decadent. It is arrogant. They way it insists in being odd. And it is stupid, because it is not even able to answer its only question. Why the hell should we look at images? That is why I continue practicing it*".¹

Lourdes de la Villa also suggests continuing looking at images. Images with a nostalgic beauty. They –the images in her paintings, of course– can make us remember the old Bilbao, industrial, damaged, wintry and decadent. Probably, a synchronic past to **Lourdes'** childhood since there are a lot of references to the imagined infant symbol through carrousel, the toy horse, and others. Her landscapes

are wrapped by light that illuminate the darkness of the evocative time –a light which seems to illuminate and upset the obvious damage and decadence, creating an environment that clears worlds apparently opposite. It might be a metaphor for nostalgia and sadness about old times.

Furthermore and on the other hand, her canvases full of spilled ink, blots and brushstrokes seem to rescue a heritage kind of recently left by the abstract expressionism. On the other hand and in contrast, her iconic representations accentually photographic or silk screen printed refer to a Pop aesthetic and heritage. The dichotomized game we previously mentioned about something concrete/abstract is even more valid with these permanent opposite that live in her canvas: real/imaginary; real and concrete images that seem to be produced in a mechanic way. And more abstract ways which come at random and automatism in a more expressive and free of referents painting. We could even understand this continuous denial activity as a moment of dialectic as Hegel explains. When the philosopher talks about "task" referring to the negative, it is because the negative is the engine of movement which makes the being opposes, by overcoming the contradictions.

Lourdes de la Villa's painting materialized the interrogation in aesthetic experience through the continuous searching of a vision aesthetic, suggesting a reflection about other possible views of our world and the humans as the work in this exhibition shows. Finally, is not that the purpose of painting: images exhibition?

1. **Marlene Dumas** cited in the introduction text of the exhibition **Marlene Dumas. Contra o muro**, 02 Julio-10 October 2010, Serralves, Porto, Portugal

Landscape becomes present

Izaskun Etxebarria

A moderately satisfied view of the world can only come at a high price of being us ourselves who take that view going backwards to the role of an uninvolved observer. (Schrödinger, 1984)

Painting can't go through the net. That's what I think as I look at the images on these huge paintings at BilbaoArte room. I do not know very well why its

size has been multiplied, they have grown hugely. The artist talks about four levels when she refers to her work. Where is the key of her work in these levels?

The first time I saw **Imagined Sequence (level II)** was in 2007. Its structure told me that that horizon line marked the central part of the composition, as it does in most of landscapes, the way we understand this pictorial genre. So I suggested Lourdes become part of a collective exhibition which Espacio Abisal was organizing at Hernani street in Bilbao. The title of this exhibition was **Paisajismos. Land_scapes**.

The reason to get this classic painting genre back was to get the attention on the context we live in. On one hand, the term **Landscaping (Paisajismos)**, led me to think of "mirage", the suffix "ism" highlighted the idea of tendency, as "tendency to mirage". On this other hand, **Landscapes** made me think of the fact that the natural landscape was getting away from us, going away in an airship opposed to the urban mass growth.

Lourdes' work also produces that impression of changeable mirage. Even though, in her case it is not only the urban mass what invades the natural landscape, but the mass of the memory and the perception simultaneously. The silver surface reflects light and gets you out of the scene. Now that I can see these paintings in a much bigger format, I can see in detail that those small elements show, above all, the iconography of her childhood memories.

That exhibition was made up of painting style pieces and a video created by **Ana Sanz, Noemí Sjöberg, Esteban de la Monja, Ignacio Uriarte and Lourdes de la Villa**. These five artists share the same idea about paying special attention to the perception and the representation.

At that moment I was wondering about how the context we live in influences and modifies our way of thinking:

Rural or urban, the horizon limit prevails to delimit our landscape. This way, landscape is just the gap extending beyond our body. One of the classic genres is the general framework common to the art works displayed in this exhibition. Each artist thinks over about the genre to be mixed with their own tools of post-production of the reality.

