

Aquerreta



Gobierno de Navarra
Nafarroako Gobernua



Aquerreta

... y semejanza. *Heian Shodan*
... eta antzeko. *Heian Shodan*

GOBIERNO DE NAVARRA NAFARROAKO GOBERNUA	EXPOSICIÓN / ERAKUSKETA	CATÁLOGO / KATALOGOA
PRESIDENTA LEHENDAKARIA María Chivite Navascués	ORGANIZACIÓN Y PRODUCCIÓN / ANTOLAKETA ETA EKOIZPENA Museo de Navarra / Nafarroako Museoa	EDICIÓN / EDIZIOA Gobierno de Navarra Departamento de Cultura y Deporte Nafarroako Gobernua, Kultura eta Kirol Departamentua
CONSEJERA DE CULTURA Y DEPORTE KULTURA ETA KIROLEKO KONSEILALARIA Rebeca Esnaola Bermejo	COMISARIO / KOMISARIOA Pedro Luis Lozano Uriz	© DE LA PRESENTE EDICIÓN / EDIZIO HONENA Gobierno de Navarra, Pamplona, 2023 Nafarroako Gobernua, Iruña, 2023
DIRECTOR GENERAL DE CULTURA- INSTITUCIÓN PRÍNCIPE DE VIANA VIANAKO PRINTZEA-KULTURA ZUZENDARI NAGUSIA Ignacio Apezteguía Morentín	CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN / KONSERBAZIOA ETA ZAHARBERTITZA Artres, S.L.	© DE LOS TEXTOS / TESTUENAK sus autores y herederos / haien egileak eta oinordekoak
DIRECTORA DEL SERVICIO DE MUSEOS MUSEOEN ZERBITZUKO ZUZENDARIA Susana Irigaray Soto	DISEÑO EXPOSITIVO / ERAKUSKETAREN DISEINUA Ken	© DE LAS FOTOGRAFIAS / ARGAZKIENAK Sus autores y depositarios / Haien egileak eta gordailuzainak
JEFA DE LA SECCIÓN DE MUSEO DE NAVARRA NAFARROAKO MUSEOAREN ATALBURUA Mercedes Jover Hernando	TRADUCCIÓN / ITZULPENA Euskarabidea	DISEÑO GRÁFICO / DISEINU GRAFIKOA Ken
	TRANSPORTE Y MONTAJE / GARRAIOA ETA MUNTAKETA Moreno Vallés TransportaArte S.L.	FOTOGRAFIAS / ARGAZKIAK José Luis Larrión [59, 67, 84, 89, 90, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 120, 122, 123, 125, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156]
	ENMARCACIÓN / MARKOAK IPINTZEA Dokuzain S.L.U.	Eugenio Zúñiga [77, 85, 88, 95, 174, 119, 121, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 141, 143, 146, 155, 157, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175]
	IMPRESIÓN / INPRIMAKETA Gráficas Alzate	Eduardo Muñoz [22, 63, 83]
		Gonzalo Sánchez [28]
		Toni Sasal [INTERIOR DE CUBIERTAS]
		(Salvo que se mencione otro autor o depositario en el pie de foto / Argazki-oinean bestee autore edo gordailuzain bat apaten denean izan ezik)

AGRADECIMIENTOS / ESKER ONAK
Ayuntamiento de Pamplona / Iruñeko Udala
Arzobispado de Pamplona y Tudela / Iruñea eta Tuterako Artzapezpikutz
Casa de Misericordia de Pamplona / Iruñeko Erruki Etxea
Galería Marlborough / Marlborough Galería
Iglesia parroquial de Gorraiz / Gorraizko San Esteban parroquia
Amaya Ascunce Parada
Guillermo Calvo Rodríguez-Salmónes
Mª Luisa Martín de Argila

Museo de Navarra
Nafarroako Museoa

Aquerreta

... y semejanza. Heian Shodan
... eta antzeko. Heian Shodan

EXPOSICIÓN / ERAKUSKETA
24.03.2023 – 03.09.2023

MUSEO
NAFARROAKO
GOBERNUA

GOBIERNO DE
NAFARROAKO GOBERNUA

Índice / Aurkibidea

Presentación — 8
Aurkezpena

En el amor ... — 11
Amodioan ...
Pedro Luis Lozano Uriz

Un solitario, en su contexto navarro y español — 53
Bakarti bat, Nafarroako eta Espainiako testuinguruan
Juan Manuel Bonet

Fotomatón con ángel — 75
Fotomatoia aingeruarekin
Francisco Calvo Serraller

CATÁLOGO — 79
KATALOGO

Dolor y fe / Mina eta fedea — 81
Bodegones / Natura hilak — 95
Figuras / Irudiak — 115
Paisajes / Paisaiak — 135
... y semejanza / ... eta antzeko — 159

TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS — 177
IBILBIDE ARTISTIKOAK

Aquerreta... eta antzeko. *Heian Shodan* da Nafarroako Museoak Juan José Aquerretari eta haren katalogoari eskainitako erakusketaren izenburu enigmatiko eta poetikoa. Erreferentzia egiten dio karateko Shokotan estiloko lehenbiziko katari (*Heian Shodan*), Juan José Aquerreta urte askoz aritu baita karatean. “Bakean dagoen gogamena” iradokitzen du; hala dio erakusketako komisario den Pedro Luis Lozano Urizk.

Erakusketa 1967 eta 2022 artean egindako ehun artelan inguru ikus daitezke; batez ere pinturari eskainitako bizitza oso baten ekoizpenari begiratzen zaio. Erakusketa eraikitzeo, oinarri izan dira Lozanoren eta Akerretaren arteko harremana eta haien elkarriketak artistaren gaien inguruan: oinazea, eta bakea eta lasaitasuna bilatzea; fedea eta egoari uko egitea; eta bizimodu diskretua aukeratzea. Lan horiek, izan erretratuak, paisaiak edo bodegoiak, koherenteak dira adierazpen artistiko aszetiko eta sublimatu batekin.

Juan José Aquerretak (Iruñea, 1946) marrazketa-eta pintura-ikasketak Iruñeko Arte eta Lanbide Eskolan hasi zituen; 1983 eta 2012 artean eragin eta aintzatespen handiko irakasle izan zen bertan. Han ezagutu zuen Isabel Baquedano. 1966an, Nafarroako Foru Diputazioaren Aparteko Beka lortu zuen, eta Madrilgo San Fernando Arte Ederren Eskolan sartu zen, non Antonio Lópezen ikaslea izan baitzen. Kritika espezializatuak berehala hartu zuen aintzat haren lan berezia, eta horri esker daude haren artelanak zenbait museotan eta hainbat bilduma pribatu zein publikotan.

Jasotako aintzatespenen artean, nabarmenzekoak dira Arte Plastikoaren Sari Nazionala (2001) eta Vianako Printzea Kulturaren Saria (2003).

Nafarroako Museoaren proposamena gogo onez hartu zuen Juan José Aquerretak; erakusketaren sorreran aktiboki parte hartu du, eta haren galeriak ere bai (Madrilgo Marlborough galeria), izapide eta mailegu ugari erraztu baititu. Gainera, Iruñeko Udalak eta Iruñeko Artzaezpikutzak ere lagundu dute mailegu banarekin, eta Juan Manuel Bonet kritikariak argitalpen honen testuetako bat idatzi du. Horiek guztiak erabakigarriak izan dira proiektu hau gauzatzeko. Eskerrak eman nahi dizkiogu Francisco Calvo Serraller arte-irakasle eta -kritikari handiaren familiari, eskulturan ere aritzen den Aquerretarentzat 2013an idatzi zuen testua errepruduzitzeo aukera eman baitigu.

Artistak hala nahita, proiektuak areto txiki batean ikusgai jarri ditu haren marrazki berrienak; beste bi pintorerekin partekatutako lana da, Diego de Pablos eta José Antonio Jiménez. Hala, horiek ere presente daude erakusketa honetan. Horrek, Aquerretak elkarlaneko erakusketa bat bultzatu du, eta taldean egindako proiektu artistiko bat erakusten du.

Duela urte asko du Nafarroako Museoak harreman hurbila Aquerreta artista eskuzabalarekin, askotariko proiektuen bitartez. Orain, museo bete egin du hari anbizio handiko erakusketa bat eskaintzeo zuen nahia, haren parte-hartzearekin gainera.

Aquerreta... y semejanza. *Heian Shodan* es el enigmático y poético título de la exposición que el Museo de Navarra dedica a Juan José Aquerreta y de su correspondiente catálogo. La referencia al primer kata (*Heian Shodan*) del estilo Shokotan de karate, practicado por Juan José Aquerreta durante muchos años, sugiere una “mente en paz” en palabras del comisario de la exposición, Pedro Luis Lozano Uriz.

Construida a través de la relación de Lozano con Aquerreta y de sus conversaciones en torno a los temas del artista —el sufrimiento y la búsqueda de la paz y la serenidad, la fe y la renuncia al ego, así como la elección de una vida discreta—, la exposición permite contemplar cerca de un centenar de obras realizadas entre 1967 y 2022, y ofrece la mirada a la producción de toda una vida dedicada fundamentalmente a la pintura. Sus obras, ya sean retratos, paisajes o bodegones, explican y son coherentes con una expresión artística ascética, sublimada.

Juan José Aquerreta (Pamplona, 1946) comenzó sus estudios de dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad, en la que entre 1983 y 2012 sería docente con gran influencia y reconocimiento. Allí conoció a Isabel Baquedano. En 1966 obtuvo la Beca Extraordinaria de la Excmo. Diputación Foral de Navarra e ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde fue discípulo de Antonio López. Pronto, su personal trabajo fue considerado y valorado por la crítica especializada, lo que explica la presencia de su obra en diferentes museos y en

numerosas colecciones, tanto privadas como públicas. Entre sus reconocimientos destacan el Premio Nacional de Artes Plásticas (2001) y el Premio Príncipe de Viana de la Cultura (2003).

La propuesta del Museo de Navarra fue muy bien acogida por Juan José Aquerreta, que ha participado activamente en su concepción, así como por su galería, la Galería Marlborough (Madrid), que ha facilitado numerosos trámites y préstamos. Además, han colaborado el Ayuntamiento de Pamplona y el Arzobispado de Pamplona con sendos préstamos, y el crítico Juan Manuel Bonet, firmando uno de los textos de la presente publicación. Todos ellos han sido decisivos para hacer realidad este proyecto. Le debemos un agradecimiento especial a la familia del gran profesor y crítico de arte Francisco Calvo Serraller, que nos ha permitido reproducir el texto que redactó para el también escultor Aquerreta en 2013.

Por deseo del artista, el proyecto incorpora en una pequeña sala sus dibujos más recientes, un trabajo compartido con otros dos pintores, Diego de Pablos y José Antonio Jiménez, también presentes en esta muestra. De este modo, Aquerreta ha impulsado una exposición colaborativa, en la que se muestra un proyecto de trabajo artístico en equipo.

Hace muchos años que el Museo de Navarra mantiene una cercana relación con Aquerreta, un artista generoso, a través de proyectos variados. Ahora el Museo cumple su deseo de dedicarle una ambiciosa exposición contando con su participación.

Rebeca Esnaola Bermejo
Consejera de Cultura y Deporte
Gobierno de Navarra

Rebeca Esnaola Bermejo
Kultura eta Kiroleko kontseilaria
Nafarroako Gobernua

En el amor...

Amodioan...

Pedro Luis Lozano Uriz

Zer lotura dago Schopenhauerren, karatearen, Fidiasen, Kristoren, Warholen, San Judaren, Piero della Francescaren edo Matisseren artean? Printzipioz, ezer askorik ez. Bainazinbesteko erreferentziak dira Juan José Aquerretaren erakusketa hau ulertzeko. Erakusketa hau Nafarroako Museoaren eta egilearen beraren ahaleginari esker izan da posible, zenbait lagunekin, instituziorekin eta mailegatzaile eskuzabala batzuekin batera.

Heian Shodan

Heian Shodan lehen kata da Shotokan estiloan, hots, Juan José Aquerretak urtetan praktikatutako estiloan. Aquerretak, karateko gerriko beltz denak, hamaika aldi egin ditu kata horren mugimendu aurrez ezarriak. Kata "forma" gisa itzultzen da hitzez hitz, eta bake eta lasaitasun gisa ulertzen ahal da, edo, modu askeago batean, buru bare gisa. Hau da, karatedoaren barruan, kata hau praktikatzea, bake eta lasaitasuneranzko esku hutsaren bidea da, edo buru bare bateranzkoa.

Juan José Aquerretaren lana eta bizitza, halaber, lasaitasuna, bakea eta baretasuna bilatzeko bidea da,¹ baina bera pintorea, eskultorea eta marraskilaria denez, berea ez da horrenbeste esku hutsaren bidea (hori da kara-te hitzaren itzulpena), baizik eta esku bete edo okupatuarena. Hala, esaten ahal da *ippai te* bidea egiten duela (esku betearena).

Aquerreta "ippaiteka" litzateke. Dena den, egiazki, karate hitzaren itzulpen finenak haren izaera martzialarekin du zerikusia. Karate hitzak esku hutsa esan nahi du, baina gorputzarekin bakarrik (armarik gabe) praktikatzen den borroka ere bada. Esku hutsa esku armagabea da. Horrela, karatearen aurkakoa arma batez okupatutako eskua litzateke, hots, esku armatua. Aquerretaren bidea, beraz, artista ororen bidea bezalaxe, gizon armatuaren bidea litzateke. Hori bai, Aquerretaren armak oso boteretsuak dira: pintzelak, arkatzak eta ikatz-ziriak.²

Baina ulertu nahi badugu 1946an Iruñean jaio zen margolari honek zergatik eman duen bere bizitzaren zati handi bat bakerako eta lasaitasunerako bide

horretan, Aquerretaren bizitzan minak izan duen pisua ere ulertu behar da.

Aquerretaren bidea borrokaz beteta egon da, barruko deabruen aurka egin behar izan du, baita lanbideak eta arrakasta artistikoak sortzen dizkien kontraesan batzuen aurka ere. Minak presentzia handia izan du bere bizitzan. Berak ez du inoiz ukatu, eta askotan aipatu ditu bere depresio aldiak, batzuk egiazki bizi eta larrigarriak, "federik gabeko itxaropen putzu" gisa definitzera iritsi denak. (Aquerreta, 1983).

Mina

"Bizitza oro mina da", dio Schopenhauerrek (1818/1983, 243). Emozioen eta grina irrazionalen munduranzko urretsa eman zuenean, filosofia idealistaren mugak hautsi zituen filosofo alemaniarrak adierazi zuen ez zela gogoa, baizik eta borondatea, gure portaeraren printzipio gidaria, ez soili gizakien kasuan, baita sorkuntza osoaren kasuan ere. Minaren arazoa etengabe gisa ageri da bere lanean, Ixion, Tantalo edo Danaideen³ greziar mito beldurgarrienen antzeko oinazera kondenatzen gaituen kate gisa.

Ikuspegi horrekin bat egiten du Aquerretak, zati batean, honako hau aipatzen duenean: "Nik uste dut gizakiak, paradisutik irten aurretik, ezer ez egiteko jaiotzen zirela; eta hori nolabait iradokitzen du jaio aditzaren infinitiboa gaztelaniaz: nacer. Gero, jakitera kondenatuta, kontzientziak eta lanak harrapatuta geratu zen. "Tresna bezalaxe, kolpeen patura zuzenduta jaiotzen da", zioen Miguel Hernándezek. Hori da existentziari kateatutako gizakiaren errealtitatea". (Aquerreta, 1998, 11)

Gizakia esklabo kateatu gisa agertzen duen ikuspegi hori da ikusleak erakusketa honetan ikusten duen lehen koadroak. *La huida del esclavo de Saturno I*⁴ Aquerretaren autorretratua da, baina ez berea banako gisa soili, baita gizaki gisa ere. Hori horrela, gizaki guztiak irudikatzen ditu, hots, gizateriaren idealia. Ihesaldia, gainera, Aquerreta guztiz identifikatzen duen kontzeptua da, geroago ere jorratuko duguna.

¿Qué tienen que ver Schopenhauer, el karate, Fidias, Cristo, Warhol, San Judas, Piero della Francesca o Matisse? En principio, no mucho; aun así, son referencias clave para entender esta exposición de Juan José Aquerreta. Una muestra que ha sido posible gracias al esfuerzo del Museo de Navarra y del propio autor, junto a algunos amigos, instituciones y prestatarios generosos.

Heian Shodan

Heian Shodan es el primer kata del estilo Shotokan, practicado por Juan José Aquerreta durante años. Aquerreta, cinturón negro de karate, ha realizado infinidad de veces los movimientos prefijados de este kata, literalmente traducido como "forma", que puede ser interpretado como paz y tranquilidad o, más libremente, como mente en paz. Es decir, que la práctica de este kata sería, dentro del karate-do, el camino de la mano vacía hacia la paz y tranquilidad o hacia la mente serena.

La obra y la vida de Juan José Aquerreta es también un camino hacia la búsqueda de la tranquilidad, la paz y la serenidad,¹ pero dado que él es pintor, escultor y dibujante, el suyo no es tanto el camino de la mano vacía, traducción de *kara-te*, sino el de la mano llena o la mano ocupada. Podríamos decir entonces que practica el camino del *ippai te* (mano llena).

Aquerreta sería un "ippaiteca". Aunque, en realidad, la traducción más afinada del karate tiene que ver con su sentido marcial. Karate es mano vacía pero también la manera de lucha que se practica solo con el cuerpo, es decir, sin armas. La mano vacía es la mano desarmada. Así, lo contrario del karate sería la mano ocupada por un arma, es decir armada. Por lo tanto, el camino de Aquerreta, como el de todo artista, sería el camino del hombre armado, armado eso sí con unas herramientas muy poderosas: pinceles, lápices y carboncillos.²

Ahora bien, para entender por qué este pintor, nacido en Pamplona en 1946, ha dedicado gran parte de su vida a ese camino hacia la paz y la tranquilidad,

hay que entender también, en la existencia de Aquerreta, el peso del dolor.

El camino de Aquerreta ha sido una senda de lucha, de enfrentamiento contra sus demonios interiores y contra algunas contradicciones generadas por su profesión y su éxito artístico. El dolor ha estado muy presente en su vida. Él no lo ha negado nunca y ha comentado muchas veces sus períodos de depresión, algunos realmente intensos y angustiosos, que ha llegado a definir como "un pozo de esperanza sin fe" (Aquerreta, 1983).

El dolor

"Toda vida es dolor", dice Schopenhauer (1818/1983, 243). El filósofo alemán que rompió los límites de la filosofía idealista al dar paso al mundo de las emociones y las pasiones irracionales, señaló no a la mente sino a la voluntad como principio rector de nuestro comportamiento, no solo de los hombres sino de toda la creación. El problema del dolor se muestra en su obra como un continuo, como una cadena que nos condena a un tormento similar al de los más terribles mitos griegos de Ixión, Tántalo o las Danaides.³

Parte de esta visión la comparte el propio Aquerreta al comentar: "Yo creo que el hombre, antes de salir del paraíso, nació para hacer nada, y algo de eso sugiere el infinitivo del verbo *na-cer*. Luego, condenado a saber, quedó raptado por la conciencia y el trabajo. «Nace, como la herramienta, a los golpes destinado...», decía Miguel Hernández. Esa es la realidad del hombre encadenado a la existencia." (Aquerreta, 1998, 11)

Esta visión del hombre como un esclavo encadenado es el primer cuadro que ve el espectador de esta exposición. *La huida del esclavo de Saturno I*⁴ es un autorretrato del propio Aquerreta, pero no solo de él como individuo, también como ser humano, y como tal representa a todos los hombres, al ideal de la humanidad. La huida es un concepto que además identifica plenamente a Aquerreta y del que hablaremos más adelante.

Schopenhauerren arabera, gizakia oinazera kondenatutako esklaboa da, desiora ere kondenatuta dagoelako, eta hura, borondatearen ondorioz, aseezina delako, eta, aldi berean, ez duelako gogobetetzen. “Ahalegin edo aspirazio oro premia batetik sortzen da, oraingo egoerarekin pozik ez egotetik, eta, beraz, min batetik, asetzan ez den bitartean. Bainak egiazko asebetetzea ez da existitzen, desio berri baten abiapuntu izanen baita; hori ere zaildu eginen da eta min berrien iturburu izanen da. Inoiz ez dago azken atsedenik; hortaz, inoiz ez dago muga edo baldintzarik minerako”. (1818/1983, 243). Bizitzari buruzko horren optimismo gutxiko ikuspegia osatzeko, Schopenhauerrek gogorarazten digu bizitza bizirik jarraitzeko etengabeko borroka dela eta, kasu onenetan, gure desioak betetzen direnean, ondorioa unadura eta asperraldia direla.⁵

Bizitzaren mina dago ikusgai erakusketa koko lehen aretoan, egilearen asmoa argi uzten duten izenburua duten akuarela txikien serie baten bitarte: Ardiente oscuridad, Dolor y espanto, Ácida tristeza, Desesperación, Atardecer de los pobres amantes, Naturaleza muerta del infierno interior...⁶ Halaber, existentziaren estutasun tragikoaren aurrean etsita dagoen gizakiaren egoera bortitzean, Apolo ingravido (2º nacimiento) aurkitzen dugu, hots, bere buruaz beste egiteko zorian dagoen izaki bat, kate misteriotsu baina irmo batek bakarrik salbatzen duena, non dagoen jakin gabe hura eusten duena eta, azken finean, amiltzea eragozten diona. *El bañista* lanak osatzen du pieza serie hau eta, berriro ere, gizaki eta gizateria etsi eta saminduaren irudia agertzen da, desioaren eta minaren esklabo den bizitza baten aurrean.