We cannot understand the landscape notion without considering the spectator, since what we see is just landscape in the act of contemplation. This idea connected to the experience direct to the nature and as way of

relation to the environment is a modern practice; it is the contemplation of the natural scenario where the existence is developed.

As the text continues, in the exhibition we could find a speech deeply rooted in the Romanticism, the Dadaism and the Conceptual Art. We start from the idea of a human being as centre of indecision against the world/nature. But, what is it like today this world/nature? And what is our relation with this world/nature?

I had been long time thinking about the ways of life in some places and others; I mean, in the post-industrial metropolis and in the country-side, near the nature. It is a personal reflection around this question, I was worried about losing contact to the reality in our culture, everything seems to be post-produced. (Bourriaud, 2004):

*The present situation as I accentuate has created a mobile society which is also interconnected to the digital media. However, the speed of acceleration changes in our environment; either it is the Augé's place, the digital cave in a platonic way, the raw ground in the rural landscape or the comfortable concrete where we can roll our wheels. Weather and atmosphere go through changes and we perceive it with a typical subtlety of the specialist in representation.*¹

The compositions of the works were all very different. In all of these works the horizon showed an invitation to relax. In some of them, it encourages us to look around, although the head turn was led to a straight line. In others, because time had remained altered by the artist hand which slowed down the scene.

In a painting, horizon and sky weaved themselves softly on white. In the fifth work, a pile of binders showed a hypnotized dance; usual landscape par excellence for every clerk in the bureaucratic world.

Urban, natural landscape, in or out of the buildings, the cars, the trains or walking. We are the children of modernity, of the machine, of the new goddess that imposes us, punishes us but also seduces us with its repetitive rhythms.

Lourdes' works appeal to all of our senses from her childhood memory. Feelings are recovered through light and known scenarios such as the estuary, the cranes and the traffic lights in Bilbao. The colour comes unstuck as in a dream. Nothing is what it seems to be. The rear view mirror warns us: "in this world, we go forward backwards" (de la Villa, 2007) and we attend to the stories of her dreams in front of an exciting scene.

"We go from spatial abstraction to take up all the time out of the images, we go to live inside the feeling of the things. That is why in this place the human thing does not have human image, because it is a destiny reached by the visual animal by itself, for itself. This last place is a feeling of the landscape that reflects a way to feel the light (physical event), and it checks out a way to see the world (psychic event). As an intellectual construction it is separated from the familiarity of the established time, but connected to the materiality of the things which exceed what it is purely visual. The visual animal is the product of thinking the visual system as a complete nervous system. It incorporates and distinguishes look and vision, it is automaton and it is a machine, and it wants to live like a human. Heidegger says that only man dies. Animal perishes." (de la Villa, 2007)

We are standing in front of a hybrid between natural and artificial, there's no limit anymore. Limits have been blurred in her worship. Now there is only left the staging of the memory in large format. It seems to expect that the characters come to life now in natural size to tell us, viva voce, their story.

The bumper cars, the umbrellas, the chairs in the terraces... The performing is always produced within a scenario, as a limited version of the world.

Representing means detach, reduce the amount of information which is given to us totally. Afterwards, the chosen elements are organized in the exhibition rooms, based on the white cube which detaches the artifact from its original context.

It is started from sacralisation of the artistic object and the original context where the work is produced, is expelled from the exhibition.

That is the way we go deep into the scenario notion, leaving behind the worship idea. This way, it is performed the new reality to be perceived, dissected and reintegrated through an operation of meaning recovery. It is, as Jean Baudrillard points out, real virtuality chance, since the real thing as such thing is a construction.

Loudes de la Villa shows us how remembering link us beyond sight/view to all the senses that metabolize in our memory. They build, from living information, the present in our own way.

If the knowledge is reached through experience, inserted in our screen-format caves or cube-scenario, we are linked to an exciting post-produced world which is getting more and more rhizomatic. However, it can make us forget our physical,

wild and instinctive nature and above all, our relation to it.

Landscape, which was first considered as a classical genre, means here a frame of specific thought to reach dwelling: an attitude in front of reality. This is understood as specific material that surrounds our body, and a reflection around perception and representation of this experience.