Ateoaren irtenbidea

Schopenhauerrek, tragedia klasikoek bezalaxe, erakusten digu naturak patu krudela ekarriko digula. “Nahi izatea eta anbizioa izatea: hori da esentzia, ezerk itzali ezin duen egarri batek hartu bagintu bezala”. (1818/1983, 244). Ez hori bakarrik: desio lasterketa eroaren amaiera heriotza da, hain zuzen ere. Azken finean, borondateari ez zaio banakoa interesatzen,

espeziea baizik, eta banakoa ez da ezinbestekoa belaunaldi berri bati bidea irekitza lortu ondoren.⁷ “Gizaki gehienetan bizitza existentziaren beraren aldeko borroka etengabea besterik ez da, azkenean bizitza galduko duten segurtasunarekin. Bainak borroka nekagarri horretan jarraitza eramatzen dituena ez da bizitzarekiko maitasuna, baizik eta heriotzaren beldurra (...), segundoero egiten diogu aurre heriotzari, (...) Bainak heriotzak nahitaez gailendu behar du gure gainetik, jaiotze hutsarengatik, eta azken buruan ez duelako biktimarekin jolastu baino egiten, irentsi aurretik”. (1818/1983, 244-245).⁸

Schopenhauerrek sufrimendua saihesteko bi alternatiba baino ez ditu eskaintzen: kontenplazio estetikoa eta aszetismoa. Lehenean, gizakiak denbora geldiarazten ahal du, desioen lasterra alde batera utzen ahal du eta bere existentziatik ihes egia. Bigarrena santutasunerako bidea da, hainbat sinesmenetako (hinduistak, budistak, kristauak...) jakitun erlijiosoek praktikatzen dutena; desioak suntsitza, munduari uko egitea, fedearren bidea.

Nolanahi ere, Schopenhauerren ikuspegi ateoan, irtenbide horiek guztiak egiazki ez dira ezer. Lehenari dagokionez, bera jakitun da eta onartzan du aldi baterako soluzioa baino ez dela, gure existentziaren desio katetik ihes egiteko erremedio iragankor bat, bere helburua lortzen ez duena une iheskor batetik haratago, gure kontenplazioan abstrakzioa egitea lortzen dugun denboratik haratago, hain zuzen. Aszetak, berriz, bere mailarik gorenean, ihesaldi hori lortzen ahal du, bai besteetan minari erreparatuta, bai norberaren minaren pisuari erreparatuta. Bainak emaitzak itxaropenik gabeko bizitza izaten jarraitzen du, heriotzaren ondoren ezereza baino ez baita geratzen, eta, horregatik, heriotzaren ikuspuntutik, bizitza ere ezereza baita.⁹

Zalantzak gabe, minaren inguruko hausnarketa benetan tragikoa da Schopenhauerrena. “(...) biografía oso minaren istorio bat da, oso har, existentzia bakoitzaz zoritzaren serie jarraitu bat baita. (...) Gogobetetasun oso, edo zoriontasun deitu ohi dena, beti da negatiboa, inoiz ez positiboa. Ez da berez existitzen den zerbaite,

Según Schopenhauer, el hombre es un esclavo condenado al dolor porque está igualmente condenado al deseo y éste, motivado por la voluntad, es insaciable y a la vez insatisfactorio. “Todo esfuerzo o aspiración nace de una necesidad, de un descontento con el estado presente, y es por tanto un dolor mientras no se ve satisfecho. Pero la satisfacción verdadera no existe, puesto que es el punto de partida de un nuevo deseo, también dificultado y originado de nuevos dolores. Jamás hay descanso final; por tanto, jamás hay límites ni términos para el dolor.” (1818/1983, 243). Para completar más aún la visión tan poco optimista de la existencia, Schopenhauer no duda en recordarnos que la vida es una lucha continua por la supervivencia y que, en el mejor de los casos, al ver cumplidos nuestros deseos, la consecuencia es el tedio y el aburrimiento.⁵

El dolor de la vida se muestra en la primera sala de la exposición, a través de una serie de pequeñas acuarelas cuyos títulos muestran claramente su intencionalidad: Ardiente oscuridad, Dolor y espanto, Ácida tristeza, Desesperación, Atardecer de los pobres amantes, Naturaleza muerta del infierno interior...⁶ También, en la situación adversa del hombre desesperado ante la angustia trágica de la existencia, encontramos Apolo ingravido (2.º nacimiento), un ser al borde del suicidio, salvado tan solo por una cadena misteriosa pero férrea que, sin saber de dónde, le sujetaba y en definitiva impide su caída en el abismo. *El bañista* completa esta serie de piezas y representa de nuevo la imagen del hombre, de la humanidad desesperada y doliente ante una vida esclava del deseo y el dolor.

La solución del ateo

Schopenhauer, como las tragedias clásicas, nos muestra que la naturaleza nos depara un destino cruel. “Querer y ambicionar: esta es su esencia, como si nos sintiéramos poseídos de una sed que nada puede apagar.” (1818/1983, 244). No solo eso: el final de tan loca carrera de deseos no es sino la muerte. Al fin y al cabo, a la voluntad no le interesa el individuo

sino la especie, y este es prescindible una vez se haya logrado dar paso a una nueva generación.⁷ “La vida de la mayor parte de los hombres no es más que una lucha constante por su existencia misma, con la seguridad de perderla al fin. Pero lo que les hace persistir en esta fatigosa lucha no es tanto el amor a la vida, como el temor a la muerte (...) luchamos contra la muerte a cada segundo, (...) Pero la muerte ha de triunfar necesariamente sobre nosotros, porque le pertenecemos por el hecho mismo de haber nacido y no hace en último término sino jugar con su víctima antes de devorarla.” (1818/1983, 244-245).⁸

Solo dos alternativas nos ofrece Schopenhauer para evitar el sufrimiento: la contemplación estética y el ascetismo. En la primera, el hombre puede lograr detener el tiempo, evadirse de la corriente de los deseos y escapar de su propia existencia. La segunda es el camino de la santidad, la practicada por sabios religiosos de distintas creencias –hinduistas, budistas, cristianos...–, es la aniquilación de los deseos, la renuncia al mundo, el camino de la fe.

No obstante, en la visión atea de Schopenhauer todas estas soluciones realmente son nada. Respecto a la primera, él mismo es consciente y reconoce que no deja de ser una solución temporal, un remedio pasajero para huir de la cadena de deseos de nuestra existencia, que no logra su objetivo más allá de un momento fugaz, justo el tiempo que logramos abstraernos en nuestra contemplación. Por el contrario, el asceta, en su más alto grado, puede lograr esa huida, bien ante la contemplación del dolor ajeno o bien ante el peso del propio, pero el resultado no deja de ser una vida sin esperanza porque tras la muerte solo queda la nada y por ello, vista desde la muerte, la vida también acaba siendo nada.⁹

Sin duda alguna, la reflexión sobre el dolor es realmente trágica en Schopenhauer. “(...) cada biografía es una historia de dolor, pues por regla general cada existencia es una serie continuada de desdichas. (...) Toda satisfacción, o lo que comúnmente se llama felicidad, es, por su naturaleza, siempre negativa, nunca positiva. No es algo que exista por

baizik eta desio bat asetzea, gozamen ororen lehen baldintza desiratzea baita, zerbaiten premia izatea". (1818/1983, 253; 249). Minaren iturria ez edukitzea da, edukitzea eta lortutakoa galtzea bezainbeste. Zoriona sentimendu iheskorra besterik ez da, gabezia batetik sortu eta beste batera eramatzen gaituena. Horregatik, "laburtasuna da existentziaren onena". (1818/1983, 253).¹⁰

Fedea

Baina, Schopenhauerren agonia ateoaren aurrean, Aquerretak Kristorenganako fedean erredentzio bide bat aurkitzen du.¹¹ Mezu hori garrantzitsua da, ez diolako soilik bere lan piktorkoari zentzua ematen, baizik eta baita bere bizitza guztiari ere, eta bakerako eta lasaitasunerako bideari ekitea ahalbideten baitio: *Heian Shodan* bideari. Harentzako, depresioa "federik gabeko itxaropen putzua" bada, fedea hortik ateratzen ahal gaitu, gure itxaropenari zentzua emanet.

Horrela, Apolo ingravido (2º nacimiento) laneko pertsonaia giltzarri irudi bat da. Alde batetik, bere buruaz beste egiteko zorian dagoen gizonaren etsipena agertzen digu; bestetik, baita salbatzen den gizona ere, minetik askatuta, eusten duen kateari tira egiten diona eta, bere buruarengandik ihes egitean, irteera berri bat aurkitzen duena, birstozko aukera berri bat.¹²

Fedea eta Kristoren mezua bekatutik askatzen gaituen eta betiereko bizitza ematen diguten promesa dira. Bainan askapen horrek ez gaitu minetik askatzen, "gizakia baita sufrizko jaiotzen dena". (Job 5:7).¹³ Are gehiago, minak presentzia handia du kristauen bizitzan. Jesus bera sufrizera etorri zen mundura, eredutzat jardutera eta geure mina bere gain hartzera, gu salbatzeko,¹⁴ baina ez guri mina eragozteko. Hain zuzen, Kristok sufrimendua betebehar saihestezin gisa eramateko agintzen digu: "Bere gurutzea hartu eta nire ondoren ez datorrena, ezin da nire ikasle izan". (Mt. 10:38) Kristauak, gainera, sufrimendurako are beste arrazoi bat ere badu: bere fedearren defentsa.¹⁵

Baina lurreko sufrimendua ez da ezer salbatzeko promesarekin, bizitza berri baten promesarekin konparatuta, sufrimendurik eta minik gabe.¹⁶ Eta

betiereko bizitzarako promesa horrek, fededunari, bizitza bizitzen laguntzen dio, sufrimendua edo mina gorabehera: "Biziki atsekabeturik nago, Jauna: babestu nire bizia, zeure promesaren arabera!". (Sal. 119:5)

Azkenik, Kristok sufrizten dutenak maite ditu: "Zorionekoak negarrez daudenak, haien baititu Jainkoak kontsolatuko". (Mt. 5:5).

Lehen aretoan Aquerretaren kristau aukera hori ere ikusiko dugu, bere ibilbidean funtsezkoak diren bi obrarekin: *El martirio de San Esteban* eta *Díptico de la Fe*. Lehenengoan, lehen martiri kristauaren, San Esteban protomartiriaren, heriotza mingarri eta sufrimenduzkoa ikusten dugu. Eta haren aurrean, bere garaikideen jarrera aldakorra, haien arbuioa, jazarpena edo gaitzespina, berari ez ezik, bere salbamendu mezuari ere. Haren aurrean, ikusleak berpiztu egiten du Apostoluen Gertakarietan kontatutako eszena, eta, era berean, interpelatuta sentitzen da. Zein izanen da gure jarrera? Zein, gure aukera? Estebanen hitza ukatuko dugu? Jarraituko dugu akaso ala, martirioan zegoen San Pablok bezala, konbertsiora irekita egonen gara, itxaropenezko bizitza bat onartzeko prest, fedea bezain gauza eskurazinean oinarrituta?

Díptico de la Fe lanak areto honetako mezua burutzen du. Bizitzako minaren aurrean, San Estebanek transmititutako Kristoren mezuak interpelatua egiten gaitu, San Paulo bezala. Bizitza berri baten kristau itxaropena fedea badugu bakarrik da posible. Fedea misterio bat da, misterio ikusezina, "Fedea espero diren ondasunen bermea da, ikusten ez diren errealityateen ziurtasun osoa". (Heb. 11:1). Eta zer modu hobeagorik ikusezina dena pintatzeko abstrakzioa baino? Hori bai, koadro honetan garrantzi handia du ukimendak, pinturaren testurak, beharbada fedea sumatu egiten delako, laztandu egiten delako azaleko igurtzi bat bezala, ikusi gabe hautematen delako. Zorionekoek ikusi gabe sinesten dute.¹⁷

Ihesaldi aszetikoa

Baina minaren aurkako borrokan eta bakearen bilaketan, fedea bezain garrantzitsua da desioarekiko

sí mismo, sino la satisfacción de un deseo, pues la condición primera de todo goce es desearlo, tener necesidad de alguna cosa." (1818/1983, 253; 249). El dolor surge tanto por no tener como por tener y perder lo obtenido. La felicidad no es más que un sentimiento fugaz que nace de una carencia y termina llevándonos a otra. Por eso "lo mejor de la existencia es su brevedad." (1818/1983, 253).¹⁰

La fe

Ahora bien, frente a la agonía atea de Schopenhauer, Aquerreta encuentra en la fe en Cristo una vía de redención.¹¹ Este mensaje es importante porque da sentido no solo a su trabajo pictórico sino a todo su existir y le permite ponerse en marcha en el camino de la paz y la tranquilidad, *Heian shodan*. Si para él la depresión es "un pozo de esperanza sin fe", la fe puede salvarnos de ella, dándole sentido a nuestra esperanza.

De esta manera, el personaje Apolo ingravido (2.º nacimiento) es una imagen bisagra. Si por un lado muestra la desesperación del hombre a punto del suicidio, por otro lado es también la del hombre que se salva, al liberarse del dolor, tirando de la propia cadena que le sujetaba y encontrando, al huir de sí mismo, una nueva salida, una nueva posibilidad de regeneración.¹²

La fe y el mensaje de Cristo es una promesa que nos libera del pecado y nos concede la vida eterna. Esta liberación, no obstante, no nos libra del dolor, "porque es el hombre quien nace para sufrir." (Job 5:7).¹³ Es más, el dolor está muy presente en la vida del cristiano; el propio Jesús vino al mundo a sufrir, a dar ejemplo y a asumir nuestro propio dolor para salvarnos,¹⁴ pero no para evitarnos el dolor. De hecho, Cristo nos manda cargar el sufrimiento como una obligación ineludible: "Y el que no carga con su cruz y me sigue, no es digno de mí." (Mt. 10:38). El cristiano, además, tiene un motivo más para el sufrimiento, si cabe, que es la defensa de su fe.¹⁵

Pero el sufrimiento terrenal no es nada en comparación con la promesa de salvación, la promesa

de una vida nueva, sin sufrimiento ni dolor.¹⁶ Y esa promesa de vida eterna es la que, al hombre de fe, le ayuda a vivir la vida, a pesar del sufrimiento o del dolor "Este es mi consuelo en la aflicción: que tu promesa me da vida." (Sal. 119:5)

Por último, Cristo ama a los que sufren: "Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados". (Mt. 5:5).

En la primera sala contemplamos también esta opción cristiana de Aquerreta con dos obras fundamentales en su trayectoria. *El martirio de San Esteban* y *El Díptico de la Fe*. En la primera, vemos la muerte dolorosa y sufriente del primer mártir cristiano, San Esteban protomártir. Y frente a él, la actitud variable de sus coetáneos, su rechazo, su persecución o su condena no solo a él, sino a su mensaje de salvación. Ante ella, el espectador revive la escena, narrada en los Hechos de los Apóstoles, y se siente igualmente interpelado. ¿Cuál será nuestra actitud? ¿Cuál nuestra opción? ¿Negaremos la palabra de Esteban? ¿Lo perseguiremos acaso o, como San Pablo, presente en el martirio, estaremos abiertos a la conversión, dispuestos a aceptar una vida de esperanza basada en algo tan inalcanzable, tan inasible como la fe?

El *Díptico de la Fe* culmina el mensaje de esta sala. Ante el dolor de la vida, el mensaje de Cristo, transmitido por San Esteban, nos interpela como a San Pablo. La esperanza cristiana de una vida nueva solo es posible si tenemos fe. La fe es un misterio, un misterio invisible, "La fe es fundamento de lo que se espera y garantía de lo que no se ve." (Heb. 11:1). ¿Y qué mejor manera de pintar lo invisible que la abstracción? Eso sí, en este cuadro tiene una gran importancia la sensación táctil, la textura de la pintura, tal vez porque la fe se intuye, se acaricia como un roce en la piel, se percibe sin ver. Los bienaventurados creen sin ver.¹⁷

La huida ascética

Pero en esa lucha contra el dolor y la búsqueda de la paz, tan importante es la fe como el combate contra

mendetasunaren aurka egitea. Alde horretatik, Aquerretaren bizitzak eta lanak, Schopenhauerren irtenbidearekin bat etorri, aszetismo osagai handia du.¹⁸ Espainiako arte garaikidean artista baliotsienetako bat izan arren (2001eko Arte Plastikoen Sari Nazionala, 2003ko Vianako Printzea Saria, 2000ko Montecarloko Prix International d'Art Contemporain...), bizitza diskretua izan du, ahal den neurrian ospetik eta gizarte aintzatespenetik ihesi. Hain da hala, ezen Juan Manuel Bonetek ez baitu zalantza egiten Aquerretaren obra, Sari Nazionala jaso aurretik, “ia sekretutzat” definitzen duenean (2009, 4).¹⁹

Bere pinturak ere joera horri ere erantzuten dio, kontuan hartu beharreko zenbait elementurekin; horietako nagusia nitik ihes egitearena da.²⁰ Desioaren aurkako borroka horretan, Aquerretak egoari uko egitea bilatzen duen jarrera bat defendatzen du, egoa arazo eta sufrimendu iturri izateagatik. Artista garaikideak definitzen dituen moduak asko esaten du bere ikuspegia negatiboari buruz: “Gauzak artistaren zerbitzura jartzen dira, zeina gizaki modernoaren eredu baita, bere espíritu eta bilakaeran zentratua”. (Aquerreta, 1998,13) edo “xx mendean banakotasuna larriagotu egin da”. (Frisach, 2002). Ildo horretan, irakasle giza izandako esperientziak asko lagundi dio, bai depresioetatik ateratzeko eta bai bere ego artistikoa alde batera uzteko desberdina denarekiko elkarritzetan, besteekiko elkarritzetan.²¹

Bere bizitzaren ispilia balitz bezala,²² bere pintura sinplifikatu egiten da bai pintura teknikan, bai forma eta konposizio elementuetan, adierazpen aszetikoa²³ eta sublimatua bilatz, non errealityeak ihes egiten baitio denborazkotasunari, adierazpen abstraktuago bat aurkitzeko, idealismo platonikotik hurbilago nolabait.²⁴ Paradigmatikoak dira bere natura hilak, non natura forma ideal, leun eta sotiletara murrizten baita, nahiz eta antzeko zerbait gertatzen den bere sorkuntzaren gai ardatz diren paisaia pinturetan eta erretatuetan ere.

Sintesi ikuspegia klasiko horrek berriro gogorazten dituzte Schopenhauer eta haren artearen ideia, zeinak

ideien munduaren islatzat hartzen baitzuen, natura bera baino hobea den errealitye alternatibo bat. Arteak, bere ustez, egokiago adierazten du naturak, bere bilakaeran, adierazten ezin duena.²⁵ Ikusmolde hori logikoa da, grinek eta desioek asaldatu eta menderatu egiten gaituztelako nahi izatearen esklabotasunean, hots, borondatean. Horregatik, arte expresionista edo barrokoaren aurrean, haren idealia klasikoa izanen da, kanonaren lasaitasuna, esentzia formal, tentazio iheskorreko edozein ameskeriaren gainetik.

Horrek ez du esan nahi arteak Jainkoen edo heroien eszena gailenak islatu behar dituenik; alderantziz; Schopenhauerrentzako, edozein motibo da egokia, betiere, artista gai bada bere errealitye praktikotik gora altxatzeko, esentzia objektiboa bilatuz. Hala, bereziki gogotsu defendatzen ditu Herbehereetako pintoreak, batez ere haien natura hilak eta paisaiak. Horietan, honako hauek laudatzen ditu: “Gizabanako edo gertakizun batek ere ez du inolako interesik; denak laguntzen du gizateriaren Ideia pixkanaka azaltzen. Ez dago pinturatik kanpo utzi behar den giza bizitzako gertakizunik. Bidegabekeriaz tratatzentzira pintore holandarrak ez bida miresten haiengan perfekzio teknikoa baino, erdeinatu eta beheratu egiten dira, gehienetan ez zituztelako irudikatu bizitza arrunteko eszenak baino, horiek ez balute bezala historia biblikoek edo gertaera historiko handiek baino garrantzi handiagoa. (...) artearentzat, garrantzitsuena ez da gertaera singularra, baizik eta gertaera horrek unibertsalik duena: hor ageri den ideiaren alderdia”. (1818/1983, 185):

Schopenhauerrek, zalantzarik gabe, Aquerretaren pintura miretsiko luke.