1. Original text extract developed for *Paisajismos. Land_scapes*, Espacio Abisal, 2007

My view of the world Lourdes de la Villa Liso

In October, 2003 I covered one of my walls with photographs I had taken that same year in March. I arranged them horizontally from left to right, in order to follow the action of some characters as in a film sequence shot. The scenario for this action was the Bilbao estuary that I could see from the road that goes along the edge of the sea. If I look through the window to my left, I can see as backdrop an industrial scene almost gone nowadays. If I turn my head one hundred and eighty degrees, I get lost in a fork without a visual curtain. This route ends at Las Arenas and I have to go on to get Barrika. At halfway I will pass by Algorta where I spent the childhood I recall. I can't see the sea until I leave my car, I walk in my house and look through the window at end of the room, the window witch is on the contiguous wall where I sited the photographs of my imaginary route. I see it far, framed between the houses that protect mine from the wind, the cold and the heat. The place where my imaginary route finishes is the place where my look ends. The estuary flows into the sea.

I could never try to get the place from where I look under the protection of my look. The characters that settle my scene are, as owners of the action, the ones who led me here where I am. I don't know their names or their stories. I just know that I tore them out of the environment where I found them, just for a photo collage operation. They come from Venice. They are the outcome of two trips, between December 2001 and April 2003. I walk along the streets, hand held camera. A girl reading a paper that holds in her hands walks along the right side of my viewfinder; two men dock their boat in a canal and they unload bot-

tles of water. I am leading to the Querini Stampalia Foundation. On the shelves I find Tomaso Filippi's work, a photographer who took pictures of the Venetian urban environment between the 19th and 20th centuries. Among his work I find a little girl up on chair from where she looks down on the horizon; two men are rowing in a caorlina¹ like the ones we can still find in Venice; a little boy buries his feet in the Adriatic sea waters while he is dragging a bucket over the water. Along with other elements of street furniture, all these anonymous characters have settled my landscape. So I wonder what the childhood I recall is, because as in a movie that I have not seen yet, it is yet to come.

My photomontage work was giving shape to a story similar to the cinema one: no matter how many times you see a movie, changing the original order of the actions will be out of your possibilities even before you watch it for the first time. This order is out of the temporal flow in which you will be able to read it. You feel the movie, as Barthes says, "as something given, when the truth is that it is just a product"². A visual product though. That is exactly why, as spectators, we do not process the movie through a visual way, but we let ourselves be led to an imaginary space³ shot as in a dream. What feeds us psychologically is what our brain is not able to differentiate. It seems to be proved that it does not distinguish between seeing and remembering⁴. The matter is, then, how to delimit such confusion in our own life, a confusion that omits the meaning. In films it is done with the sequence. As Barthes discusses, it is possible to "imagine purely epic, non-meaningful scenes"⁵, but not purely meaningful since the meaning is always on the margin to the scene object. The meaning is constant along the movie thanks to the direction going through it. The meaning "will be, for example, a profession, a civil state, a character, a nationality, a statute of marriage"⁶. It might change but there will always be one. The meaning we leave out of our own life will not be what builds our identity. Neither will the meaning we get back by means of a stressing task we devote ourselves called art. The film in our eyes can only be read in our own lifetime.

That is the way *Imagined sequence* began. With the intention on gathering enough to leave words out, I mean, getting hold of a view of the world. But without being conscious about what I think over now: my purpose was looking through it.

Reaching these words I am writing down through the image speech which has not been spoken yet.

Four years later, I was writing about this purpose because of the possible participation in an exhibition curated by **Izaskun Etxebarria**. This exhibition would create a speech around the landscape alternating video art and painting⁷. My project had been developed as an experimental activity related to the development of a doctoral thesis. It was organized in three levels of representation. Each level was conceived under the premise to examine the human visual process unit in the perceptive experience⁸, that is to say, each representation was created by a process that reflected the human visual process. The information that made each representation explicit and therefore, the meaning recovered by it, made possible define the following representation. With the third one it seemed to have reached the top of what my stressing task of artist could give for the object of these thesis⁹. This object was the human visual function. This function is usually very clear in irrational animals. For example, different kinds of jumping spiders use their vision in order to discover the difference between food and a potential mate¹⁰. In the case of humans, the variety of activities where we can use our vision makes its function be undefined. It seems that this undefinition let us get much more objective information about the world than the one the jumping spider gets. However, the closure of the association between painting and thesis was about to create in me a paradox: that objectivity humans are able to get, and in my case it would adopt the shape of a pile of papers full of words, would not be the source of food for my brain. My thesis object was not the object of **Imagined Sequence**.