Baina nola iritsi da Aquerreta soluzio formal horretara eta nola lortu du oinez jarraitza minaren aurrean, *Heian Shodanaren* bake eta lasaitasunerantz? Nola lortu du “pintura aszetiko” izateraino murriztea, alderdi partikularren bidez unibertsaltasuna islatzeko gai den pintura izatea, nahiz eta hori oso simplea edo xumea izan, hala nola laranjaz osatutako natura hil bat, errepide bazterreko taberna bateko jantokia edo hiri inguruko paisaia bat?

la dependencia del deseo. En ese aspecto, la vida y la obra de Aquerreta, coincidiendo con la solución de Schopenhauer, tiene un importante componente ascético.¹⁸ A pesar de ser uno de los artistas más valorados del arte contemporáneo español (Premio Nacional de Artes Plásticas 2001, Premio Príncipe de Viana 2003, Prix International d'Art Contemporain de Montecarlo 2000...), su vida ha sido discreta, huyendo en lo posible de la fama y el reconocimiento social. Tanto es así que Juan Manuel Bonet no duda en definir la obra de Aquerreta antes del Premio Nacional como “casi secreta” (2009, 4).¹⁹

Su pintura también responde a esta tendencia, con varios elementos a tener en cuenta, el principal de ellos es la huida del yo.²⁰ En esa lucha contra el deseo, Aquerreta defiende una postura que busca renunciar al ego, fuente de problemas y sufrimiento. Su forma de definir al artista contemporáneo dice mucho de su visión negativa: “Las cosas se ponen al servicio del artista, modelo del hombre moderno, centrado en su propio espíritu y su devenir.” (Aquerreta, 1998, 13) o «El segle xx, però, hi ha hagut una exacerbació de la individualitat.” (Frisach, 2002). En este sentido, su experiencia como profesor le ha ayudado mucho, tanto para sobreponerse a sus depresiones como a abandonar su ego artístico en el diálogo con lo diferente, con los otros.²¹

Como un espejo de su vida,²² su pintura se ve reducida tanto en técnica pictórica²³ como en elementos formales y compositivos, buscando una expresión ascética,²⁴ sublimada, donde la realidad huye de lo temporal para encontrar una expresión más abstracta, cercana en cierto modo al idealismo platónico. Caso paradigmático son sus bodegones, donde la naturaleza se reduce a formas ideales, suaves y sutiles, aunque algo similar ocurre en su pintura de paisaje y en sus retratos, ejes temáticos de su creación.

Esta visión de síntesis clásica conecta de nuevo con Schopenhauer y su visión del arte como un reflejo del mundo de las ideas, una realidad alternativa mejor incluso que la propia naturaleza. El arte, para él, expresa con más acierto lo que la naturaleza, en

su devenir, no alcanza a expresar.²⁵ Esta concepción es lógica, ya que son las pasiones y los deseos los que nos perturban y dominan en la esclavitud del querer que es la voluntad. Por eso, frente a un arte expresionista o barroco, su ideal será lo clásico, la serenidad del canon, la esencia formal por encima de cualquier espejismo de tentación fugaz.

Eso no significa que el arte deba reflejar escenas elevadas de dioses o héroes; al contrario, para Schopenhauer cualquier motivo es adecuado siempre que el artista sea capaz de elevarlo por encima de su realidad práctica, buscando una esencia objetiva. Así, defiende con especial ahínco a los pintores holandeses, en especial sus bodegones y los paisajes, de los que alaba: “Ningún individuo ni suceso carece en absoluto de interés, todo contribuye a la paulatina revelación de la Idea de la humanidad. Ni hay hecho alguno de la vida humana que deba ser excluido de la pintura. Gran injusticia se comete con los pintores holandeses no admirando en ellos más que la perfección técnica, desdeñándoles y rebajándoles porque no representaron más que escenas de la vida vulgar las más de las veces, como si no tuvieran importancia más que las historias bíblicas o los grandes acontecimientos históricos. (...) para el arte lo importante no es el hecho singular, sino lo que este hecho contiene de universal: el aspecto de la Idea que en él se manifiesta.” (1818/1983, 185).

Schopenhauer admiraría sin duda alguna la pintura de Aquerreta.

Ahora bien, ¿cómo ha llegado Aquerreta a esta solución formal y con ella caminar frente al dolor, hacia la paz y la tranquilidad del *Heian Shodan*? ¿Cómo ha logrado reducirse hasta hacer una “pintura ascética”, una pintura capaz de reflejar lo universal a través de lo particular, aunque esto sea algo tan simple o vulgar como un bodegón de naranjas, un comedor de un bar de carretera o un paisaje de extrarradio?

En gran medida, la respuesta es: huyendo. Aquerreta ha buscado, consciente o inconscientemente, un carácter huidizo tanto en su vida como en su arte.²⁶ Y esto tiene que ver con la

Hein handi batean, honako hau da erantzuna: ihesi. Aquerretak, nahita edo nahi gabe, izaera iheskorra bilatu du, bai bere bizitzan eta bai artean.²⁶ Eta horrek zerikusia du askatasunarekin. Aquerreta oso artista eta pertsona librea da, oso individuala. Hasieratik egin die ihes sailkapen tekniko eta historikoei, definitu zezaten saihestu du, lerroka zezaten.²⁷

Jarrera horren adibiderik ederrena José María Moreno Galvánnek Madrileko Sen galerian egin zuen lehen banakako erakusketaren harira egindako kritika da, iruditzen baitzait pintore honi buruz idatzi den iruzkinik onena dela. Moreno Galvánnek, Iruñeko Eskolaren izendapena sortu zuenak, aitortu zuen zalantzak zituela Aquerreta talde honetako kidea ote zen: “Hartzen ahal da eskola horretako ahots berezi gisa?” (Moreno, 1973).

Kritikaren gainerakoa bere buruari zuzendutako galdera sorta bat da. Horretan, agerian uzten du ezinezkoa zaiola Aquerretaren estiloa definitzea eta, amaitzeko, pintorea bera liluratuta utzi zuen galdera egin zuen: “Baina ez bada luminista, nahiz eta argia erabili; ez bada impresionista, nahiz eta kromatismo piktorikoaren baliabide guztiez baliatu; expresionista ere ez bada, nahiz eta ez dion uko egiten, hala behar badu, zenbait adierazpen baliabide erabiltzeari; halako ezer ez bada, zer da Aquerreta?”

Zer da Aquerreta? Galdera bikaina da hori. Juanjori ikaragarri gustatuko zitzzion, seguru, egiazki islatzen duelako besteen aurrean dena, edo, hobe esanda, besteen aurrean izan nahi duena. Jakinkizun dagoen zerbait, ebatzi ez den enigma bat, erantzun ireki bat, zehatzugabea. Azken batean, pertsona libre bat. Azkenean, Moreno Galvánnek Aquerreta definitzen saiatzean ateratzen duen ondorio bakarra aspaldiko egia da: zer da pintore gazte iruindar hori? Bada... pintore bat, ez gehiago ez gutxiago”. Eta profetikoki amaitzen du: “Behin betiko margolaria, nire ustez, inoiz huts eginen ez diguna”.

Baina, mende erdia igaro den honetan, ibilbide luzea osatuta eta egilearen zenbait adierazpen eta idatzi eskuragarri izanda, zenbait pista izaten ahal ditugu, beharbada ez “zer da Aquerreta?” galderari

erantzuteko, baina bai, gutxienez, ulertzen saiatzeko zer den Aquerretak egiten duena eta zein diren bere lanaren oinarri nagusiak.

Herkulesen zutabe “klasikoak”. Harri honen gainean eraikiko dut...

Oso ezaguna da Aquerretaren eta italiar Quattrocentoko Piero della Francesca pintorearen arteko harremana. Berak behin baino gehiagotan esan duenez, pintore horrekiko interesa Isabel Baquedano lagunari zor dio. Baquedano gerraondoko artista nafarren sorkuntzan eragin handia duen pintorea da, eta Aquerretarekin interes estetiko eta bizi interes ugari partekatzen ditu.

Pieroren irudiak prerrafaelismoa ordezkatzen du Aquerretaren pinturan, ez xix. mendeko pintore ingelesen estiloari dagokionez, nahiz eta bai espirituari dagokionez, pintura primitiboagoa bilatzeari dagokionez, hein handi batean Cinquecentoko maisu handiek Europako pinturan ezarri zuten gehiegizko naturalismotik urrunduta.

Gaitzespena ez da soilik formala, baizik eta etikoa, figura handi haien inguruko nolabaiteko handikeriaren aurrean: Rafael, Michelangelo, Leonardo... Izan ere, une hartatik aurrera, pintoreek artisauen rola atzean utzi eta jenio estatusa eskuratu zuten. Horrek, azkenean, Aquerretaren gustuko ez den distorsio bat ekarri zion arteari, bai lanen anbizioari dagokionean, bai zigilu pertsonalaren garrantziari dagokionean.

Quattrocentoko pinturak, osteria, nolabaiteko apaltasuna mantentzen du oraindik, bai proiektuetan eta bai protagonistetan. Ildo horretan, Pierok eta bere garaikideek –Masaccio, Uccello...– nolabaiteko espiritu frantziskarrari eusten diote. Soilak, apalak eta simpleak, artistak baino artisauagoak,²⁸ jenioak baino profesionalagoak, haien espiritu beren lanetan ere islatzen da: neurritsuak, kontrolatuak eta lasaiak dira, zalantzak gabe, Aquerretaren nortasunetik askoz hurbilago geratzen diren ezaugarriak, aintzat hartzeko modukoak.²⁹

Pierok oso garrantzitsuak diren zenbait elementu ekartzen ditu Aquerretaren obrara: kolore bizi eta

libertad. Aquerreta es un artista y una persona muy libre, muy individual. Desde sus inicios ha huido de clasificaciones técnicas e históricas, evitando ser definido, evitando ser encasillado.²⁷

El ejemplo más hermoso de esta actitud es la crítica de José María Moreno Galván con motivo de su primera exposición individual en la galería Sen de Madrid, que creo que es el mejor comentario que se ha escrito sobre este pintor. Moreno Galván, que había creado la denominación de la Escuela de Pamplona, reconocía nada más empezar sus dudas sobre la pertenencia de Aquerreta a este grupo: “¿puede considerarse una voz particular dentro de esa escuela?” (Moreno, 1973).

El resto de la crítica es un paseo de autopreguntas donde se pone de manifiesto su imposibilidad para definir el estilo de Aquerreta para concluir con un interrogante que sin duda maravilló al propio pintor: “Pero si no es un luminista, aunque emplee la luz, ni es un impresionista, aunque se valga de todos los recursos del cromatismo pictórico; si tampoco es un expresionista, aun cuando tampoco rechace, si así lo necesita, ciertos recursos expresivos; si no es nada de eso, ¿qué es Aquerreta?”

¿Qué es Aquerreta? Esta pregunta es fantástica. Juanjo la tuvo que adorar porque realmente expresa lo que es o, mejor dicho, lo que quiere ser ante los demás. Una incógnita, un enigma no resuelto, una respuesta abierta, indefinida; en definitiva, una persona libre. Al final, la única conclusión a la que llega Moreno Galván al intentar definir a Aquerreta es la verdad de Perogrullo, “¿qué es ese joven pintor pamplonés? Es... precisamente un pintor.” Y proféticamente termina, “un pintor definitivo que no creo que vaya a defraudarnos nunca.”

No obstante, medio siglo después, con toda una trayectoria cumplida a sus espaldas y algunas declaraciones y escritos del propio autor, podemos tener algunas pistas, no para responder ¿qué es Aquerreta?, pero sí al menos para intentar entender qué es lo que hace Aquerreta y cuáles son los pilares principales de su trabajo.

Las columnas “clásicas” de Hércules. Sobre esta piedra construiré...

Es muy conocida la relación de Aquerreta con la pintura de Piero della Francesca, pintor del Quattrocento italiano. Según ha contado él en varias ocasiones, el interés por este pintor se lo debe a su amiga Isabel Baquedano, pintora muy influyente en la generación de artistas navarros de posguerra y que comparte con Aquerreta un gran número de intereses estéticos y vitales.

La figura de Piero representa en la pintura de Aquerreta el prerrafaelismo, no respecto al estilo de los pintores ingleses del xix, aunque sí en cuanto al espíritu, en la búsqueda de una pintura más primitiva, alejada en gran medida del excesivo naturalismo que se irá imponiendo en la pintura europea desde los grandes maestros del Cinquecento.

Su rechazo no es solo formal sino también ético ante cierta soberbia que rodea a estas grandes figuras: Rafael, Miguel Ángel, Leonardo... No en vano, es a partir de este momento cuando los pintores dejan su papel de artesanos y alcanzan el estatus de genios. Eso acaba aportando al arte, tanto en la ambición de sus trabajos como en la importancia de su sello personal, una distorsión que no es del agrado de Aquerreta.

Por el contrario, la pintura del Quattrocento aún mantiene una cierta humildad, tanto en sus proyectos como en sus protagonistas. En ese sentido, Piero y sus contemporáneos –Masaccio, Uccello...– conservan un cierto espíritu franciscano. Austeros, humildes y sencillos, más artesanos que artistas,²⁸ más profesionales que genios, su espíritu se refleja también en sus obras, contenidas, controladas y serenas; virtudes, sin duda, que la personalidad de Aquerreta encontraba mucho más cercanas y dignas de tomarse en consideración.²⁹

Piero aporta varios elementos muy importantes en la obra de Aquerreta: el color vibrante y poderoso, el volumen, basado en un dibujo muy geométrico, que dota a sus figuras de una dignidad y un peso relevante, la serenidad compositiva, la pureza de



Huida del esclavo de Saturno n.º 1
1990
JUAN JOSÉ AQUERRETA
COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA / ARTE GARAIKIDEAREN BILDUMA IRUÑEKO UDALA



Hércules
PIERO DELLA FRANCESCA,
ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM, BOSTON, USA.
© 2023. PHOTO SCALA, FIRENZE

indartsua, bolumena, marrazki oso geometrikoan oinarritua, bere irudiei duintasun eta pisu nabarmena ematen diena, lasaitasun konpositiboa, fresko pinturaren purutasuna eta, azken batean, gorpuzkera dosi on bat irudi, paisaia eta objektuetan, haindik sendoago eta egonkorrago bihurtzen dituena, impresionismoreo edo errromantizismo expresionistaren joera iheskorretatik urrun (lehen urteetan halakoak interesatu zitzaizkion).

Piero della Francescaren Herkules, 1460. eta 1466. urte artekoak, ez da pintorearen lan ezagunenetako bat. Gaur egun Bostongo Isabella Stewart Gardner Museoan gordetzen da. Irudi arraroa da egilearen ekoizpenaren barruan. Figura soila da, biluzi lasai baten azterketa, ia hieratikoa, ez duena islatzen pertsonaiaren indarra edo izaera suminkorra. Aitzitik, pasiboa da, oso estatikoa, eta gorputz bolumen geometriko trinkoa nagusitzen da harengan. Burua, Pieroren lan askotan gertatzen den bezala, irmoa da, adierazkortasun neurritsukoa. Autorretratua ere izaten ahal da, "Pizkundea" lanean lotan dagoen soldaduarekin duen harremanarengatik (hura artistaren irudikapentzat jo izan da tradizionalki).

Bada, lan honek lotura zuzena du Aquerretaren biluzi askorekin. Adibidez, *Huida del esclavo de Saturno I* lanarekin; hori, aldi berean da autorretratua, kanonaren azterketa eta giza figuraren sintesi ideala. Konexio plastikoak agerikoak dira, konposiziok bertatik hasi eta proportzio eta bolumenen azterketara arte, eta Pierok Aquerretaren obran izan duen eragin handia bikain uzten du agerian.

Baina Aquerretarenagan badago Piero bezain sendoa den beste zutabe bat. Bere lanean gutxiago cipatzen den egile bat da, baina garrantzi berekoa, bolumenarekiko interes plastikoari buruz ari garenean. Beste egile hori Fidias da.

Piero eta Fidiaseneko interesa antzeko unean sortu zitzaizkion, Iruñeko Arte eta Lanbide Eskolako eta Madrilgo San Fernandoko Arte Ederren Eskolako prestakuntza urteetan, alegia. Bi eskoletan, huste klasikoetan oinarritutako marrazketa eta modelatzearen garrantzia oso nabarmena zen, presentzia handia izaten jarraitzen zuen, eta, Aquerretarentzat, aurkikuntza garrantzitsua izan zen, bere lanari pintura impresionistak ematen ez zion pisua ematea ahalbidetu baitzion. Bere lanari originaltasuna

la pintura al fresco y en definitiva una buena dosis de corporeidad en las figuras, paisajes y objetos que hace de ellos algo más firme y estable, alejado de las tendencias fugaces del impresionismo o el romanticismo expresionista, que le habían interesado en sus primeros años.

El Hércules de Piero della Francesca, fechado entre 1460 y 1466, no es una de sus obras más conocidas. En la actualidad se conserva en el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston. Es una imagen extraña dentro de la producción de su autor. Se trata de una figura sobria, un estudio de desnudo sereno, casi hierático, que no refleja la fuerza del personaje ni su carácter iracundo. Por el contrario, es pasivo, muy estático, y en él predomina un volumen corporal geométrico compacto. Su cabeza, como muchas de Piero, es rotunda, de una expresividad contenida. Puede ser un autorretrato incluso, por su relación con el soldado durmiente de La Resurrección, tradicionalmente considerado una representación del artista.

Pues bien, esta obra conecta directamente con muchos de los desnudos de Aquerreta. Pongamos por ejemplo su *Huida del esclavo de Saturno I*, obra

que también es a la vez un autorretrato, un estudio de canon y una síntesis ideal de la figura humana. Las conexiones plásticas son evidentes, desde la propia composición hasta el estudio de proporciones y volúmenes, y nos permite ver muy bien la importante influencia de Piero en la obra de Aquerreta.

Pero en Aquerreta hay otra columna tan pétreas como Piero. Se trata de un autor menos citado en su trabajo, pero igualmente importante en su interés plástico por el volumen. Este otro autor es Fidias.

El interés por Piero y por Fidias nace en un momento similar, en sus años de formación en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona y en la de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En ambas escuelas la relevancia del dibujo y el modelado, basado en los vacíos clásicos, seguía muy presente y para Aquerreta fueron un descubrimiento importante que le permitió dotar a su obra de un peso que no le aportaba la pintura impresionista. Las formas clásicas, la rotundidad geométrica, la búsqueda de un canon ideal son elementos que van a dotar de una originalidad a su obra y que le hacen distanciarse de muchos de sus coetáneos.

emanen dioten elementuak dira forma klasikoak, biribiltasun geometrikoa eta kanon ideal baten bilaketa, eta horiek bere garaikide askorengandik urrunarazten dute.

Aquerretak argigarritzat aipatzen du bere irakasle Ángel Medinaren irakasgai bat, Laborderen burua (Weber-Laborde gisa ere ezagutzen da eta Louvre Museoan gordetzen da) lanari buruzkoa. Pieroren Herkules lana bezalaxe, hau Fidiasen lan ezezagunenetako bat da, nahiz eta gaur egunera arte iritsi den Partenoi frontoietako estatua buru bakarretako bat den.

Buru horrek eragin garrantzitsua izan du Aquerretaren lanean. Lehenik eta behin, italiar primitiboekin batera, eskultura klasikoaren pisua gehitzen diolako, eta bietan aurkitzen du bolumenaren eta ukimenaren garrantzia. Gainera, Laborderen buruak ezinbesteko kontzeptu bat ekartzen du: osotasunaren eta zatiene arteko harmonia. Fidiasek zati bat eta osotasun koherente bat irudikatzeko zeukan gaitasuna zela-eta, irakasleak han ez zuen aurpegi bat bakarrik ikusten, sorkuntza oso bat baizik.³⁰

Ikuskera hori oso garrantzitsua da, horri esker, Aquerretak bere gai guziak antzera tratatzen baititu. Harentzako, egiazki, ez dago differentziarik erretiratu baten eta natura hil baten artean, barneko eszena baten eta paisaia baten artean; edozein elementu osotasun baten zati da eta harmonia berarekin tratatu behar dira. Laranja baten bolumenak buru batena islatu behar du, eta alderantziz; paisaia bat figura bat izaten ahal da. Munduaren azalaren testura biluzi batean zein bide elurtu batean behatzen ahal da. Amor como paisaje lanak ongi hurbiltzen ahal gaitu hausnarketa horretara.

Aquerretak ez du eskultura gehiegirik egin, baina landu duena esanguratsua eta garrantzitsua izan da. Horien artean nabarmenzekoak dira Añorgako parrokiarako Cristo resucitado, Homenaje a las víctimas del terrorismo Iruñean eta, erakusketa daudenetatik, zenbait figura, hala nola Huida del esclavo de Saturno edo Ángeles del fotomatón. Azken

buru horiek, hasiera batean Cabeza de un deportista izenburua zutenak, benetan ederrak dira eta oso ongi ematen dute aditzera artistaren harmonia beharra, forma eta bolumenarekiko maitasuna, pisuaren eta aruntasunaren arteko dikotomia, eta izatearen abstrakzio idealizatua; izan ere, banakako figurak irudikatzen jarraitzen duten arren, egiazki, gizateriaren idealaren sintesia dira, forma puru eta aszetikoaren bitartez.

Bestalde, eskultura klasikoak, bolumena ez ezik, lerroa, ingerada eta marrazkia geometria figuratiboaren elementu eraikitzaile gisa berresteak ere ekarri zuen. Ikasgai hori erradikala da Aquerretarenagan, lerroak eta ingeradak objektuak espazioan eraikitzea ahalbidetzeaz gainera, horiek sintetizatzen, idealizatzen eta laburten ere lagunduko bairote. Gertagarri denetik ihes egitea eragozten dion aingura bat da, bere sorkuntzei zentzu transzentalak ematen diona.

Ingeradak denboran askoz gertuago geratzen zaizkigun beste artista batzuekin ere lotuko du, hala nola Léger edo Picassorekin, batez ere bere garai neoklasikoan,³¹ 1923ko La flauta de Pan lanarekin, adibidez. Hain zuen ere, obra horretako biluziek, gorputzek eta buruek eta haien konposizio harremanek lotura estua dute talde aquerretiar askorekin. Eta biei lotuta, Rousseau aduanazaina ere aipatu beharko genuke, berriro ere Aquerretaren pinturarekin erlazionatzen dena, ez soilik pertsonaien aurkezpenarengatik, edo bere formalismo estatiko eta sintetizatuarengatik, baizik eta baita nolabaiteko xumetasunarengatik ere, Marcovaldo baten barne purutasun etikoarengatik.

Aipatutako erreferente guztiak, kanon klasikoaren beste ondorio bat islatzen da: individualtasunetik ihes egitea egitura formal estetiko baten bila, marraztutako pertsonaia ez ezik artista bera ere kontrolatzen baitu, bere adierazkortasunean hertsatuta. Hori da garrantzitsua Aquerretarenagan; izan ere, figurak eraikitzeko orduan, niaren kargatik askatza ahalbidetzen dio, bere buruarengandik ihes egiten du, kanonak ezarritako jarraibide plastikoetan ezkutatzeko.

Aquerreta cita como relevadora una lección de su profesor Ángel Medina, sobre la Cabeza de Laborde, también conocida como Weber-Laborde, conservada en el Museo del Louvre. Al igual que el Hércules de Piero, esta obra es una de las menos conocidas de Fidias, aunque es una de las pocas cabezas de las estatuas de los frontones del Partenón que han llegado hasta nuestros días.

Esta cabeza ha ejercido una influencia importante en la obra de Aquerreta. En primer lugar, porque, junto a los primitivos italianos, suma el peso de la escultura clásica y en ambos descubre la importancia del volumen y del tacto. Además, la Cabeza de Laborde le aporta un concepto fundamental: la armonía entre el todo y sus partes. La capacidad de Fidias de representar tanto una parte como un todo coherente hizo que su profesor no solo viese en ella un rostro sino también toda la creación.³⁰

Esta concepción es importante porque le permite a Aquerreta tratar todos sus temas de una manera similar. Para él no hay, en realidad, diferencia entre un retrato y un bodegón, entre una escena interior y un paisaje; cualquier elemento es parte del todo y es necesario tratarlos con igual armonía. El volumen de una naranja debe reflejar el de una cabeza y al revés, un paisaje puede ser una figura. La textura de la piel del mundo se observa tanto en un desnudo como en un camino nevado. Una obra como Amor como paisaje puede acercarnos bien a esta reflexión.

Aquerreta no ha hecho mucha escultura, pero la que ha trabajado ha sido relevante y significativa. Entre ellas podemos destacar Cristo resucitado para la parroquia de Añorga, Homenaje a las víctimas del terrorismo en Pamplona y, presentes en la exposición, alguna figura como Huida del esclavo de Saturno o sus Ángeles del fotomatón. Estas últimas cabezas, tituladas originalmente como Cabeza de un deportista son realmente maravillosas y expresan muy bien su necesidad de armonía, su amor por la forma y el volumen, la dicotomía entre peso y ligereza y la abstracción idealizada del ser, ya que sin dejar de

representar figuras individuales son, en realidad, una síntesis ideal de humanidad, a través una forma pura y ascética.

Por otra parte, la escultura clásica no solo aportó el volumen sino también la confirmación de la línea, del contorno, del dibujo como elemento constructor de la geometría figurativa. Esta lección es radical en Aquerreta porque la línea y el contorno no solo le van a permitir construir los objetos en el espacio, sino también sintetizarlos, idealizarlos y acotarlos. Es un ancla que le evita huir de lo contingente y le permite dotar de un sentido trascendental a sus creaciones.

El contorno le va a llevar también a conectar con otros artistas mucho más contemporáneos como Léger o incluso Picasso, especialmente en su época neoclásica,³¹ con obras como La flauta de Pan de 1923, cuyos desnudos, cuerpos y cabezas, así como sus relaciones compositivas, guardan una íntima conexión con muchos grupos aquerretianos. Y en conexión con ambos también deberíamos citar al aduanero Rousseau, que de nuevo se relaciona con la pintura de Aquerreta no solo por la presentación de sus personajes, su formalismo estático y sintetizado, sino también por un cierto candor, por la pureza ética interior de un Marcovaldo.

En todos los referentes citados se refleja otra de las consecuencias del canon clásico que es la huida de la individualidad en pos de una estructura formal estética que no solo controla al personaje dibujado sino al propio artista, que se ve constreñido en su expresividad. Eso es importante en Aquerreta porque, a la hora de construir sus figuras, le permite liberarse de la carga del yo, huir de sí mismo, para esconderse en las directrices plásticas establecidas por el canon.

La modernidad es color, alegría, primitivismo y vida cotidiana

No obstante, al hablar de las figuras modernas, Aquerreta encuentra otras muchas referencias que acaban actuando sobre sus intereses. Desde Oteiza y Chillida, ineludibles en su entorno cultural, aunque señaladas inicialmente por Antonio López, que le

Modernitatea: kolorea, poza, primitibismoa eta eguneroko bizitza

Baina figura modernoez ari bagara, Aquerretak bere interesen gainean jarduten amaitzen duten beste erreferentzia ugari aurkitzen ditu. Bere kultura ingurunean saihestezinak ziren Oteizatik Chillidaraino; hasiera batean Antonio Lópezek aipatu zituen arren, interesa eragiten diote desberdintasunarekiko, beste aukera batzuekiko eta, batez ere, abstrakzioarekiko, objektibo ez denaren aukerekiko. Artista asko erakarri dute halakoek. Zati batean, berriro ere, askatzalea izaten ahal delako bere buruaren inguruko ezer kontatzen ez duen pintura bat; eta, zati batean, mina, fede edo antzeko kontzeptu abstraktuen purutasuna aditzera ematen ahal dutelako. Horren adibide, jada ikusi dugun Díptico de fe.

Baina badaude Aquerretaren obran eragina izan duten beste egile moderno batzuk ere. Batez ere, bi aipatu beharrean gaude: Matisse eta Warhol. Badakit askotan Aquerreta beste artista batzuekin konparatu izan dela, batez ere Morandirekin, baina Aquerretak berak esan du ez duela hainbesteko harremanik egile horrekin, nahiz eta kidetasunak egon.³² Bestalde, Matisse eta Warhol, hasiera batean, Aquerretaren estetikatik urrun geratzen direla dirudi, nahiz eta, egiazki, oso harreman sakonak egon haien artean.

Matissekiko kidetasuna da, beharbada, definitzen zailena, nahiz eta hori den garrantzitsuena ziurrenik. Matisse bera benetako misterioa da. Zalantzak gabe, xx. mendeko egile konplexuena da, ez soilik bere lanarengatik, baizik eta baita izan duen eta gaur egun izaten jarraitzen duen lurpeko eragin gaitasunarengatik.

Aquerretaren lanean, Matisse poza da. Kontrapuntua da herentzia klasikoaren astuntasunaren aurrean, eta, aldi berean, primitiboa da, sintesirako eta simbolismorako duen gaitasunarengatik, eta kolore azaleren erabilera-gatik. Matisse bizitza ere bada, Aquerretaren lanean eta biografian taupadaka ari den bizitza.

Hori garrantzitsua da, izan ere, nahiz eta jada esan dugun Aquerretaren obra minetik jaiotzen dela, paradoxikoki, oso pertsona dibertigarria da.

Aquerretak, bere lotsak eta maskarak gorabehera, umore sen bikaina du, ironikoa da eta asko gozatzen du bere lagunen konpainiaz. Evanjelioko Jesusek bezala, gustuko ditu bazkariak, elkarrizketak, ardoa eta atari zabaleko topaketak. Bere lanean erreferentzia horietako batzuk ikusten dira: jatetxeetako jantokiak, bainulariak, taldeko eszenak... Aquerretaren jai alderdi hori miresten zuen Picasso bizinahiarekin lotzen da (Aquerreta, 1994, 60); baita Matisseren mezu positiboarekin ere, bizitzearen pozarekin, zeina oinazea bezain presente baitago bizitzan. Azken batean, Schopenhauerrek esanen lukeen bezala, bere buruaren kausa eta ondorio dira.³³

Kolorea gakoa da Aquerretaren lanean. Kolore sendo, bizi eta grintrosa. Natura hil bateko laranja, melokotoi edo limoi batek indar kromatiko izugarria izaten ahal du, eta, aldi berean, kolore batek, zuriak edo berdeak esaterako, konposizio harmonia osoa sortzen ahal du paisaia batean, obrari xarma kromatikoa emanet, egitura geometrikoak hausteraino. Hemen ere aipatzeko da ondare impresionistaren garrantzia, baina are gehiago, haren oinordeko ziren puntillistena.

Seurat edo Signac-en eraikuntza kromatikoa Aquerretaren zenbait pinturak oso gertu dago, batez ere azken honen paisaietan. Ildo horretan, aipatzeko da materia murrizteko xedea duten pintura horien eraikuntzan teknikak duen garrantzia. Zalantzak gabe, ukimena eta testura oso garrantzitsuak dira Aquerretaren obran eta hori argi geratzen da paisaia horietan (batzuetan, azalarekin erlazionatzen ditu). Erlazio hori ez da soilik piktorikoa, eta agerikoa da Seuraten konté arkatzekin egindako marrazkietan ere, adibidez.

Aquerretaren, testurari eta ukipenari buruzko saiakerak oso bat idazten ahal da. Izan ere, horrek zerikusia du pintorearen intimitate sakonarekin eta agerian geratzen da bai bere obra figurativoan eta bai obra abstraktuetan. Aldi berean, beste behin ere besteekiko harremanarekin du zerikusia, bai distantzia jartzeko beharrarekin, bai izakien arteko elkartasuna bilatzearekin, sorkuntza osoarekin, egia esan, gorputz beraen elkartuta.³⁴

aportan el interés por lo diferente, por las otras opciones y, sobre todo, por la abstracción, por las posibilidades de lo no objetivo. Algo por lo que el propio artista también se ha sentido profundamente atraído. En parte, de nuevo, por lo liberadora que puede resultar una pintura en la que no necesita contar nada de sí mismo y, en parte, por la capacidad de expresar la pureza de conceptos abstractos como el dolor o la fe. Ejemplo de ello, ya hemos visto, es su Díptico de la fe.

Pero hay otros autores modernos que han influido también en Aquerreta. En especial, nos vemos obligados a citar a dos: Matisse y Warhol. Soy consciente de que muchas veces se ha comparado a Aquerreta con otros artistas, sobre todo con Morandi, pero él mismo ha dicho que no hay tanta relación con este autor a pesar de sus afinidades.³² Por el contrario, Matisse y Warhol parecen a priori autores ajenos a la estética de Aquerreta cuando en realidad existen relaciones muy profundas entre ellos.

La afinidad con Matisse es tal vez la más difícil de definir, aunque posiblemente es la más importante. Matisse es en sí mismo un verdadero misterio. Sin duda, se trata del autor más complejo del siglo xx, no solo por su obra sino por la capacidad de influencia subterránea que ha tenido y sigue teniendo en la actualidad.

Matisse es, en la obra de Aquerreta, la alegría. Es un contrapunto necesario frente a la pesadez de la herencia clásica y, al mismo tiempo, es un primitivo por su capacidad de síntesis, de simbolismo y el uso de sus superficies de color. Matisse es también la vida, la vida que palpita en la obra de Aquerreta y en su propia biografía.

Esto es importante porque, aunque ya hemos dicho que la obra de Aquerreta nace del dolor, él es, paradójicamente, una persona muy divertida. Aquerreta, a pesar de su timidez y sus máscaras, tiene un gran sentido del humor, es irónico y disfruta de la compañía de sus amigos. Como el Jesús del Evangelio, le gustan las comidas, la conversación, el vino y los encuentros al aire libre. En su obra se ven algunas de estas referencias: comedores de restaurantes,

bañistas, escenas de grupos... Esta parte festiva de Aquerreta conecta con el Picasso vividor, que también admira (Aquerreta, 1994, 60), y con el mensaje positivo de Matisse, la alegría de vivir, que está tan presente en la vida como el dolor porque, al fin y al cabo, como diría Schopenhauer, son causa y efecto de sí mismos.³³

El color es clave en la obra de Aquerreta. Es un color fuerte, intenso, apasionado. Una naranja, un melocotón o un limón en un bodegón pueden tener una fuerza cromática abrumadora y, al mismo tiempo, un color como el blanco o el verde puede crear toda una armonía compositiva en un paisaje, dotando a sus obras de un encanto cromático que rompe incluso sus estructuras geométricas. Aquí también deberíamos citar la importancia del legado impresionista, pero aún más de sus herederos puntillistas.

La construcción cromática de Seurat o Signac están plenamente cercanas a ciertas pinturas de Aquerreta, en especial a sus paisajes. En este sentido, cabe señalar la importancia técnica en la construcción de estas pinturas donde se busca reducir la materia. Sin duda, el tacto, la textura, es algo muy importante en la obra de Aquerreta y se evidencia claramente en estos paisajes que, en ocasiones, no duda en relacionar con la piel. Esta relación no solo es pictórica y también se ve en los dibujos a lápiz conté de Seurat, por ejemplo.

La textura y el tacto en Aquerreta darían para hacer todo un ensayo, no en vano es algo que tiene que ver con su intimidad más profunda y que se expone de manifiesto tanto en sus obras figurativas como en sus obras abstractas. Al mismo tiempo, una vez más tiene que ver con su relación con los demás, tanto en su necesidad de poner distancia como en su búsqueda de una comunión entre los seres, con toda la creación, en realidad, unidos en un mismo cuerpo.³⁴

Tal vez por ello, de los puntillistas, lo costumbrista le interesa tanto o incluso más que la técnica. Y su pintura se acerca así a la visión mundana de los pintores franceses, interesados en retratar escenas cotidianas muy casuales, como paseos, cafés o bañistas, como en Un baño en Asnières, de Seurat.



Naturaleza muerta del estampado
1996
JUAN JOSÉ AQUERRETA

Agian horregatik, puntillistengandik, kostunbrismoa teknika bezainbat edo gehiago interesatzen zaio. Hala, pintore frantsesen ikuspegi mundutarrera hurbiltzen da bere pintura. Izan ere, pintore haiei eguneroko eszena oso ohikoak erretaratzea interesatzen zaie, hala nola paseoak, kafetegiak edo bainulariak; horren adibide da Seurat-en Asnièresko bainulariak lana, esaterako. Lan horietan, irudikapenean hoztasuna egon arren, bizitza, kontaktu fisikoa eta egunerokotasuna nabarmenak dira testura piktorikoan igurztean.

Baina, puntillismoa baino gehiago, Aquerretaren paisaien atzean dagoen espiritu, non koloreak eta testurak kontraesan egiten baitute baita ingeradarekiko interesa ere, abstrakzioaren lurrik ukituz, hori Matisseren espiritu da. Pentsa dezagun orain 1908ko Gela gorria lanean eta konpara dezagun, halaber, ingeradak eta figurak flotatzen ari diren paisaia horiek, bat eginet, are gehiago, zenbait natura hiletan, hala nola 1996ko Naturaleza Muerta del Estampado lanean. Uste dut, bi irudiak elkartzean, egiazki, ez dela beharrezkoa ezer gehiago esatea.

Aquerretaren azken lanetako bat, nire ustez bere koadro onenetakoa dena, *Habitación en la Casa de Misericordia*, Van Gogh en Arlésko logelaren isla, ezin da ulertu Matisseren aztarna gabe, nahiz eta, teknikari buruz ari ginenean aipatu dugun bezala, zerikusia duen beste kontzeptu batzuekin ere: infrapinturarekin, nork bere buruari uko egitearekin, intimitatearekin... hutsarekin.³⁵

Aquerretaren gain, hutsa aparteko gaia da, beharbada erakusketa propioa merezi duena. Egile eta eskola askok dihardute hutsaren inguruan, Oteiza hurbilekotik hasi eta txinatar pinturaraino.³⁶ Bete/huts oposizioa Heraklitoren munduaren propietate bat da. Hori gabe, ez legoke mugimendurik. Baino, Aquerretarentzako, behar sendagarria dela dirudi: hutsak izatetik salbatzen du, baita bere buruaren definiziotsik ere. Hutsaltzea da, errealityetik desagertzeko modu bat, ihesaldi bat, babesleku eta misterio bat.³⁷

Pop bizantziarra?

Aquerretaren obra zenbat eta gehiago ikertu, are hein handiagoan egonen gara ados Moreno Galvánen



The Dessert - Harmony in Red (The Red Room)
HENRI MATISSE. STATE HERMITAGE MUSEUM, ST. PETERSBURG, RUSSIA
©ALAMY

En estas obras, a pesar de su frialdad representativa, la vida, el contacto físico y la cotidianidad pueden palparse en el roce de las texturas pictóricas.

Pero, más que el puntillismo, el espíritu que en realidad está tras los paisajes aquerretianos, donde el color y la textura contradicen incluso su interés por el contorno, rozando el terreno de la abstracción, es el espíritu de Matisse. Pensemos ahora en *La habitación roja* de 1908 y comparémosla con esos paisajes donde los contornos y las figuras flotan igualmente, fundiéndose, o, más aún, en alguno de sus bodegones como *Naturaleza muerta del estampado* de 1996. Creo que al unir ambas imágenes en realidad no hace falta decir nada más.

Una obra reciente de Aquerreta, uno de sus mejores cuadros a mi entender, *Habitación en la Casa de Misericordia*, que es un reflejo de *El dormitorio en Arles* de Van Gogh, no es entendible sin la huella de Matisse, aunque, como hemos comentado al hablar de la técnica, también tiene que ver con otros conceptos: la infrapintura, la autorrenuncia, la intimidad... el vacío.³⁵

El vacío en Aquerreta es un tema aparte, tal vez debería tener su propia exposición. Muchos autores y escuelas hablan del vacío, desde el cercano Oteiza hasta la pintura china.³⁶ La oposición lleno-vacío es una propiedad en un mundo heraclitiano; sin ella no habría movimiento. Pero para Aquerreta parece ser una necesidad curativa: el vacío le salva del ser, de la definición de sí mismo, incluso. Es un desvanecimiento, una forma de desaparecer de la realidad, una huida, un refugio y un misterio.³⁷

¿Pop bizantino?

Cuanto más investigamos la obra de Aquerreta más estamos de acuerdo con la pregunta de Moreno Galván. ¿Qué es Aquerreta? ¿Cómo es posible unir a Fidias y a Matisse? ¿Cómo ser moderno y primitivo y clásico a la vez?

Bien, pues aún falta Warhol. ¿Puede haber algo más alejado de la pintura de Aquerreta que una glamourosa Marilyn Monroe? Todo lo contrario, las Marilyns de Warhol tienen mucho, pero mucho que ver, con la obra de Aquerreta. Él mismo lo reconoce.

galderarekin. Zer da Aquerreta? Nola da posible Fidias eta Matisse lotzea? Nola izaten ahal da modernoa, primitiboa eta klasikoa aldi berean?

Bada, oraindik Warhol falta da. Aquerretaren pinturatik urrunago geratzen den ezer ba al dago, Marilyn Monroe xarmanta baino? Aitzitik, Warholen Marilynek zerikusi handia –benetan handia– dute Aquerretaren lanarekin. Berak ere aitortzen du. Egia esan, Iruñeko Eskola deritzoneko (nahiz eta inori ez gustatu inoiz existitu ez zen talde baten ideia) pintore guztiak badute elkarri lotzen dituen elementu bat: Pop Art-a.