In my reflection I was considering the landscape as a model of the experience perceived by the sight. That meant that the landscape was the object of **Imagined Sequence**. It was talking about the meaning as a mental eye, since the meaning is what we build mentally as a product of such experience. Otherwise, the landscape, which is the living part, is what gives room to the language so that it might bloom. Barthes says that films are not a language, but a logos. That is to say, films are a continuous landscape. I say to myself that what characterizes real life must be also a perennial aspect. And that was the fate of my search, of my trip that I had started when I walked in my house. I talked about this fate as if it were a place. The place from where I look, right, but where is

it if it is nothing material? As for our personal world experience concern, the information we get back from the world through vision is as subjective as the one any given animal can get. Within this vision the meaning can be lost and returned. So what feeds our brain is such subjectivity. And it was that subjectivity what my brain was claiming before hand. It had not found room for the meaning. Because, how can an eye be brought to life? What about a visual brain sleeping under the protecting sky of our own cranium? And what about all the stories we are able to consume under this sky?

Not getting room for the meaning meant not having reached the language. As my area of experience in the visual art is painting, it meant to not have reached the painting. However, I could feel protected by a landscape that was giving me as ceiling the sky open, and as base to stand on, the ground of my own brain. It was autumn, as in "**Escrito**" by **Botho Strauss**:

*"I was outside, open field, far from all kind of roof, it was autumn and he read in a book the most important words he had read so far. Meanwhile, the sun was going down and soon the real darkness and he was fighting in the air, in the nature, where there was not artificial light in an wide surrounding, but the book was fading away inevitably, it was vanishing in his own hands, it was getting dark. At no time, he was completely sure that the following morning, with the first rays of light, he could continue reading. He felt upset by the inexorable deprivation: blindness – separation – castration. Just the language, said to him, has allowed you so far to bear this terrible loneliness. You have no idea what it would be if this language demanded everything from you and it vanished almost completely until the last of my breaths. You do not know what the real loneliness is until you have perceived that tiny murmur, in any corner, in the edge of you spirit. You have no idea how you will have to wait and cuddle when the words get together and you get out of place without understanding"*¹¹.

Paisajismos. Land_scapes meant finding that book where to read all I need for the analysis of the cerebral event that defines the human visual function from the side of the meaning, from the subjectivity of the human look¹². But this book was written in a visual language, so reading meant that my view of the world, my creation, turned down and got me out of it. That was the end of my stressing artist task. For two more years plus the one I had not been painting; the time I took to finish the

belated writing of my thesis. And in a similar way to the character in **Botho Strauss'** story, during that time I was never sure if I would be able to read again. All though, for me reading has nothing to do with words. However, it will be another writer's character the one coming to help me with the meaning of my life.

It is Christmas dawn 2010. It is one year since I started painted again. In some days I will have to leave my studio in Bilbaoarte. Now I can say my work is done. In my application I explained that **Imagined Sequence** was a way to reach the painting in an indirect way, but through a sequence of four representations. The last one was still to be developed. Even then, it was not clear at all the reason why it was so hard to get rid of those years I was working on my thesis. The truth is that nothing was clear, not even that I would be able to take a brush again. It seems that it will never be daylight. I decide to get up without making noise. I do not want to wake up my hostesses. I make tea and go to the living room. I look through their books. I stop when I see **Obabakoak**. The Esteban Werfell of **Bernardo Atxaga** comes to me in the first pages. He writes on his twelfth diary notebook:

*"(...) and everything that is alive, it is alive as a river. Without interruptions, or stopping. But being this true, it is also undeniable our memory tendency, which is almost the opposite. The same as a very good witness, memory likes something solid, it likes making its choice. Just to compare it with something, I would say that it acts as an eye. However, it would never act as an accountant specialized in stocks. For example, I can't see now the swans kenel in the park, covered in ivy from bottom to top, dark and even darker on rainy days like it is today; I can see it, but, to be honest, I never see it. Every time I look up, my look slips on the tedious green or on the black leaves, and does not stop until it finds the reddish spot that remains on some corners in the roof. I do not even know what it is. It might be a piece of paper, or a primrose that wants to sprout there; or a gable which ivy has left uncovered. Anyway, my eyes do not care. Leaving darkness, they always try to find that spot of light. (...) This is the way the eye acts – he continued – and, if my idea is right, so does the memory itself. Forget the common days; search, however, the light, those especial days, those intense moments; search, like me, a remote afternoon in my life. But this is enough. It is time to start with the story itself"*¹³.

Then, what's the meaning of seeing? Because I would say that only what I see is what I can protect with my look,

what I can protect from being dragged by the flowing of the time of my life. Well, no doubt **Imagined Sequence** represents what I see, what I have always seen and what I am not able nor I will never be able to define. However, I have been able to get lost in my view of the world, in my creation. That coloured trace that I have spent the whole year placing on a piece of cloth, it is just a mark which my eyes get held, it is not what I can see. The observer which forces us to be the work of making images is, like the meaning of our life, an ethereal body. If our brain is the machine of our body when we create an image, the observer is just the soul of that machine, and what we see is a dream, but a dream that builds the reality in which we can cope with.

Let's say that the fourth level in **Imagined Sequence** has let me once and for all get the observer which certainly is me, out of reach of my state of abstinence, or even better, out of reach of my conscious, since I am conscious of the fact of disregarding it while I am creating images. According to Heinz von Foerster, the "*crucial test of the memories is in its efficacy to foresee sequence of events; in other words, in order to allow inductive inferences*"¹⁴. Therefore in our memories it remains the time to be used by our memory, I mean, to be recovered. Every time I start painting, all my **Imagined Sequence** will be coming by like that mechanic and unconscious aspect in my biological vision which is difficult to recover unless I use my art. As the comments added to the code in order to start to handle it, "*it's them, not the code, the ones that give the representation of what the code is doing*"¹⁵. If the visual system is the code, and I am the handler, the painting is the representation of what my visual system is doing from my artist point of view.

Painting is making the sense of the image comes up as it comes up in our biological vision: on every corner and in every moment without losing the thread of our mental story which each of us has. It is different in each individual and it's this thread that makes us understand and don't get lost. Reach the painting means being conscious of the fact that every picture will involve the introduction of changes in my pictorial process, at the same time as in my brain habits. That I will not need to visualize anymore my **Imagined Sequence** for the purpose of not losing the thread of my mental story. The story is my life. A painting is just a feeling to be recovered from the flow of my life. But I do not need the painting to read on the book of my own life.

The entryphone rings. It's my father. I open the door before he rings another bell. Few minutes go by until I see my younger brother and Ruth in the corridor. The dawn was breaking without clouds in the sky. It is time for the movie to start.

1. Boat built in order to cross the canal locks of solid ground

2. BARTHES, Roland, *"The film meaning issue", The Eiffel Tower*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 37 [text extraction from *The Complete Works of Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, Volume 1, 1993, Volume 2, 1994, Volume 2, 1995]

3. According to the dream: "(...) in dreams, time flies, to meet the present, unlike movement of awake conscious. The first one rotates on itself and together all its concrete images. However it means that we are led to a imaginary space shot, so the same event coming from outside, out of the real space shot, is also seen imaginatively (...)".

4. FLORENSKIJ, Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977, p. 30 [Ed. or.: *НКОНОСТАС*, 1922]

During the last years it's been carried out experiments that prove this target. Through the non invasive positron emission tomography technique, it is registered which areas of the brain are lighted when we asked to look at something. However, if we ask that person to imagine that something, it is proved that the same areas of the brain are lighted.