Gerraondoko belaunaldiko nafar artistak, funtsean, pop-aren oinordekoak dira. Rafael Bartolozzi (1943), Pedro Salaberri (1947), Xabier Morrás (1943), Joaquín Resano (1948), Pedro Osés (1942)... guztiak aurkituko dute mugimendu horretan pintura moderno baten justifikazioa, baina lurraldi, hurbileko inguruneari, eguneroko objektuei, figurazioari, natura hilei, erretiratuarri eta paisaiai lotua.

Aquerretak berak, Pedro Osésen ondoan lehen urteetan izandako esperientzia piktórikoari buruz hitz egitean, argi adierazten zuen pop-aren eta Warholen beraren eragina: "...Pedro Osésen lan bikaina adibideztat hartuz. Urte askoan, kide izan ginen nerabezaro ikaragarri luzean, eta 1968-1972 urteen artean biren artean pintatzera iritsi ginen, gure nortasuna ere desagerrarazteko irrika mistikorekin, beren burua desagerrarazi nahi zuten pintore gisa, Piero della Francesca eta Andy Warhol eredutzat hartuta. Proposamena interesgarria zen, nahiz eta haren oinarrian zeuden gabezia psikologikoek ez zuten ahalbidetu kontzeptu soiletik haratago joatea. Garai hartan, profil itxiekiko dudan zaletasuna zehaztu zen. Ingerada eta tinta lauekiko arreta, lehen grezirretatik hasi eta Léger eta pop amerikarrera iristen zena. Iriltsi ginen pentsatzena haien zirela 1960-1980ko hamarkadetako greziarrak (Aquerreta, 1994, 54).

"1960-1980ko hamarkadetako greziarrak", hausnarketa interesgarria. Zalantzak gabe, pop-a abangoardia desberdina da, haizearen kontrako abangoardia, kontrairaultzailea. Errebindikazio kontserbadorea da, iraganera itzultzea, arte

garaikidean figuraren eta genero klasikoen quintasuna berreskuratzea lortzen duena: natura hila, erretiratua, are paisaia. Gainera, objektu arrunteko eta eguneroko objektueko, azken finean, garaikidetasunarekiko, duen interesa oso interesgarria da, xumea eta arrunta den hori ere quintza lortzen baitu: janari lata bat, bikini bat, igerileku bat... Pop-ean badago zerbait bizitza presente jartzen duena, eta hori interesatzen zaio Aquerretari.³⁸

Pop-ari esker, ez da beharrezkoa abstraktua izatea modernoa izateko, ezta subkontinentetik ateratako eszena surrealista pintatzea ere, ezta errealitya deseraikitza ere leongoia kubista erabiliz... ikusten dena, bizi dena eta oraina pintatzen ahal da, eta modernoa izan aldi berean.

Baina greziarrek Jainko eta heroiaok zizelkatzen eta pintatzen zituzten, izaki idealak, Jainkotiarra, mundutarrak baino. Pop-ak ere bai. Bere erretiratuetan, Warholek ez du pertsona baten aldi bateko aurpegia margotzen, baizik eta pertsona horren ideia egonkorra.³⁹ Hala, bere irudien bitartez, mitologia berri bat berreraikitzentzu du, mitologia laikoa, mundutarra. Haren Jainkoak boterearen edo glamourren divak dira; hala, Afrodita Marilyn bihurtzen da; Apolo, James Dean; Zeus, Kennedy; Hades, Mao... Warholek ikonoak, ikono modernoak eta denboragabeak eraiki zituen, eta hori ere Aquerretari interesatzen zaio, asko gainera.

Hain zuzen, pop-ean, egunerokotasunaren pintura justifikatzeko eta garaikidetasunaren figurazioa onartzeko modu bat ez ezik, primitibo denarekiko lotura are garrantzitsuagoa ere aurkituko du:⁴⁰ ikona eta seriea. Warholen arteak bi elementu horiek aditzera ematen ditu, elementu berritzale gisa. Beste behin, Picassoren garaian bezala, modernoena zaharrena da.

Ekoizpen seriatua, hots, aurrez ezarritako irudi beraren gaineko aldakuntza txikiak erretiratzen zuen, lau eta ikaragarri hurbileko bihurtzen dira; horrek guztiak Warholen artea pintura eskola bizantziar handira hurbiltzen du.

Haren erretiratua, gainera, aseptikoak dira, argazki edo fotograma baten eredu aurrez ezarrian

En realidad, todos los pintores de la llamada Escuela de Pamplona, aunque a ninguno les guste la idea de un grupo que nunca existió, sí tienen al menos un elemento que les conecta: el Pop Art.

Los artistas navarros de la generación de la posguerra son fundamentalmente hijos del Pop. Rafael Bartolozzi (1943), Pedro Salaberri (1947), Xabier Morrás (1943), Joaquín Resano (1948), Pedro Osés (1942), todos ellos van a encontrar en este movimiento la justificación de una pintura moderna pero pegada a la tierra, al entorno cercano, a los objetos cotidianos, a la figuración, al bodegón, el retrato y el paisaje.

El propio Aquerreta, al hablar de la experiencia pictórica junto a Pedro Osés en sus primeros años, señala claramente la influencia del pop y del propio Warhol: "...poniéndome como ejemplo el espléndido trabajo de Pedro Osés. Durante años, fuimos compañeros de una larguísima adolescencia y llegamos a pintar entre los años 68-72 al alimón, con un místico deseo de extinguir también nuestra personalidad, como pintores que queríamos ver desaparecer teniendo como modelos a Piero della Francesca y Andy Warhol. Era interesante la propuesta, aunque las carencias psicológicas que lo sustentaron la dejaron casi solo en concepto. En esta época se acaba determinando mi afición por los perfiles cerrados. La atención a los contornos y las tintas planas que ya sabía que partían desde los griegos primitivos a Léger y el pop americano. Llegamos a pensar que ellos eran los griegos de los años 60-80" (Aquerreta, 1994, 54)

"Los griegos de los años 60-80", interesante reflexión. No cabe duda que el Pop es una vanguardia distinta, una vanguardia a contra corriente, contrarrevolucionaria. Es una reivindicación conservadora, una vuelta al pasado, que logra recuperar para el arte contemporáneo la dignidad de la figura y de los géneros clásicos: el bodegón, el retrato, el paisaje incluso. Además, su interés por los objetos corrientes y cotidianos, por lo contemporáneo, en definitiva, resulta sumamente interesante al lograr dignificar también lo humilde y lo común: una lata de

comida, un bikini, una piscina... Hay algo en el Pop muy de hacer la vida presente, y eso le interesa a Aquerreta.³⁸

Gracias al Pop no es necesario ser abstracto para ser moderno, ni pintar escenas surrealistas sacadas del subconsciente, ni deconstruir la realidad con un lenguaje cubista... se puede pintar lo que se ve, lo que se vive, lo presente, y ser moderno a la vez.

Ahora bien, los griegos esculpían y pintaban dioses y héroes, seres ideales, más divinos que terrenales. El Pop también. En sus retratos, Warhol no pinta el rostro temporal de una persona sino la idea estable de esa persona.³⁹ Así, reconstruye con sus imágenes una nueva mitología, una mitología laica, mundana. Sus dioses son divas del poder o del glamour, Afrodita se transforma en Marilyn, Apolo en James Dean, Zeus en Kennedy, Hades en Mao... Warhol va a construir iconos, iconos modernos y atemporales, y esto también le interesa, y mucho, a Aquerreta.

De hecho, no solo va a encontrar en el Pop una manera de justificar la pintura de lo cotidiano y de aceptar la figuración en lo contemporáneo; también va a encontrar otra conexión aún más relevante con lo primitivo:⁴⁰ el ícono y la serie. El arte de Warhol despliega estos dos elementos como algo rompedor. Una vez más, como en los tiempos de Picasso, lo más moderno es lo más antiguo.

La producción seriada, las pequeñas variaciones sobre una misma imagen preestablecida que se convierten en retratos directos, planos, profundamente cercanos, acercan el arte de Warhol a la gran escuela de pintura bizantina.

Sus retratos, además, son asépticos, basados en el modelo prefijado de una fotografía o un fotograma, donde el autor, el yo del ego artístico, no está presente.⁴¹ El artista pop no tiene que inventar la imagen y crearla, porque ya está dada. Tanto es así que el propio Warhol descubrió, mientras estaba hospitalizado tras su atentado de 1968, que su Fábrica/Factory seguía haciendo y produciendo sus obras. Esto le maravilló, por supuesto,⁴² pero no deja de ser el mismo fenómeno de los iconos bizantinos que

oinarritzen baitira. Horretan, egileak, ego artistikoaren niak, ez du presentziarik.⁴¹ Pop artistak ez du irudia asmatu eta sortu behar, jada emanda baitago. Hain da horrela, ezen 1968ko atentatuaren ondoren Warhol ospitaleratuta zegoenean, Fabrika/Factory-n bere obrak egiten eta ekoizten jarraitu baitzuten. Horrek liluratu egin zuen, jakina,⁴² baina ikono bizantziaren fenomenoa baino ez da, zeinak hainbat tokitan eta garaitan zehar errepikatzen baitira, esku desberdinaren bidez.

Warholek ikona garaikideak margotzen ditu, baina ikonoak dira, zentzu hertsian: zuzanean pintura ortodoxo bizantziar eta errusiarrera eramatzen gaituzten obrak dira. Eta hori beharbada ez da hain arraroa, kontuan hartzen badugu etorkin txekiarren semea zela. Bere familia kristau katoliko bizantziar eta erruteniarra zen, eta haartzaroan, ia egunero, hormak ikono erlijiosoz estalita zituen eliza batera joaten zen.⁴³

Ikona arte berezia da. Erljiosoa da, kanona da, kolorea, marrazkia, eta figurazio zuzen eta laua da, baina bolumenarekin. Arte ia inpersonalala da, non artista beheratu egiten baita modeloaren aurrean, aurrez ezarritako inposizioen aurrean. Eta, hala ere, arte bizia da, taupakaria.

Warholen erretratuak, jada egindako argazkietan oinarritzen direnak⁴⁴ eta serie jarraituetan errepikatzen direnak, lehen plano zuzenen gainean eraikitzen dira. Bere “santu laikoak” edo are “martiri laikoak” pintura bizantziarra dira, 1960ko hamarkadako New Yorker egina.

Kanon antiklasikoa

Hori guztia interesatzen zaio Aquerretari, formalki eta espiritualki. Ikona bere buruarengandik ihes egiteko grina horren irtenbide gisa iritsi zen bere bizitzara,⁴⁵ “(...) gure nortasuna ere desagerrazteko desio mistiko horrentzako, desagerrazten ikusi nahi genituen pintoreak bezala”,⁴⁶ baita denborari ihes egiteko ere.

Denbora, funtsezko gaia, Aquerretaren.⁴⁷

Gainera, ikonoak kanonarekin lan egiteko aukera emanen dio, baina ez kanon klasikoarekin, baizik

eta kanon primitiboago⁴⁸ batekin, eta, aldi berean, pintore modernoa izanen da. Izatea eta ez izatea; denboragabea izatea, denboraren lasterraren gainean flotatzea eta, azkenik, ballo minenetako batzuk erakustea: apaltasuna, gizateriarekiko fede, Kristorenganako konfiantza, maitasun anaitar eta amatiarraren karitatea.

Aquerretarenagan, ikona amaiera bihurtzen da nolabait. Mundutik erretiratu nahi izatera ere iristen da, benetako monje gisa, monasterio batean anonimotasunean margotzeko,⁴⁹ baina hori ere sailkapenean erortza izanen litzateke, definitza izanen litzateke, eta bizitzan beste askotan bezala, ideia horretatik ihes egin zuen azkenean. Gainera, ikonoan, Aquerretak otoitz modu bat aurkitzen du. Horrela, bere pintura meditazio bihurtzen da, ez hainbeste objektu amaituan, baizik eta egiteko prozesuan, estudioko eguneroko konstantzian, astoaren aurrean, pintatzeko edo, beharbada, hobeki esanda, irudiekin otoitz egiteko.

Egunero diziplina hori bere kota pertsonala da. Aquerreta karatekak Iruñeko Bonafau gimnasioko tatamian Heian Shodanen mugimenduen modu aurrez ezarria errepikatzen zuen egunez egun, perfekzio eta buru askapenerako grinaz. Modu berean, bere mihiise eta paperen tatami artistikoan ere margotzen du, egunez egun, birjinien, santuen eta kristo ortodoxoen forma, halaber, aurrez ezarria.

Hori bereziki nabarmena da azken urteotan egindako marrazkietan. Ildo horretan, pintura arte martzial bihurtzen da, diziplina eta meditazio. Halaber, beste ikuspegi batetik, sakrifizio eta sufriemendu pertsonaleko modua ere bada, iktus larri bat izan ondotik jasaten dituen baldintzaren fisikoaren ondoren, haren ondorioek zaildu egiten baitute orain bere eguneroko bizitza eta pintura lana.

Antzekotasuna. Lagun hurkoa norbera bezala...

Ikonoari esker, Aquerretak behin eta berriz pintatzen ahal du koadro bera, aurpegi bera. Hori bere pinturari buruz duen ikuspegiarekin bat datorren zerbaite da. Zenbait egilek Aquerretaren erretratu guztien artean

se van repitiendo en distintos lugares y a lo largo del tiempo por distintas manos.

Warhol pinta iconos contemporáneos, pero son iconos propiamente dichos; son obras que nos llevan directamente a la pintura ortodoxa bizantina y rusa. Y esta circunstancia puede que no sea tan extraña dado que era hijo de emigrantes checos; su familia era cristiana católica bizantina rutena y en su infancia acudía, casi a diario, a una iglesia cuyas paredes estaban cubiertas de iconos religiosos.⁴³

El ícono es un arte singular; es religioso, es un canon, es color, dibujo, y es figuración directa y plana, pero con volumen. Es un arte casi impersonal, donde el artista se humilla ante el modelo, ante las imposiciones prefijadas. Y, aun así, es un arte vivo, palpitable.

Los retratos de Warhol, basados en fotografías ya dadas,⁴⁴ repetidos en series continuas, están construidos en primeros planos y directos. Sus “santos laicos” o incluso “mártires laicos” son una pintura bizantina hecha en el Nueva York de los años sesenta.

El canon anticlásico

Todo esto le interesa a Aquerreta, formalmente y espiritualmente. El ícono llega a su vida como una solución para ese afán de huir de sí mismo,⁴⁵ para ese “(...) místico deseo de extinguir también nuestra personalidad, como pintores que queríamos ver desaparecer.”⁴⁶ tanto como huir del tiempo.

El tiempo, un tema esencial en Aquerreta.⁴⁷

Además, el ícono le va a permitir trabajar con el canon, pero no con el clásico sino con uno más primitivo⁴⁸ y ser, al mismo tiempo, un pintor moderno. Ser y no ser; ser atemporal, flotar sobre la corriente del tiempo y por último mostrar algunos de sus valores más íntimos: la humildad, la fe en la humanidad, la esperanza en Cristo, la caridad del amor fraternal y maternal.

El ícono en Aquerreta se convierte en cierto modo en una culminación. Incluso llega a desear retirarse del mundo, como un verdadero monje, para pintar anónimamente en un monasterio,⁴⁹ pero eso también sería encasillarse, sería definirse, y como tantas

otras veces en su vida, hueye de esta idea finalmente. Además, en el ícono, Aquerreta va a encontrar una forma de oración. Su pintura se convierte así en una meditación, no tanto en el objeto terminado sino más bien en el proceso de su realización, en la constancia diaria del estudio, frente al caballete, para pintar o, tal vez sería mejor decir, orar con imágenes.

Esa disciplina diaria es su kata personal. Al igual que, en un afán de perfección y de liberación mental, el karateca Aquerreta repetía, día tras día, la forma pre establecida de los movimientos del Heian Shodan en el tatami del gimnasio Bonafau de Pamplona, también pinta, día tras día, en el tatami artístico de sus lienzos y papeles, la forma igualmente establecida de las vírgenes, santos y cristos ortodoxos.

Esto resulta especialmente evidente en los dibujos realizados estos últimos años. En este sentido, la pintura se convierte en un arte marcial, como disciplina y meditación; y también, desde otra óptica, en una forma de sacrificio y sufrimiento personal tras los condicionamientos físicos que padece tras verse afectado por un severo ictus, cuyas secuelas dificultan ahora su vida diaria y su quehacer pictórico.

Semejanza. Al prójimo como a uno...

El ícono le permite a Aquerreta pintar una y otra vez el mismo cuadro, el mismo rostro. Esto es algo que concuerda muy bien con la visión de su propia pintura. Ya hay varios autores que han señalado la similitud entre todos los retratos de Aquerreta. Algunos piensan que incluso pinta siempre el mismo cuadro, repitiendo en cierto modo un mismo ícono una y otra vez, como un monje ortodoxo.

Él no niega ese parecido, esa comunión entre sus retratados. En gran medida, esto tiene que ver con su concepción clásica, con los griegos y los primitivos italianos, con el canon. También, con la seriación, con la imagen repetitiva del ícono; pero él con su humor irónico, responde: “Miguel Zugaza me decía que toda mi obra son autorretratos, y lo mismo me dicen mis alumnos de la Escuela de Artes y Oficios. Lo peor es que hay algunos compañeros

dauen antzekotasunak adierazi dituzte. Batzuk pentsatzen dute koadro bera pintatzen duela beti, ikonoa behin eta berriz errepikatuz nolabait, monje ortodoxo batek bezala.

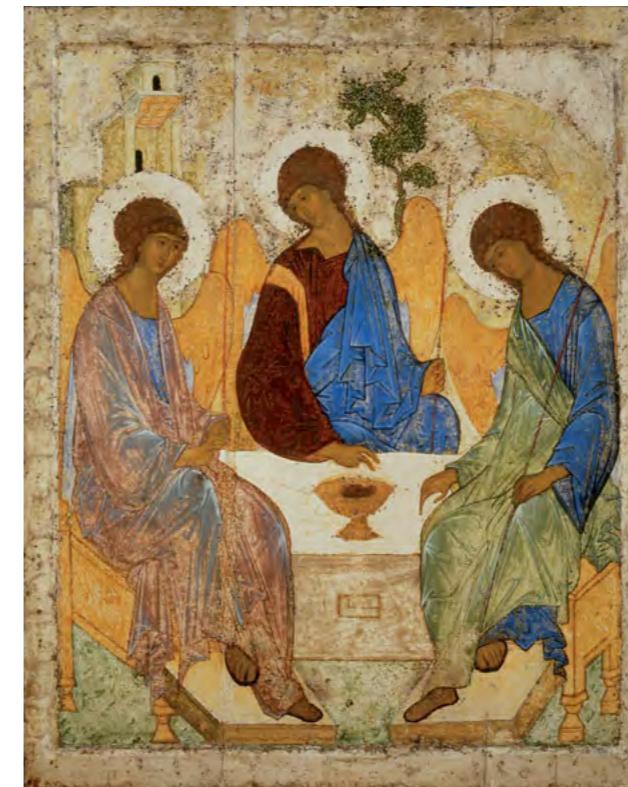
Aquerretak ez dio uko egiten antzekotasunari, bere erretratatuen arteko elkartasunari. Hein handi batean, horrek bere ikuskeria klasikoarekin du zerikusia, greciarrekin eta primitibo italiarrekin, kanonarekin. Baita seriazioarekin edo ikonoaren irudi errepikakorrarekin ere. Baina, berak, bereizgarri duen umore ironikoarekin, erantzuten du: "Miguel Zugazak esaten zuen nire obra guztia autorretratuak direla, eta gauza bera esaten dute Arte eta Lanbide Eskolako nire ikasleek. Okerrena da Eskolako irakasle batzuk esaten dutela erretratu txar askok autorretratuak diruditela. Ni, askotan, beharbada beti, erretratista naiz, eta posible da hainbat arrazoia izatea zati batean. Hala ere, ikuspegi estetiko-moraletik, lagun hurkoa norbera bezala marrazteak badu erresonantzia jakin bat, bi ezaugarriren artean ibiltzen dena: asko estimatzen ez den nartzismo autobabesletik, zeina berezitasun fisikoetan babesten baita, norbera besteen begietan ikusteko harreman karitatiboren batera. Seguru asko, Miguel Zugazak eta nire ikasleek arrazoi dute, eta nire

lanaren zatirik handiena autorretratuak dira. Zer obra ez da langile baten autorretratua?"⁵⁰

Aquerretaren boutade hori, lagun hurkoa norbera bezala marraztekoa, nahiko burutsua izanen litzateke ez bagenu ezagutuko Andrzej Rublev-en funtsezko irudi batekiko, Hirutasunarekiko, interesa.⁵¹ Arte errusiarraren gailur horrek Abrahamek bere denda bisitatzentzen duten hiru aingeruei abegi egiten dien eszena irudikatzen du. Baina Hirutasunaren irudia ere bada, eta figura bakotzak Jainko Aita, Kristo eta Espíritu Santua irudikatzen ditu. Hiru figurak ia trukagariak dira, aurpegi bera baitute. Antzekotasun hori dela-eta, zaila da hainbat identifikatzea ere.

Ikuskeria hori da, seguruenik, Hirutasunaren misterioaren oinarrian dagoen konsubstancialitatearen edo homousiosaren kontzeptua adierazteko arteak lortu duen modurik ederrena. Hau da, Hirutasuneko hiru pertsonen natura berdina izatea figuren arteko berdintasunaren bidez adierazten da artistikoki.

Arrazoibide horri jarraituz, baina beste urrats bat konsubstancialitatearen kontzeptuan, giza konsubstancialitate bat baitago, gizaki guztiak partekatzen dutena, halako moldez non Kristok, gizon eta Jainko gisa duen izaera bikoitzagatik,



Icono de La Trinidad
ANDREJ RUBLEV, TRETYAKOV STATE GALLERY, MOSCOW, RUSSIA. © 2023. PHOTO SCALA, FIRENZE

profesores de la Escuela que dicen que muchos malos retratos parecen autorretratos. Yo soy muchas veces, quizás todas las veces, retratista, y algo de razón pueden tener. Aunque, desde el punto de vista estético-moral, eso de dibujar al prójimo como a uno mismo tiene unas resonancias que oscilan entre el narcisismo autoprotector de los que no se estiman mucho, atrincherándose en sus propias peculiaridades físicas, y alguna relación caritativa de verse en los ojos de los otros. Seguramente, Miguel Zugaza y mis alumnos tienen razón, y la mayor parte de mi obra son autorretratos. ¿Qué obra no es autorretrato de un operario?"⁵⁰

Esta boutade aquerretiana de dibujar al prójimo como a uno mismo sería más o menos ingeniosa si no conociéramos su interés por una imagen fundamental, *La Trinidad*, de Andrzej Rublev.⁵¹ Esta obra cumbre del arte ruso es la representación de la escena de la hospitalidad de Abraham a los tres ángeles que visitan su tienda. Pero también es una imagen de la Trinidad y cada figura representa a Dios Padre, Cristo y Espíritu Santo. Las tres figuras son prácticamente intercambiables, de hecho, tienen el mismo rostro. Tal es su semejanza que resulta incluso difícil identificarlas.

Esta concepción es probablemente la manera más hermosa que ha logrado el arte para expresar el concepto de la consubstancialidad u homousios, base del misterio de la Trinidad. Es decir, que la igualdad en naturaleza de las tres personas de la Trinidad es expresada, artísticamente, mediante la igualdad entre sus figuras.

Siguiendo ese razonamiento, hay un paso más al concepto consustancialidad porque hay una consustancialidad humana, compartida por todos los seres humanos, de tal forma que Cristo, por su doble naturaleza como hombre y Dios, comparte una doble consustancialidad, divina con el Padre y humana con los hombres.

¿Y si los rostros para expresar la consustancialidad divina son iguales entre sí, no pueden serlo también para expresar la consustancialidad humana? Es decir, ¿no será también el rostro de Cristo el mismo que el de todos los hombres con quienes guarda semejanza?⁵² Y el de cualquier ser humano, ¿no será igualmente la imagen de Dios?

Aquerreta ha trabajado con gran interés fraternal este punto, y de hecho es uno de los elementos claves de sus últimos trabajos. La idea de relacionar la

konsubstantzialitate bikoitza baitu: jainkotiarra Aitarekin eta gizatiarra gizakiekin.

Eta konsubstantzialitate jainkotiarra aditzera emateko aurpegiak elkarren berdinak badira, ezin al dira berdinak izan konsubstantzialitate gizatiarra ere aditzera emateko? Hau da, Kristoren aurpegia ez da izanen, halaber, antzekotasuna duten gizon guztien berdina?⁵² Eta edozein gizakiren aurpegia, ez al da, era berean, Jaiakoaren irudia izanen?

Aquerretak interes anaikor handiz landu du puntu hori, eta, hain zuzen, bere azken lanen giltzarrieta bat da. Kristoren eta gizakien irudia erlazionatzeko ideiak erretratu serie bat egitera eraman du, irudien eta anaiarte unibertsalaren arteko loturak ezarriz. Proiektu honetan, zenbait artista “anaia” ere gonbidatu ditu erretratuaren eta irudi jainkotiarren arteko beren harremanak egin ditzaten. Hala, erakusketa honetan, Aquerretarekin lankidetza estuan aritu diren bi egilek hartzen dute parte: Diego de Pablos Lizaurrek eta José Antonio Jiménez Duinatek. Horiek, aldi berean, haren dizipuluak eta lankideak dira.

Diego de Pablosen lana, hein handi batean, urrundu egiten da Aquerretak planteatutako antzekotasunaren kontzeptutik, baina ez gizateria partekatu baten ideiatik. Hain zuzen ere, horren aukeraketa oso esanguratsua da, giza ordezkaritzat adin eta sexu desberdinako pertsonak hautatzen baititu: ama, adineko emakumea; berau, bizitzaren erdian; edo Nicolás, haur txiki bat. Azken batean, hiru adinen gai klasikoa, baina ez alegoria moral gisa ulertuta, baizik eta gizateriarekiko konexio anaitar gisa, adina, generoa edo forma edozein delarik ere.

José Antonio Jiménezek hein handiagoan jarraitzen du Aquerretaren lan ildoa, eta Kristoren nahiz bere buruaren marrazkiak aurkezten ditu. Ideia, beste behin ere, gizon guztien arteko harreman fisiko horiek ezartzea da, baina aldi berean espiritualak direnak, tartean Jesusen irudia.⁵³ Azken batean, guztiok anai-arrebak eta Jaiakoaren seme-alabak bagara, anai-arreben kasuan gertatzen den bezala, elkarren antzeko eta berdin egiten gaituzten ezaugarriak izanen

ditugu, ez soilik geure artean baizik eta baita gure Aita sortzailearekin ere, haren irudi eta antzera sortu baikintuen.⁵⁴

Egunerokotasunaren teología, Maitasuna

Azkenean, Moreno Galván definitu ezin zuen artista hark badirudi beti pintatzen duela gauza bera. Bere burua? Bere obra autorretratu amaigabea da orduan?⁵⁵

Bai eta ez. Egiaz, erantzunak ezin zuen hain sinplea izan. Berriro ere irmotasuna eta segurtasuna falta zaizkigu, eta itzalen moduan lausotzen da erantzun ziur bat aurkitzeko saiakera oro. Orduan, zer da Aquerreta?

Zalantzarak gabe, misterio bat, abstrakzioak egin arren abstraktua ez den pintorea; pintzelkada puntillista erabili arren impresionista ez dena; ez dena klasikoa, kanona gorabehera, eta lerroa eta ingerada ikaragarri maitatu arren; barrokoa ez dena, bere natura hilen metafísica⁵⁶ gorabehera; modernoa ez dena, pop lengoaia izan arren; abangoardista ez dena, Matisseren harremana izan arren; primitiboa ez dena, bere xumetasuna gorabehera; ezta bizantziarra ere, erlijiotasuna izan arren.

Aquerreta izan nahi ez duen pintorea da, ez duena bere burua definitu nahi, izateari uzten diona kokatzen duten orduko, bere buruari ihes egiten diona, eta tarteak, isiluneak eta hutsuneak uzten dituena bai bere pinturan eta bai bere bizitzan; izan ere, ez al dira, bada, gauza bera?⁵⁷

Beharbada hitz nagusira jo beharko genuke, topikoa eta erabilia izan arren, egia dena. Beharbada Aquerreta zer den galderaren erantzuna maitasunean dago. Maitasuna? Baina, zer maitasun mota? Izan ere, asko daude. Berriro ere Schopenhauerengana joko dugu, harentzako maitasun mota bakarra baitago, maitasun bakar bat. Maitasuna besteen sufrimenduaren aurreko gupida da, maitasuna errukia da,⁵⁸ karitatea.⁵⁹

Karitatea definitza fedea definitza bezain zaila da. Baina biak igartzen ahal ditugu, sumatzen ahal ditugu. Begirada, Aquerretaren pinturak

imagen de Cristo y la de los hombres le ha llevado a elaborar una serie de retratos, estableciendo conexiones entre las imágenes y la fraternidad universal. En este proyecto también ha invitado a varios artistas “hermanos” a que hagan sus propias relaciones entre el retrato y la imagen divina. Así, en la presente exposición, participan dos autores que han colaborado estrechamente con Aquerreta: Diego de Pablos Lizaur y José Antonio Jiménez Duinat, que son, a la vez, discípulos y colegas de trabajo.

La obra de Diego de Pablos se aparta en gran medida del concepto de semejanza planteado por Aquerreta, pero no del de una humanidad compartida. De hecho, su selección resulta muy significativa, dado que ha elegido como representantes humanos a personas de distintas edades y sexos: su madre anciana, él en la mitad de la vida, o Nicolás, un niño pequeño. En definitiva, el clásico tema de las tres edades, pero entendido no como una alegoría moral sino como una conexión fraternal en la humanidad, independientemente de la edad, el género o la forma.

José Antonio Jiménez sigue más la línea de trabajo de Aquerreta, presentando dibujos tanto de Cristo como de sí mismo. La idea, una vez más, es establecer esas relaciones físicas, pero al mismo tiempo espirituales, entre todos los hombres, incluyendo entre ellos la imagen de Jesús.⁵³ Al fin y al cabo, si todos somos hermanos e hijos de Dios, como los hermanos tendremos rasgos que nos igualen y asemejen, no solo entre nosotros sino también con nuestro padre Creador, dado que fuimos creados a su imagen y semejanza.⁵⁴

Teología de lo cotidiano, el Amor

Al final, este artista que Moreno Galván no podía definir resulta que siempre pinta lo mismo. ¿A sí mismo? ¿Su obra es entonces un continuo autorretrato?⁵⁵

Sí y no. Ciertamente, la respuesta no podía ser tan sencilla. De nuevo nos encontramos con una falta de firmeza y seguridad, y se desvanece como una sombra

cualquier intento de encontrar una respuesta segura. Entonces, ¿qué es Aquerreta?

Un misterio, sin duda, un pintor que no es abstracto a pesar de sus abstracciones, que no es impresionista a pesar del uso de la pinelada puntillista, que no es clásico a pesar de su canon y su amor por la línea y el contorno, que no es barroco a pesar de la metafísica de sus bodegones,⁵⁶ que no es moderno a pesar de su lenguaje pop, que no es vanguardista a pesar de su relación con Matisse, que no es primitivo a pesar de su candor, ni bizantino a pesar de su religiosidad.

Aquerreta es un pintor que no quiere ser, que no quiere definirse, que deja de ser en cuanto se ve situado, que es huidizo de sí mismo, y que deja huecos, silencios y vacíos, tanto en su pintura como en su vida porque, ¿acaso no son lo mismo?⁵⁷

Tal vez debamos recurrir a la palabra por excelencia, tópica, manida, pero cierta. Tal vez la solución a la respuesta de ¿qué es Aquerreta?, esté en el amor. ¿El amor? Pero ¿qué clase de amor?, porque hay muchos. Bien, de nuevo buscaremos entonces a Schopenhauer porque para él solo hay una clase de amor, un único amor. El amor es la compasión ante el sufrimiento de los otros, el amor es la piedad,⁵⁸ la caridad.⁵⁹

Es tan difícil definir la caridad como la fe. Pero a ambas las podemos intuir, las podemos vislumbrar. La mirada, la pintura de Aquerreta tiene que ver con el amor, con un amor caritativo hacia él mismo y hacia los demás. Su mirada se posa en un amigo, en un espejo, en una jarra, en un melón; se posa en un árbol, una madre o en El Salvador. Todo con amor, buscando en todo la admiración, pues todo cuanto nos rodea es fruto del amor, del amor divino de Dios.

Al igual que los rostros semejantes de la Trinidad, gracias al amor, Aquerreta nos pinta semejantes, pero, como hemos comentado al hablar de la influencia que le supuso la Cabeza de Laborde, pinta semejantes no solo a los hombres sino también los árboles, las naranjas, los pucheros.⁶⁰ Para él, todo está conectado;⁶¹ así, no duda en afirmar: “Cada cuadro

maitasunarekin du zerikusia, bere buruarenaganako eta besteenganako karitatezko maitasunarekin. Bere begirada lagun batean, ispi lu batean, pitxer batean, meloi batean pausatzen da; zuhaitz batean, ama batean edo Salbatzailean pausatzen da. Guztia, maitasunarekin, orotan miresmena bilatzen, inguratzen gaituen guztia maitasunaren fruitua baita, Jainkoaren maitasunarena.

Hirutasuna laneko aurpegi antzekoetan bezala, maitasunari esker, Aquerretak antzeko pintatzen gaitu; baina Laborderen buruak harengan izandako eraginari buruz ari ginenean aipatu dugun bezala, gizakiak ez ezik, zuhaitzak, laranjak edo eltzeak ere antzeko pintatzen ditu.⁶⁰ Berarentzako, dena dago konektatuta;⁶¹ hala, zalantzak gabe baieztagen du: "Koadro bakoitza existentziaren handitasuna ospatzen duen eskaintza da". (Aquerreta, 1998, 11).

Aquerretaren pinturak ez dio errealtitateari ihes egiten; aurre egiten dio. Ez du ahazten pop-aren lezioa, bizitza errealia eta egunerokoa pintatzeko

aukera, inguratzen gaituzten objektu eta izakiak. Eta horrek zer zerikusi du Jainkoarekin? Esanen luke norbaitek ikono bizantziar bat ikustean, bere urretan eta hieratismo ikaragaitzean isolatuta. Izen ere, guztiak du zerikusia, guztiak.

Aquerretak badaki Jainkoa ez dela munduaz kanpoko, mundua baizik. Haren sorkuntza gara, Haren zati gara. Hala, adibidez, Nafarroako Museoaren eta Gustavo de Maeztu Museoaren artean egindako "Gizon guztien ama" erakusketa Aita Jainkoa irudikatu nahian, ez zuen Michelangeloren moduko Zeus bizardun bat margotu, paisaia bat baizik.

Ikuspegi horrekin, Aquerretak ez dauka sailkapen hertsietan sartzeko edo monasterio batean ixteko beharrik. Egia esan, aurrera jarraitzen ahal du bere biluziekin, erretratuekin, figurekin, natura hilekin eta paisaiek. Funtsean, ez dago differentziarik horretan guztian. Pintatzen, erretratuak egiten, sorkuntza erretratatzen baino ez da ari.⁶²

Maitasunean ez dago differentziarik.

es una ofrenda que celebra la grandeza de existir." (Aquerreta, 1998, 11).

La pintura de Aquerreta no hueye de la realidad, la confronta. No olvida la lección del pop, la posibilidad de pintar la vida real y cotidiana, los objetos y los seres que nos rodean. ¿Y qué tiene eso que ver con Dios?, diría alguno viendo un ícono bizantino, aislado en su oro y su hieratismo imperturbable. Pues tiene todo que ver, todo.

Aquerreta sabe que Dios no es ajeno al mundo, es el mundo. Somos su creación, somos parte de Él. Así, por ejemplo, al querer representar a Dios Padre en su

exposición "Madre de todos los hombres", hecha al olimón entre el Museo de Navarra y el Museo Gustavo de Maeztu, no pintó un Zeus barbudo como Miguel Ángel, sino un paisaje.

Con esta visión, Aquerreta no necesita encasillarse ni encerrarse en un monasterio. En realidad, puede seguir con sus desnudos, sus retratos, sus figuras, sus bodegones y sus paisajes. En el fondo no hay diferencia en todo ello, solo está pintando, retratándose, retratando la creación.⁶²

No hay diferencia en el amor.

Bibliografía

- Andrés Ruiz, E. (2007). Cinco pasos a la pureza de corazón. In: Aquerreta. J.J., Andrés Ruiz, E. Bonet, J.M. eta Calvo Serraller, F. Conversaciones con artistas navarros. Juan José Aquerreta. Últimamente. (49-63 or.). Iruña: Nafarroako Gobernua.
- Aquerreta. J. J. (1983). Aquerreta. Iruña: Iruñeko Udal Aurrezki Kutxa.
- Aquerreta. J. J. (1994). Juan José Aquerretaren oharrak. In: Aquerreta, J. J. eta Zugaza Miranda, M. Juan José Aquerreta. Dibujos. 1961-1994. (18, 32, 44, 52, 56, 60, 80, 84, 95, 100, 114, 118, eta 132 or.). Bilbo: BBK.
- Aquerreta. J. J. (1998). En nombre de las cosas. In: Aquerreta, J. J. eta Sánchez-Ostiz, M. Juan José Aquerreta. En nombre de las cosas. (11-13 or.). Iruña: Iruñeko Udala.
- Aquerreta. J. J. (2003). Contratiempo. Iruña. Fermín Echauri galeria.
- Aquerreta. J. J. (2007). Juan José Aquerretaren idaztiak. In: Aquerreta. J. J., Andrés Ruiz, E. Bonet, J. M. eta Calvo Serraller, F. Conversaciones con artistas navarros. Juan José Aquerreta. Últimamente. (75, 89, 147, 173, 205, 223, 241-247 or.). Iruña: Nafarroako Gobernua.
- Aquerreta. J. J. (2009). Últimamente. In: Aquerreta. J. J. eta Bonet, J. M. Juan José Aquerreta. Últimamente. (3 or.) Madrid: Marlborough galeria.
- Aquerreta. J. J. (2014). Fotomatoiko aingerua. In: Aquerreta. J. J. eta Calvo Serraller, F. Juan José Aquerreta. Iruña: Iruñeko Udala.
- Bergua. J. B. (itzultzalea) (1967). El libro de los muertos de los antiguos egipcios. El bardo Thodol. Madrid: Clásicos Bergua.
- Bonet, J. M. (2007a). Juan José Aquerretarekin solasean, Madrilén, 2006ko urriaren 26an. In: Aquerreta. J. J., Andrés Ruiz, E. Bonet, F. Bartzelona: Rauter.

- J. M. eta Calvo Serraller, F. Conversaciones con artistas navarros. Juan José Aquerreta. Últimamente. (25-43 or.). Iruña: Nafarroako Gobernua.
- Bonet, J. M. (2007b). Isiltasunak. Nafarroako 22 pintore. Iruña: Nafarroako Gobernua.
- Bonet, J. M. (2009). Divagaciones aquerretianas. In: Aquerreta. J. J. eta Bonet, J. M. Juan José Aquerreta. Últimamente. (4-7 or.) Madrid: Marlborough galeria.
- Calvo Serraller, F. (2014). Fotomatoiko aingeruarekin. In: Aquerreta. J. J. eta Calvo Serraller, F. Juan José Aquerreta. Iruña: Iruñeko Udala.
- Canetti, E. (1960/2007). Masa y poder. Madrid: Alianza.
- Cheng, F. (1979/1993). Vacío y plenitud. Madrid: Siruela.
- Diego, de, E. (1999). Tristísimo Warhol. Madrid: Siruela.
- Frisach, M. (2002ko azaroaren 9a). J. J. Aquerreta: "Amb la pintura aspiro a alegrar la meva vida". Avui. 43 or.
- Higgins, A. eta Germannova, M. (2018ko urriaren 9a). Andy Warhol decía que provenía de ninguna parte; este es su origen. The New York Times. Hemendik berreskuratua: <https://www.nytimes.com/es/2018/10/09/espanol/andy-warhol-mikova-eslovaquia.html>
- Juan José Aquerreta obtiene el premio Nacional de Artes Plásticas. (2001/11/29). ABC. Hemendik berreskuratua: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-juan-jose-aquerreta-obtiene-premio-nacional-artes-plasticas-200111290300-62785_noticia.html
- Kapos, M. (1991/1994). Impresionismo. Köln: Kōnemann.
- Lasareff, V. (1962). Iconos rusos primitivos. Bartzelona: Rauter.

- Lozano Uriz, P. L. (30 de julio de 2013). La oración pintada. Diario de Navarra. 60. or. Moreno Galván, J. M. (1973ko urriaren 20a). Aquerreta. Triunfo, 577. Año XXVIII. 79-80. or.
- Muez, M. (2001eko azaroaren 29a). "Juan José Aquerreta afirma que la pintura es una aventura necesaria". El País. Hemendik berreskuratua: https://elpais.com/diario/2001/11/29/cultura/1006988403_850215.html
- Nieto, M. (2002ko ekainaren 4a). "Aprendí de Antonio López un amor enorme por el oficio". El País. Hemendik berreskuratua: https://elpais.com/diario/2002/06/04/paisvasco/1023219620_850215.html
- Elizentzako Biblia. (2008). Donostia: Idatz argitaletxea.
- Sánchez-Ostiz, M. (1998). El tamaño de las cosas. In: Aquerreta, J. J. eta Sánchez-Ostiz, M. Juan José Aquerreta. En nombre de las cosas. (6-8 or.). Iruña: Iruñeko Udala.
- Frisach, M. (2002ko azaroaren 9a). J. J. Aquerreta: "Amb la pintura aspiro a alegrar la meva vida". Avui. 43 or.
- Higgins, A. eta Germannova, M. (2018ko urriaren 9a). Andy Warhol decía que provenía de ninguna parte; este es su origen. The New York Times. Hemendik berreskuratua: <https://www.nytimes.com/es/2018/10/09/espanol/andy-warhol-mikova-eslovaquia.html>
- Warhol, A. (1975/2008). Mi filosofía de A a B y de B a A. Bartelona: Tusquets.
- Wittkower, R. eta Wittkower, M. (1963/1982). Nacidos bajo el signo de Saturno. Madrid: Katedra.
- Zugaza Miranda, M. (1994). Aproximación a un catálogo razonable de dibujos de Juan José Aquerreta. In: Aquerreta, J. J. eta Zugaza Miranda, M. Juan José Aquerreta. Dibujos. 1961-1994. (10-16 or.). Bilbo: BBK.