5. BARTHES, Roland, *"The film meaning issue", The Eiffel Tower*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 33

6. *Ibid.*

7. *Paisajismos. Land_scapes*, Espacio Abisal, Bilbao, 21 de sep. - 26 oct. 2007

<http://www.espacioabisal.org/es/individual.php?expo=1>

8. A whole unit understood as example in any way of visual art.

For a description of the levels, go to DE LA VILLA LISO, Lourdes, *"Parte tercera. Un modelo experimental acerca del fenómeno visual"*, in *Lo visual como construcción. Desarrollo de un modelo pictórico de representación de la imagen*, p. 720 - 823

9. Sandra Palhares analyses the idea of an iconic encoded image being restricted to a sequence of typologies that are defined as synthetic image of information. What we do is to cancel our own synthesis. That is to say, it is a sterilization of the synthetic image; it wouldn't give an immediate reading because we create the graphism. Such graphism is not socially conventionalized. So finally the synthesis seems not to be such creation.

10. David Marr explains how *"One of them has an interesting retina formed by two diagonal strips in V shape. If it detects a red V on an object opposite it, it will have found its mate; otherwise it will be food"*.

MARR, David, *Vision*, San Francisco, Freeman, 1982, p. 32

11. STRAUSS, Botho, *"Escrito"*, in *Parejas, transeúntes*, Madrid, Alfaguara, 1986, p. 97 [Ed. or.: *Paare, passanten*, Munchen, Carl Hanser Verlag, 1981]

12. For a definition of the constrictions to the visual process from the analysis of the four pieces of work belonging to the project of Izaskun Etxebarria. *Paisajismos. Land_scapes*, ir a DE LA VILLA LISO, Lourdes, *"2. 4 - Lo mental"*, in *Visual as construction. Development of a painting modelo f an image representation*, p. 339

13. ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, Madrid, Alfaguara, 2007 [Ed. or.: *Obabakoak*, 1988]

14. FOERSTER, Heinz von, *"Tempo e memoria"*, in *Sistemi che osservano*, Roma, Astrolabio, 1987, p. 73 [Ed. or.: *Observing Systems*, Intersystems Publications, Seaside, 1982]

15. MARR, David, *Vision*, San Francisco, Freeman, 1982, p. 342

Levels

Lourdes de la Villa

4th level

I divided the **Imagined sequence** photomontage into thirteen frames that reflected as in a mirror in another thirteen. The fourth level of the project is characterized by removing the mirrored frames. And secondly, by the large measures for the thirteen paintings to which it gives rise. The characters take real size. The gap of the thirteen possible paintings that will reflect as in a mirror in the first thirteen, has to do with this measures. Painting is getting lost in the world you've created, by the way the body is absorbed in the work of making an image. To the extent that you're inside that world, are your concrete images which finish with the game of mirrors. Which appear as a support for your eyes.

3rd level

I made the third level of **Imagined sequence** in 2006. Although is somewhat previous with respect to the second level, this single piece is the one which at the time meant an end for the project. It corresponds to the ninth frame and measures the same as its fourth level counterpart. Viewed from the project completion standpoint, this end was also the beginning of something else. It was oriented towards the objective of developing a custom workflow, so that it can be repeated throughout life, as we repeat de act of seeing every day: it doesn't mean that we end with the discovery of new things. This piece gave the technical dimension to what would come three years alter.

2nd level

The second level of **Imagined sequence** is composed of 26 pieces: the thirteen emerging from the photomontage split, plus its inverse. It is solved with the technique of icons. So this really is not paint. If we would think that it is paint, we would be, as Pavel Florenskij says, denying *"the paint its particular power"*, when *"paint share with all the symbols in general, its fundamental ontological characteristic - being what they symbolize"*. (FLORENSKIJ, Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977, p. 61 [Ed. or.: *НКОНОСТАС*, 1922]). Despite this, the resolution of this level was set as the way to seek the limits of pictorial support. A limits that we didn't find some months before, when we worked out the third level. Necessary we

had to look for this limits here. This level is an undefined extension of the mirrors game. Of course, turning this game around image, aiming that this broad seven meters and a half worked as a painting, was an advanced way to end the game itself.