Bibliografía

- Andrés Ruiz, E. (2007). Cinco pasos a la pureza de corazón. En Aquerreta. J. J., Andrés Ruiz, E. Bonet, J. M. & Calvo Serraller, F. Conversaciones con artistas navarros. Juan José Aquerreta. Últimamente. (pp. 49-63). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Aquerreta. J. J. (1983). Aquerreta. Pamplona: Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.
- Aquerreta. J. J. (1994). Comentarios de Juan José Aquerreta. En Aquerreta, J. J. & Zugaza Miranda, M. Juan José Aquerreta. Dibujos. 1961-1994. (pp. 18, 32, 44, 52, 56, 60, 80, 84, 95, 100, 114, 118, y 132). Bilbao: BBK.
- Aquerreta. J. J. (1998). En nombre de las cosas. En Aquerreta, J. J. & Sánchez-Ostiz, M. Juan José Aquerreta. En nombre de las cosas. (pp. 11-13). Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona.
- Aquerreta. J. J. (2003). Contratiempo. Pamplona: Galería Fermín Echauri.
- Aquerreta. J. J. (2007). Escritos de Juan José Aquerreta. En Aquerreta. J.J., Andrés Ruiz, E. Bonet, J.M. & Calvo Serraller, F. Conversaciones con artistas navarros. Juan José Aquerreta. Últimamente. (pp. 75, 89, 147, 173, 205, 223, 241-247) Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Aquerreta. J. J. (2009). Últimamente. En Aquerreta. J. J. & Bonet, J. M. Juan José Aquerreta. Últimamente. (pp.3) Madrid: Galería Marlborough.
- Aquerreta. J. J. (2014). Ángel del fotomatón. En Aquerreta. J. J. & Calvo Serraller, F. Juan José Aquerreta. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona.
- Bergua. J. B. (traductor) (1967). El libro de los muertos de los antiguos egipcios. El bardo Thodol. Madrid: Clásicos Bergua.
- Juan José Aquerreta obtiene el premio Nacional de Artes Plásticas. (29-XI-2001). ABC. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/arte/abci-juan-jose-aquerreta-obtiene-premio-nacional-artes-plasticas-200111290300-62785_noticia.html
- Kapos, M. (1991/1994). Impresionismo. Köln: Kōnemann.
- Lasareff, V. (1962). Iconos rusos primitivos. Barcelona: Rauter.
- Lozano Uriz, P. L. (30 de julio de 2013). La oración pintada. Diario de Navarra. 60. or.
- Moreno Galván, J. M. (20 (20 de octubre de 1973). Aquerreta. Triunfo, 577. Año XXVIII. pp. 79-80.
- Muez, M. (29 de noviembre de 2001). Juan José Aquerreta afirma que la pintura es una aventura necesaria. El País. Recuperado en https://elpais.com/diario/2001/11/29/cultura/1006988403_850215.html
- Nieto, M. (4 de junio de 2002). Aprendí de Antonio López un amor enorme por el oficio. El País. Recuperado en https://elpais.com/diario/2002/06/04/paisvasco/1023219620_850215.html
- Sagrada Biblia. (2016). Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Sánchez-Ostiz, M. (1998). El tamaño de las cosas. En Aquerreta, J. J. & Sánchez-Ostiz, M. Juan José Aquerreta. En nombre de las cosas. (pp. 6-8). Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona.
- Diego, de, E. (1999). Tristísimo Warhol. Madrid: Siruela.
- Frisach, M. (9 de noviembre de 2002). J. J. Aquerreta: "Amb la pintura aspiro a alegrar la meva vida". Avui. p. 43.
- Higgins, A. & Germannova, M. (9 de octubre de 2018). Andy Warhol decía que provenía de ninguna parte; este es su origen. The New York Times. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2018/10/09/espanol/andy-warhol-mikova-eslovaquia.html>
- Solans, M. (8 de noviembre de 2012). El arte es siempre una lucha contra el infierno. Res Pública. Hemendik berreskuratua: <http://respublica.es/el-arte-es-siempre-una-lucha-contra-el-infierno/>
- Warhol, A. (1975/2008). Mi filosofía de A a B y de B a A. Barcelona: Tusquets.
- Wittkower, R. & Wittkower, M. (1963/1982). Nacidos bajo el signo de Saturno. Madrid: Cátedra.
- Zugaza Miranda, M. (1994). Aproximación a un catálogo razonable de dibujos de Juan José Aquerreta. En Aquerreta, J. J. & Zugaza Miranda, M. Juan José Aquerreta. Dibujos. 1961-1994. (pp. 10-16). Bilbao: BBK.

Okarrak

1 "Artea ezin da beste modu batera izan nire bizitzan, niri horrelaxe planteatzen zaidalako: nik ezin dut batea ekartzen didana besterik egin, nire bizitzan gertatzen dena bake bihurtzen duena, hori edozer delarik ere. Ideia bat baino gehiago, egiten dudan gauza bat da, bizitza egokitzen zaidalako, horrela bizitza egokituz zaidalako." (Solans, 2002). Edo: "Nire helburua banean lan egiten jarraitza eta lasai bizitza da. Beste guztia arriskutsua iruditzen zait". (Juan José, 2001).

2 Izan ere, beti esan izan da luma edo, kasu honetan, pintzela, ezpata baino indartsuagoa dela. Eskerrak eman nahi dizkiet Koldo Sebastián, Osakako Maya Kanebori eta Marta Montcadari, hausnarketa hau egiteko egin dituzten ekarpenengatik.

3 "... gure jokabidea borondateak okupatzen duen bitartean, desioaren presiopean gauden bitartean, bere itxaropen eta beldur alternatibekin, azken batean, borondatearen subjektu garen bitartean, ez da posible zorionik edo lasaitasunik izatea. Izan jarraitzaile edo jazarri, izan zorrigaitzaren beldur edo plazeren bilatzale, azken finean, gauza bera da dena; borondate zorratzak eragiten dizkigun zainketek, haien forma edozein delarik ere, etengabe astintzen eta hondatzen dute gure kontzientzia, eta lasaitasunik gabe ez dago zorion posiblerik. Horrela, borondatearen subjektua Ixionen gurpilari lotuta dago, Danadeen barriar betetza kondenatuta dago, Tantaloren tormentura". (Schopenhauer, 1818/1983, 160).

4 Zenbait bertsio dituen koadro hau oso pieza garrantzitsua da Aquerretaren produkzioaren barruan. Bere buruaren inguruko azterketa da, plastikoa eta psikologikoa.

Izenburuak konexio ederra ezartzen du Schopenhauerren gizakiaren kontzeptuarekin, hots, desio mundutarren esklabo izatearekin. Saturnoren aipamenak kontuan hartzen du artistaren eta izaera saturnar, molikeniatu, kontenplatibo eta bakartziaren arteko lotura klasikoa. (Witkower eta Witkower, 1963/1982). Ihesaldiaren ideia bat dator Aquerretaren beraren izaera iheskorrarekin ere, zeinak bere patutik ihes egiteko beharra baitu, desioaren zein sailkapenaren kateak hausten dituen askatasun bilaketa batean.

5 "Baina nahi ororen oinarrian zerbaitea falta dago; gabezia, sufrimendua. Bere jatorria eta muina dela eta, borondatea minera kondenatuta dago. Aspirazio guztiek ase dituenean, hutsune beldurgarría sentitzen du, unadura; hau da, bestela esanda, existentzia bera karga jasangaitz bihurtzen da. Bizitza pendulu gisa ulertzea, etengabe minaren eta asperraldiaren artean, horiek baitira, egiazki, bizitzaren elementu eratzaleak. Jazoera hori oso modu arraroan sinbolizatu da: min guztiek eta oinaze guztiek infernuan jarri ondoren, zerurako ez da asperraldia baino utzi". (Schopenhauer, 1818/1983, 243).

6 Guztiek ere Zaragozako Museoan dagoen Antonio de Peredaren Vánitas lanetik oso gerto bisualki, tonuetan eta formetan.

7 "... ez da banakoaa, baizik eta espezia, Naturari importa ziona (...) banakoak ez du beretza inolako baliork (...); horregatik, benti dago prest banakoari hiltzen uzteko. Banakoaa milaka modutan eta garrantzirik gabeko mila arrazoirengatik hiltzen ahal da, aldez aurrelik desagertzera kondenatuta baitago, eta Naturak berak heriotzara bultzaten du misioa, hots, espeziearen kontserbazioa, bete

beazain laster". (Schopenhauer, 1818/1983, 218).

8 Schopenhauerrentzako, heriotza beziznuska kruel da ia. Haren irudia, Zuñiga de Goyaren Manuel Osorio Manrique haurrentzaren erretratuan ageri den katuaren begirada bihozgabek eta pazienta da, badakiena lehenago edo geroago mika jan eginen duela. Heriotza harrapakari bat da, janariaren pixka bat jolasten duena irentzi aurretik; batzuei denborra gehiago ematen die, beste batzuei gutxiago, baina azkenean beti erabakitzentzu gure bizitza amaitzea.

9 "Guk onartu egiten dugu, hain zuzen ere, borondatea guztiz desagerrazti ondoren geratzen dena ez da borondateak berak oraindik animatzentzu dituen horientzat guztientzat, baizik eta ezerzarentzat. Baina egia da, halaber, borondatea bihurtu edo desagerrazti den gizakien kasuan, hain erreala den mundu hau, bere eguzki eta nebulosa guztiekin, ez dela ezereza besterik ere. (Schopenhauer, 1818/1983, 315).

10 Schopenhauerren ikuspegia gogorrarekin bat datozeni eta bizitza asetzismoari eskauntzeko gaitasunik ez dutenei aukera gisa gomendatzen diet,

halaber, minari buruzkoa den film batean planteatzen den proposamenta: Richard Attenborough-en Shadowlands, C. S. Lewis idazleak Joy Gresham poetarekin izan zuen maitasun berantiar eta tragikoa kontatzentzu duena. Poetak, minbizia jota, irtenbide bat ematen dio Lewis kristau sinetsi gaixoari, zeina desorientatuta baitago ez dituelako ulertzen mina, bidegabekeria eta Jainkoaren isiltasun beldurgarría. Eszena mitiko batean, Lewisek zoriontsu dela onartzentzu eta emakumeak, bere amaieraz jabetuta, zorion unea eteten dio heriotzaz hitz egiteko eta Schopenhauerren ttxaponaren beste aldea den

ikuspegia emateko: "Orduko mina oraingo zorionaren parte da. Hori da trauta". Esaldi hori olderantzik errepikatzen du, jada guztia amaitu denean, filmaren bukaera: "Oraingo mina orduko zorionaren parte da. Hori da trauta". Bizitza ikusteko modu hori alternatiba ona da, sinestun ez direnentzat behintzat, eta, minaren jatorria ukatu gabe, ikuspegi positiboa onartzentzu ahal den heinean. Izan ere, mina desioaren ondorio boda, bai hura bilatzeari eta bai galtzean, min handiko bizitza ere, ziurrenik, zorion handiko bizitza behar izan du.

11 "Bizitza soilik goratzen ahal da itxaropen bat badugu lagun. Zoritzarrak jasaten laguntzen digun fedea". (Aquerreta, 2007, 247).

12 Irudi horrek bizitza eta aukera berri bat aipatzen ditu; horregatik, kateak ez du soilik eusten, askatu ere egiten du; hari tira egitean, mundu berri bat irekitzen zaio gizakiar.

Horrek erlazioa du Aquerretaren beste lan batzuekin ere. "Nik esperientzia aberasgarri bat izan dut, hots, depresio aldi luze eta larri bat, Nartisorengan pentsatzen eraman ninduena. (...) Bai Nartiso eta bai bigarren jaiotzako pertsonaia eta Apolo ingrabidoo zerbaitegiten ari dira ezker eskurekin; batzuetan, eskuinarekin. (...) Nartisok bere irudia hausten du uretan, eta heriotzatik libratzen da. Apolo bere bakardadetik salbatzen da, eta pertsonai laguntzen die bere dohainekin. Bigarren jaiotzako pertsonaiari dagokionez, (...) eskuin eskurekin, pertsonaiak sifoii unibertsal baten katekik tiratzearen antzeko zerbaitegiten zuen, edo bainuontzi baten tapoiak kentzearen antzekoa, edo argia desestaltzearen antzekoa, lurpeko gaueko mundu batean horma arrokatsuak behera etortzea eraginez. Birsorkuntza

Notas

1 "El arte no puede ser de otra manera desde mi vida, porque a mí se me plantea así: yo no puedo hacer nada más que me pacifique, que traduzca en paz lo que pasa en mi vida, sea lo que sea. Más que una idea es una cosa que me encuentro haciendo porque me toca vivir, me ha tocado vivir así." (Solans, 2002). O "Mi meta es seguir trabajando en paz y vivir con tranquilidad. Lo demás me parece peligroso." (Juan José, 2001).

2 No en vano, siempre se ha dicho que la pluma o en este caso el pincel es más fuerte que la espada. Agradezco a Koldo Sebastián, Maya Kane de Osaka y Marta Montcada sus aportaciones a la hora de hacer esta reflexión.

3 "... mientras nuestra conducta está ocupada por la voluntad, mientras estamos bajo la presión del deseo con sus alternativas de esperanza y de temor; en suma, mientras somos el sujeto de la voluntad no es posible que disfrutemos dicha ni tranquilidad. Ya seamos perseguidores o perseguidos, ya temamos la desgracia o corramos tras los placeres, en el fondo todo es lo mismo; los cuidados que nos produce la voluntad exigente, cualquiera que sea su forma, agitan y desasosiegan constantemente nuestra conciencia, y sin tranquilidad no hay dicha posible. De este modo el sujeto de la voluntad está atado a la rueda de Lión, está condenado a llenar el tonel de las Danaides, al suplicio de Tántalo." (Schopenhauer, 1818/1983, 243).

4 Todas ellas muy cercanas visualmente en sus tonos y formas a la pequeña Vánitas de Antonio de Pereda del Museo de Zaragoza.

5 "... no es el individuo sino la especie, lo que a la Naturaleza le importa (...) el individuo no tiene para ella valor alguno (...) de ahí que siempre esté dispuesta a dejar perecer al individuo, el cual no solo se halla expuesto a perecer de mil maneras y por mil causas sin importancia sino que de antemano ya está condenado a la desaparición y la misma Naturaleza le empuja a la muerte en cuanto ha cumplido su misión, que es conservar la especie." (Schopenhauer, 1818/1983, 218)

referencia a Saturno está hecha tomando en consideración la vinculación clásica del artista con el carácter saturnal, melancólico, contemplativo y solitario, bien estudiado por Witkower & Witkower (1963/1982). La idea de la huida concuerda también con el carácter huidizo del propio Aquerreta, que necesita escaparse de su propio destino, en una búsqueda de libertad que rompa las cadenas tanto del deseo como del encasillamiento.

6 "Pero la base de todo querer es la falta de algo, la privación, el sufrimiento. Por su origen y por su esencia, la voluntad está condenada al dolor. Cuando ha satisfecho todas sus aspiraciones siente un vacío aterrador, el tedio; es decir, en otros términos, que la existencia misma se convierte en una carga insopportable.

La vida como péndulo, oscila constantemente entre el dolor y el hastío, que son en realidad sus elementos constitutivos. Este hecho ha sido simbolizado de una manera bien rara: habiendo puesto en el infierno todos los dolores y todos los tormentos, no se ha dejado para el cielo más que el aburrimiento." (Schopenhauer, 1818/1983, 315).

7 Todas ellas muy cercanas visualmente en sus tonos y formas a la pequeña Vánitas de Antonio de Pereda del Museo de Zaragoza.

8 La muerte para Schopenhauer es casi tan cruel entonces como la vida, su imagen es la mirada inclemente, pero paciente, del gato que sabe que va comerase tarde o temprano a la urraca en el retrato del niño don Manuel Osorio Manrique de Zuñiga de Goya. La muerte es como un depredador que juega un poco con la comida antes de devorarla; a algunos les da más tiempo, a otros menos, pero finalmente siempre decide acabar con nuestra existencia.

9 "Nosotros lo reconocemos, efectivamente, lo que queda después de la supresión total de la voluntad no es para todos aquellos a quienes la voluntad está condenada al dolor. Cuando ha satisfecho todas sus aspiraciones siente un vacío aterrador, el tedio; es decir, en otros términos, que para aquellos en los cuales la voluntad se ha convertido o suprimido, este mundo tan real, con todos sus soles y nebulosas, no es tampoco otra cosa más que la nada." (Schopenhauer, 1818/1983, 315).

10 Para quienes comparten la dura visión de Schopenhauer y no tienen la capacidad de dedicar su vida al ascetismo, aconsejo como opción llevadera la proposición que se plantea en una película que también habla del dolor, Tierras de Penumbra, de Richard Attenborough, que narra el trágico amor tardío del escritor C. S. Lewis con la poeta Joy Gresham. Ella, enferma de cáncer, da una solución al pobre Lewis, cristiano convencido, pero desorientado por la incomprendimiento del dolor, su injusticia y el pavoroso silencio de Dios. En una escena mítica, donde él reconoce que es feliz, ella, consciente de su final, interrumpe su momento para hablarle de la muerte y darle una visión que es justamente la otra cara de la moneda de Schopenhauer: "El dolor de entonces es parte de la felicidad de ahora. Este es el trato.", frase que se repite a la inversa, con todo concluido ya,

al final de la película: "El dolor de ahora es parte de la felicidad de entonces. Este es el trato." Esta forma de ver la vida, al menos para los no creyentes, es una buena alternativa, que, sin negar el origen del dolor, acepta al menos una visión positiva dentro lo posible, porque si el dolor es fruto del deseo, tanto en su búsqueda como en su pérdida, una vida de mucho dolor habrá sido, también, posiblemente una vida de mucha felicidad.

11 "Celebrar la vida solo puede ser si nos acompaña una esperanza. Una fe que nos ayude a sobrellevar las desgracias". (Aquerreta, 2007, 247).

12 Esta figura habla de una nueva vida y oportunidad, por eso la cadena no solo sujeta sino que también es una liberación; al tirar de ella se abre un nuevo mundo al hombre. Esto se relaciona con otras obras del propio Aquerreta. "Yo he tenido la enriquecedora experiencia de pasar una larga y grave etapa depresiva que me hizo pensar en Narciso. (...) Tanto Narciso como el personaje del segundo nacimiento y el Apolo ingravido están haciendo algo con la mano izquierda, algunas veces la derecha.

13 (...) Narciso rompe su propia imagen en el agua y se salva de la muerte. Apolo se salva de su soledad, favoreciendo a las personas con sus dones. Sobre el personaje del segundo nacimiento (...) con la mano derecha, el personaje hacia algo parecido a tirar de la cadena de un sifón universal, o quitar el tapón de una bañera, o destapar la luz provocando un derrumbamiento de paredes rocosas en un mundo nocturno subterráneo. Son algo así como símbolos de regeneración universal y signos de mi propia regeneración personal." (Aquerreta, 1994, 84).

unibertsalaren sinboloa dira, nolabait, baita nire bisorkuntza pertsonalaren ikur ere". (Aquerreta, 1994, 84).

13 Aipamen guztia Elizen arteko Bibliatik hartuta dàude. (Elizen arteko Biblia, 2008).

14 "Gure bekatuak bere gain hartu eta gurutzaino eraman zituen, gu ere, bekatzko bizierari uko eginez, zuzentasunaren arabera bizi gaitezen. Haren zauriel sendatu zaituztete". (1 Pe. 2:24).

15 "Izan ere, dohain hau eman dizue Jainkoak: Kristorengan sinestea ez ezik, harenagatik sufrizate ere bat". (Flp. 1:29).

16 "Eta ahots handia entzun nuen tronutik esaten: Hona Jainkoak gizon-emakumeen artean jarri duen buzileku; hiaeikin bizikidu; hiaeiz izanen ditu bere herri, eta Jainkoak bera izanen dute berekin. Hainen begietako malkoak xukatuko ditu, eta ez da gehiago heriotzariak izanen, ez dolurik, ez negarrik, ez nekerik, lehengo mundua betiko desagertu baita". (Ap. 21:3-4). Promesa hori, bestalde, ohikoa da beste kultura eta tradizio askotan, Antzinako Egiptoko *Hilen* Liburuan adierazten den bezala: "Egia esan, bizitzeko poza ezagutu ez duten zorigailtoek orain ezagutuko dute. Ez di aiene gehiagorik entzuten". (Bergua, 1967, 199).