1st level

The first level of **Imagined sequence** dates back to 2004. It's like the trace left by my imaginary route in my own head. It is hardly separated from the fotomontage. It is slightly bigger than it. I photocopied it on polyester, with the purpose of converting the shadow parts of the photos, on paint turning over the frame of a silk screen. I turned the screen so as to obtain the thirteen pieces that reflects on the first thirteen. The support that received the paint were little portions of cotton fabric. I put them together into its tiny corresponding canvasses. And I only used the pencil to introduce white colour. The objctive was getting a unified light that enable to embrace the whole image. A light that doesn't belong to some daylight nor to an atmospheric condition. Together with the rearview mirrors on the left and right in the image, that positions us in the vision that we have inside a car, looking becomes traveling, but into our brains.



Lourdes de la Villa Liso

Burgos, 1970

lourdes.delavilla@gmail.com

FORMACIÓN:

- 2008 Diplomatura en diseño gráfico
 2002 Diploma de Estudios Avanzados (UPV/EHU)
 2001 Diploma de especialización en Arte Contemporáneo Vasco (UD)
 2000 Licenciada en BBAA (UPV/EHU)
 1987-89 Iniciados estudios de Arquitectura (ETS de San Sebastián)

CURSOS:

- 2010 Seminario de Pintura de Mari Puri Herrero. BilbaoArte
 2006 • *Technarte. International Conference on Art & Technology.* Association Innovalia. Bilbao
 • *Los creadores visuales ante la reforma de la Ley de Propiedad Intelectual.* Encuentro dirigido por Javier Moscoso del Prado. UIMP. Santander. Beca
 2005 • *Paisajes incógnitos, territorios ocultos: las geografías de la invisibilidad. III Seminario Internacional sobre paisaje.* Olot. CUIMPB. Centre Ernest Lluch. Beca
 • *Visión Artificial.* Cursos de verano de la UC. Departamento de Tecnología Electrónica e Ingeniería de sistemas y automática, Santander. Beca
 • *Las tres formas de la vida humana: íntima, privada, pública.* Curso magistral dirigido por Carlos Castilla del Pino. UIMP, Santander. Beca
 • *Italia entre cine, literatura y sociedad.* Cursos de verano de la Fundación URJC, Aranjuez. Beca
 2004 *El cuerpo humano en el arte contemporáneo.* Curso magistral dirigido por Juan Antonio Ramírez. UIMP, Santander
 2002 • III Seminario de Gráfica. BilbaoArte
 • Taller de pintura de Iñaki de la Fuente. BilbaoArte
 2000 V Curso Internacional de Pintura y Escultura de Jerez de la Frontera. Univ. de Cádiz. Beca

BECAS

- 2010 • Beca de intercambio de artistas del Kunsthau Bregenz y la Fundación BilbaoArte.
 • Espacio de cesión temporal para la realización de proyecto artístico. Fundación BilbaoArte Fundazioa y Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.
 2006- 2007 Ayuda Predoctoral del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco. Contrato en prácticas en UPV/EHU
 2006 - 2003 Beca Predoctoral del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
 2003 Beca de asistencia al Foro Internacional de expertos en Arte Contemporáneo. Arco 03
 2002 -2003 Beca de colaboración en biblioteca. Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU
 2002 Beca de prácticas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Biblioteca.
 2001 • Beca *Taller-Exposición de Pintura Iberoamericana* de la Consejería de Economía y Empleo de la Comunidad de Madrid
 • Beca Talens. Barcelona
 2000 Beca Erasmus. Academia de Bellas Artes de Venezia

EXPOSICIONES COLECTIVAS:

- 2010 • *Artist exchange Bilbao-Voralberg.* Galerie Stephanie Hollenstein. Lustenau
 • *Egoileak 2010 residentes,* Fundación BilbaoArte Fundazioa, Bilbao
 2007 • *Paisajismos. Land_scapes.* Comisaria: Izaskun Etxebarria. Espacio Abisal. Bilbao
 • *V Concurso de Artes Plásticas del Colegio de Ingenieros de caminos, canales y puertos del País Vasco.* Bilbao
 2005 • *Le cloître 2005. Mémoire des lieux.* Assotiation com'art. Cathedrale de Bayonne
 • *IV Biennale Art Contemporain de Navarre.* St. Jean Pied de Port - Donibane Garazi
 2004 • *II concurso de Artes Plásticas Conxemar 2004.* Centro social Caixanova. Vigo
 • *VIII Certamen de Arte del Campus de Álava,* UPV/EHU, Vitoria.
 Adquisición de obra
 2003 • *Libros de artista.* El Pasillo. Pamplona
 • *Kabinart. 25 Arte Nagusia.* Bilbao.
 • *3e Biennale des Arts Plastiques de Navarre.* St. Jean Pied de Port - Donibane Garazi.
 • *III Salón de las Artes Emergentes GetxoArte.* Las Arenas.
 2002 • *X Convocatoria Patrimonio Artístico UPV/EHU.* Leioa. Adquisición de obra
 • *Regalo - Objeto - Navidad.* Galería Catálogo General. Bilbao.
 • *100 artistas.* Galería Catálogo General. Bilbao.
 • *II Bienal de Figuración y Realismo.* Galería Clave. Murcia.
 • *4ª Propuesta de Catálogo General.* Galería Catálogo General. Bilbao
 • *I Concurso de Fotografía Nadar.* Algorta
 • *IX Convocatoria de Patrimonio Artístico UPV/EHU.* Leioa
 • *Fondo Talens de Arte Joven.* Espacio Acea's Promoción de Artistas Plásticos. Barcelona. Galería Victoria Hidalgo. Madrid
 • *Taller- Exposición de Pintura Iberoamericana.* Muestra de Nuevas Tendencias y Nuevas Tecnologías. IFEMA. Pabellón I. Madrid
 • *I Salón de las Artes Emergentes GetxoArte.* Las Arenas
 • *Erasmus 1999-2000.* Sala Municipal. Baracaldo. Sala Araba. Vitoria
 • *I Concurso de fotografía del Consejo de estudiantes de la Facultad de Ciencias.* UPV /EHU. Leioa. Accesit

EXPOSICIONES INDIVIDUALES:

- 2011 *Secuencia imaginada.* Fundación BilbaoArte Fundazioa. Bilbao
 2007 • *Un lugar desde donde construir 'lo visual', pensar 'lo humano', habitar 'lo real'.* Sala de exposiciones del Ayuntamiento de Sopelana
 • *Secuencia imaginada. Nivel 2 y 3.* Aula de Cultura de Berango
 2002 *Historia de un ojo.* Aula de Cultura de Getxo. Algorta
 2001 Galería Maes. Madrid

OBRA EN COLECCIONES:

Fundación BilbaoArte Fundazioa
 Fondo de Arte Iberoamericano. Comunidad de Madrid
 Talens España. Barcelona
 Patrimonio Artístico. UPV/EHU. Campus de Vizcaya
 Patrimonio Artístico UPV/EHU. Campus de Álava
 Galería Cecilia Colman. Londres
 Agencia de Comunicación Jazz Group. Logroño
 Colecciones particulares



Aitor, Juan, Txente, Iciar, Pilar y todo el equipo de BilbaoArte, Kirsten Helfrich & Winfried Nussbaumüller del KUB, Helmut Gassner & Willi Oberfrank de la Galería Stephanie Hollenstein, Patrik, Silvia, Sandra, Izaskun, Amaia Gracia, Iker Serrano, Usoa Fullaondo, Cristina Liso, Carmen García, Espacio Abisal, Ismael de la Villa, Aula de cultura de Berango, Ayuntamiento de Sopelana, Association Garazikus elkarte, Eliane Monnin, Association com'art & GAAPA, Dep. de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco, mi padre.
Eskerrak / Agradecimientos

Esta publicación fue editada el día 8 de marzo de 2011.
Argitalpen hau 2011ko martxoaren 8an editatua izan zen.