17 "Ikusi nauzulako sinetsi al duzu? Zorionekoak ikusi gabe sinesten dutenak". (Jn. 20:29).

18 "Adierazi nahi dut, gauzekiko, pertsonelikoa eta paisaiekiko mendetasunik eza abiatupuntuta hartuta, pertsona bakoitzak lotura bat sortzen duela bere buruarekin eta gainerako izakiekin, zentzu unibertsalean. Pertsonak maitasunera prestatasun handia izaten ahal du, hain zuzen ere, bakardadean eta besteak ez daudenean". (Nieto, 2002).

19 Artista berak, sariaren harira egindako adierazpen batzuetan, zer nahi zuen adierazi zuen: "... aintzatespen honek bizitzara kalte handiegirik ez ekartzea". (Muez, 2001).

20 Iruñeko Arte eta Lanbide Eskolako hastapenei buruz hitz egitean honako hau aipatzen du: "Ió urte nituenean sartu nintzen eta han hasi zen egozentrismoaren arriskutik salbatzeko nire borroka (Jainkorik gabe, ezin da salbatu)". (Solans, 2002) edo "Identitatearen beste aldea, egozentrismoa, Jainkoaren gandik zeinen urrun gauden neurritzen duen termometroa da. Nik sufritu dut, eta asko sufritu dut, depresioarekin...". (Aquerreta, 2014).

21 "Pertsonalki, oso ongi heldu zait, beti izan bainaiz oso depresiboa, eta eskolak emateak hondoratzetik salbataz nau". (Nieto, 2002) eta "Irakaskuntzan emandako urreta positiboa izaten ari dira nire bizitza profesionalen (...) Nire ikasleekiko tratuak eta haientzak ordenatu behar izatea oso lagungariak dira nire lana ordenatzeko, eta depresioa gainditzeo. (...) Nire esperientzian, lainoak argitzeko balio izan dit, askatasunetik eta subjektibotasunaren gehiegiak eritzeko, arriskutsuak bairira edonorentzat. (...) Izan ere, arteko egozentrikogia da maiz eta hobeki salbatzezko gai izan naiz, garrantzia kentzen dion eszenaratze honenkin. Nire ikasleak purutasun errekekak dira, nire espíritu askatasunari eusteko. Espekulazio eta egozentrismo potentzialean horren osasunagaitzak diren deabruak nonahi hazten diren lambide batean, irakaskuntzan harreman joko bat gertatzen da, premiak dituzten ikasleen eta jokatu behar duen irakaslearen artean". (Aquerreta, 2007, 246).

22 La desagertzen den pinturaren ideia hori funtsezkoa da pinturaren eta Aquerretaren bizitzaren arteko erlazioan; azken batean, haren pintatzeko moduak ere bere bizimodu isolatzen du: arina, ezkutukoa, xehea. 26 "... 17 urte nituenetik, etxetik ihesi ibili naiz bizitzagauntian". (Solans, 2012).

23 "Beti sentitu izan dut maitasuna pinturaren materiarekiko, Cézanne edo Rothkoren materiarekiko, Goya baten materia lodairekiko. Nire koadroetan materia arina eta zapala da, uzkurtuta dago, desagertzea. (...) nire pintzelakadak txikiak dira, jartzen zailak diren materiez eginak, desagertzen diren materiez, paperezko orriren azpian plantzatuak. Nolabait, freskoaren imitazioa, olio pintura erabiliz...". (Bonet, 2007a, 40) Fresko pinturara hurbiltzeko asmo hori beste egile historiko batzuekin ere partekatzen du, Renairrekin, esate baterako, zeinak bide horrek esperimentatu baitzuen, nahiz eta arrakastarik gabe; "... fresko pintura aztertu ondoren, imajinatu zuen koloreari olioak kentzen ahal ziola. Orduan, gainazala gehiegiz lehortzen zen eta ez ziren ongi itsasten ondoz ondoko pintura geruzak". (Kapos, 1991/1994, 199).

24 "Purutasun bikaineko obra. La beti miraria dirudien obra (...) zehaztasunaren eta arintasunaren miraria, «ezzer gertatu ez balitz bezalax» egiten duena" (Bonet, 2007b, 11). 25 "... Oro har, pentatu ohi da arteak natura imitazten duela. Baino, nola jakinen luke artistak zer eredu imitatu behar duen hainbeste izaki akastunaren artean, aurretiazko edertasun ideal bat ez balu? (...) irudimen horri esker, posible da idea gauza partikularretan horren osasunagaitzak diren deabruak nonahi hazten diren lambide batean, irakaskuntzan harreman joko bat gertatzen da, premiak dituzten ikasleen eta jokatu behar duen irakaslearen artean". (Aquerreta, 2007, 246).

26 La desagertzen den pinturaren ideia hori funtsezkoa da pinturaren eta Aquerretaren bizitzaren arteko erlazioan; azken batean, haren pintatzeko moduak ere bere bizimodu isolatzen du: arina, ezkutukoa, xehea.

13 Todas las citas están tomadas de la Sagrada Biblia en la edición oficial de la Conferencia Episcopal Española de 2016. (Sagrada Biblia, 2016).

14 "Él llevó nuestros pecados en su cuerpo hasta el leño, para que, muertos los pecados, vivamos para la justicia. Con sus heridas fuisteis curados." (1 Pe. 2:24)

15 "Porque a vosotros se os ha concedido gracias a Cristo no solo el don de creer en él sino también el de sufrir por él." (Flp. 1:29).

16 "Y oí una gran voz desde el trono que decía: ¡He aquí la morada de Dios entre los hombres y morará entre ellos, ellos serán su pueblo! Y el Dios con ellos será su Dios. Y enjugará toda lágrima de sus ojos y ya no habrá muerte, ni duelo, ni llanto, ni dolor, porque lo primero ha desaparecido." (Ap. 21:3-4) Esta promesa es común, por otra parte, en muchas otras culturas y tradiciones, como lo expresa en el Antiguo Egipto el Libro de los Muertos. "En verdad, los desgraciados que no habían conocido la alegría de vivir, la conocerán ahora. No se oyen más lamentos." (Bergua, 1967, 199).

17 "¿Porque me has visto has creído? Bienaventurados los que crean sin haber visto." (Jn. 20:29).

18 "Quiero expresar que, a partir de una falta de dependencia de las cosas, de las personas y de los paisajes, cada persona crea un vínculo consigo mismo y con los demás seres en un sentido universal. La persona puede tener una gran disposición para el amor precisamente en la soledad y en la ausencia de los demás." (Nieto, 2002).

19 El propio artista en unas declaraciones con motivo del premio expresaba su deseo "... de que este reconocimiento no le «estropie demasiado» la vida." (Muez, 2001).

20 "Al hablar de sus inicios en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona comenta: «Entré a los 16 años y allí comenzó mi lucha

por salvar el peligro (sin Dios, insalvable) del egocentrismo»." (Solans, 2002) o "La otra cara de la identidad, el egocentrismo, es un termómetro de nuestro alejamiento de Dios, que yo lo sufro, y lo he sufrido mucho, con la depresión..." (Aquerreta, 2014).

21 "Me ha venido muy bien personalmente, porque siempre he sido muy depresivo y dar clases me ha salvado de hundirme en ello." (Nieto, 2002) y "Los años de mi dedicación

22 "Una obra de excepcional pureza. Una obra que es siempre como un milagro (...) milagro de concisión, de levedad, de «como si nada»" (Bonet, 2007b, 11).

23 "... Generalmente se cree que el arte imita a la Naturaleza. Pero, ¿cómo sabría reconocer el artista el modelo que debe imitar entre tantos seres imperfectos si no tuviera a priori un ideal de belleza?

24 "... imaginación que le permite reconocer en las cosas particulares su idea, pudiendo decirse que el artista comprende a la Naturaleza a media palabra y expresa de un modo acabado lo que ella sólo balbucea, comunicando al duro mármol el poder de expresar la belleza de la forma que aquella no consigue expresar sino en miles de ensayos incompletos. Pienso que el valor hay que demostrarlo para hacer muy bien un plato para comer a mediodía unas alubias bien organizadas y bien preparadas. Para eso hace falta valor, tranquilidad, paz sobre todo... creo que la única forma de reconstruir el mundo es esta paz, la paz interior, no la exterior..." (Solans, 2002).

25 Esto no significa que Aquerreta no valore los grandes artistas del Alto Renacimiento y del Barroco, aunque de entre ellos siempre prefiere a los más austeros, en especial a Chardin, Zurbarán o Velázquez. A este

materias que desaparecen, planchadas bajo hojas de papel. En cierto modo una imitación del fresco por el óleo..." (Bonet, 2007a, 40).

26 Esta intención de acercarse a la pintura al fresco es compartida con otros autores históricos como es el caso de Renoir, que experimentó sin éxito esta vía "... después de haber estudiado la pintura al fresco, había imaginado que podía eliminar el aceite del color. Entonces la superficie se resecaba demasiado y las capas sucesivas de pintura no se adherían bien." (Kapos, 1991/1994, 199).

27 "También debe de haber algo de defensivo ante las agresiones, el camuflaje, este placer de esconderse, desaparecer y hacerse invisibles, es fácil de entenderlo por comodidad, porque también es necesaria la soledad y el silencio para concentrarse." (Aquerreta, 2009, 3). El escapismo como forma de defensa: "... hoy en día estamos todos encerrados de alguna forma en una concha personal para sobrevivir en esta sociedad vacía." (Muez, 2001).

28 "Cree que la mirada hacia el final del gótico era bastante autobiográfica. Tenía que ver con que mis amigos son pastores, albañiles... trabajadores manuales. El mundo de lo más sustantivo y de la manualidad formaba parte de mi vida diaria y de mi ideal de vida: la integridad en relación con la manualidad, recuperar la relación humana con el mundo." y "Pero no son los poderosos quienes dan la talla, sino la gente sencilla, la que conserva un vínculo con lo que es la vida cotidiana, la relación con las cosas simples y ordinarias. Pienso que el valor hay que demostrarlo para hacer muy bien un plato para comer a mediodía unas alubias bien organizadas y bien

lasaitasuna eta, batez ere, batea behar dira. Uste dut mundua berreraikitzeko modu bakarra bake hori dela, barneko batea, ez kanpoko..." (Solans, 2002).

29 Horrek ez du esan nahi Aquerretak ez dituenik baloratzten Errenazimentu Garaiko eta Barrokoko artista handiak, nahiz eta haien artean beti nahiago izan soilenak, bereziki Chardin, Zurbarán edo Velázquez. Azken hori bere maisu Isabel Baquedano eta Antonio Lópezen bidez miresten du. Haiengan, dohain teknikak ez, bertute pertsonalak ere ikusten ditu, hala nola haren patxada ezaguna, Felipe IV.ak hainbeste kritikatu zuena, edo eguneroko bizitza eta pertsonaia xumeak islatzen zuen gaitasuna. Velázquez-en patxadak zerikusi handia du Aquerretak adierazpenen askotan egozten dion lausotasunaren kontzeptuarekin, eta ez dago Antonio Lópezen neuritasunetik ere urrun. Puntu honetan triangelu antzeko bat hautematen da, ez soilik estetikoa, baizik eta baita etikoa, adierazpenekoa, meditaziokoa, baretasun eta gelditasunekoa, agian hiru egileak erlazionatuko dituen aparteko azterketa bat merezi duena. "Lausotasunean badago behin betiko aukeraketa baten falta, nahita edo nahi gabe. Aukeratzeko eta mugatzeko ahalmen gizatiari hein batean ukatzen ere inguruabar tragicoka da, gure haragiaren beraren itxaropenari biziak eutsi behar diogunon kasuan". (Aquerreta, 1983).

30 "Nire barruan oso sakon zegoen zerbaite buru harekin eta egin zigun deskribapenarekin konektatu zen. Irakasleak burua planetarekin konparatzen zuen, edo belarriak itsasoarekin eta itsas kurkuluekin, eta, azken batean, buru osoa anatomia zuzenean eta, aldi berean, uniformetasun zentzu sakon batekin, planetarekin,

itsasoarekin, mendiekin, egiazki Jainko edo Jainkosa batena den buru batekin". (Aquerreta, 1994, 32).

31 "... batez ere hogeigarren eta berrogeigarren hamarkaden artean egindako lana miresten dut. (...) Askotan interesatzen zait bere garai neoklasikoa ere, bainularieta. Picasso antzinako artea ikusten lagundu dit, Mediterraneo artea, greziarren eta errromatarren artea..." (Bonet, 2007a, 34).

32 "... ez naiz hurbilegi sentitzen. (...) Novecentako eskolako pintoreen artean, zenbait unetan, Morandi baino, hurbilagoa iruditzen zait Carlo Carrá" (Bonet, 2007a, 36).

33 "Inguruan ditugun gauzetan, dio Aquerretak, islatuta daude gure bizitzarekiko poza eta tristura (bien bilaketa ageri da haren pintura osoa)". (Sánchez-Ostiz, 1998).

34 Testuraren eta ukimenaren arteko harremana oso garrantzitsua da Aquerretaren obra guztian. Hain zuzen, bere pintura teknikarekin eta lehortze prozedurekin oso obesiboa den egilea da. Kontzeptu hori inoiz ez da oso nobarmena, baina ziurrenik zerikusia izanen du bai sexualitatearekin, eta bai bestetikoa ukipen eta kontaktuarekin. Ukimenarekiko harremana hori ez da hain arraroa. Elias Canetti bikain definitzen da masari buruz idotzi zuen funtszeko obran: "Ezezagunak uki dezan bezainbesteko beldurrik ez du gizakiak. (...) Gizakiak bere inguruan sortu dituen distantzia guztiek uki dezaten beldur horretatik sortu dira. (...) Masan murgildutako bakarrak egiten ohal dio qurre kontaktuaren beldurrari gizakiak. (...) behin masan amore eman duenean, ez da kontaktuaren beldur. Kasu ideal horretan, denak dira berdinak. (...) guztia gertatzen da gorputz baten barruan bezala. (...) masakoak diren guztiek diferentziatik askatzen dira eta elkarren berdin sentitzen dira. (...) Guztiek

elkarrekin bakarrik askatzen ahal dira haien distantzia kargetatik. (...) Horrela lasaitu handia lortzen da. Une zoriontsu horren bila, non inor ez baita gehiago, inor ez baita hobeago, gizakiak masa bihurtzen dira". (1960/2007, 7-12). Horrek guztiarekin du zerikusia Aquerretak bere ni egozentrikot ihes egiteko beharrak eta sorkuntzarekin eta parekoekin bat sentitzeko nahia.

35 "Infrapintura... ia koadroa da. "Euskaria... ia koadroa da. Marrazten duzu, eta koadroa pintatuta dago jada. Hutsa oso erakargarría egiten zait, ziurrenik sentsualtasun gehiegikieren batzen ondorioz". Aquerretaren adierazpena (Bonet, 2007a, 40).

36 Harrigarria da Aquerretaren obran txinatar pinturak batere presentziarik ez izatea, espiritualki eta, zenbaitetan, estetikoki, horren konektatuta egonik. Hutsari buruz, Aquerretaren obrarako ere balio izaten ahal duten zenbait maxima jasotzen ahal ditugu: "Zhang Shi. Hiru oin karratuko paper batean, pintatutako zatiak ez du heren bat baino gehiago hartzan. Paperaren gainekoak, badirudi ez dagoela irudirik; baina irudiek existentzia nabarmena dute hor. Hala, hutsa ez da ezereza. Hutsa koadroa da. (...) Huang Binghong. Koadro bat pintatzea zatiak ez dira zuk nahi duzun erretiratu onaren parte". (Warhol, 1975/2008, 68).

40 "... Ipar Amerikan, pop art-aren eta arte primitiboaren arteko harremana interesatzen zait...". (Bonet, 2007a, 40).

41 Warholek, monje ortodoxo batean moduan, bera izateari uzten dio, nahiz eta bere kasuan uko egitea aurkako kausa batei eragin zuen. Warholen kasuan, ez da anónimatuaren desagertzen:

42 Hala, Aquerretak bere koandroetan hutsa aditzera emateko erabiltzen duen abstrakzioari buruz hitz egitean, honako hau adierazten du: "... abstrakzioa, zati batean, ezku bat da, intimitateari muga

batzuk ezartzeko". (Bonet, 2007a, 35-36).

38 "Inoiz ez nintzen izan pop, ituratria baizik. Laster pasa nintzen gotikora, italiar primitivoetara. Pop-etik, bizkaletasuna interesatzen zitzaidan" (Bonet, 2007a, 31). Hemen bada differentzia garrantzitsu bat, 68ko maiatzari buruzko erakusketa bikainaren ondoren Osésekkin izandako haustura azaltzen duena. Osésentzako, alderdi soziala zen garrantzisuna:

"Pintatzen hasi nintzenean, segituan ulertu nuen arteak gizarte errealitatearen isla izan behar zuela". Pedro Osésen adierazpena (Bonet, 2007b, 12). Gaurkotasunarekiko eta politikarekiko harremana hori Aquerretari deserosoera ere egiten zitzaiotan; izan ere, hark nahiago zuen denboraz kanpoko gailetan eta unibertsaltasunak eguneroko bizitzan duen islan zentratzea.

"Isabelek gomendatu zidan alde egiteko eta gaurkotasunaren esklabo izan gabe pintatzeko". (Solans, 2002). Beste behin, Aquerretta esklabotzatik ihesi dabilen figura da.

39 "Nire autorretratua egin nuenean, pikorta guztiek alde batera utzi ntuen, hala behar duelako. Pikortak aldi baterako inguruabarra dira, eta ez dute zerikusirk zure benetako itxurarekin. Adierazi gabe utzi tarak beti: ez dira zuk nahi duzun erretiratu onaren parte". (Warhol, 1975/2008, 68).

40 "... Ipar Amerikan, pop art-aren eta arte primitiboaren arteko harremana interesatzen zait...". (Bonet, 2007a, 40).

41 Warholek, monje ortodoxo batean moduan, bera izateari uzten dio, nahiz eta bere kasuan uko egitea aurkako kausa batei eragin zuen.

42 Hala, Aquerretak bere koandroetan hutsa aditzera emateko erabiltzen duen abstrakzioari buruz hitz egitean, honako hau adierazten du: "... abstrakzioa, zati batean, ezku bat da, intimitateari muga

último lo admira a través de sus maestros Isabel Baquedano y Antonio López. En él ve no solo virtudes técnicas como la reducción del claroscuro, sino también personales, como su conocida flema, tan criticada por Felipe IV, o su capacidad de reflejar la vida cotidiana y los personajes humildes. La flema de Velázquez tiene que ver mucho con el concepto de vagancia que Aquerreta se achaca en multitud de declaraciones y no está alejada tampoco de la parsimonia de Antonio López. En este punto hay un cierto triángulo no solo estético, sino ético, de expresión, de meditación, calma y aquietamiento que merecería tal vez un estudio aparte relacionando a los tres autores. "Hay en la vagancia una falta más o menos consciente de elección definitiva. Una negación relativa de la facultad tan humana de elegir y limitarse es también una condición trágica de los que nos vemos necesitados de mantener viva la esperanza de nuestra propia carne". (Aquerreta, 1983).

30 "Algo muy profundo de mí mismo debió de conectar con aquella cabeza, y la descripción que nos hizo. Él comprobaba a la cabeza con el planeta, las orejas con el mar y las caracolas y, en fin, toda la cabeza con suma corrección de anatomía y, al mismo tiempo, con un profundo sentido de uniformidad con el planeta, con el mar, con las montañas, una cabeza verdaderamente correspondiente a un Dios o una Diosa". (Aquerreta, 1994, 32).

31 "(...) admira sobre todo su trabajo entre los años veinte y cuarenta. (...) También me interesa mucho su periodo neoclásico, de los barrocas. Picasso me ha ayudado a ver el arte antiguo, el arte del Mediterráneo, el arte de los griegos y los romanos..." (Bonet, 2007a, 34).

32 "... no me siento demasiado próximo. (...) Entre los pintores de

esa escuela del Novecento, me parece más próximo, en algunos momentos, Carlo Carrá que Morandi" (Bonet, 2007a, 36).

33 "En las cosas que nos rodean, dice Aquerreta, se refleja nuestra alegría de vivir y nuestra tristeza (hay una búsqueda de ambas en toda su pintura)" (Sánchez-Ostiz, 1998).

34 La relación entre textura y tacto es muy importante en toda la obra de Aquerreta; de hecho, es un autor muy obsesivo con su técnica pictórica y sus procedimientos de secado. Es un concepto que nunca está muy explícito, pero es muy probable que tenga que ver tanto con la sexualidad como por el roce y el contacto con los demás. Esta relación con el tacto no es tan extraña; Elías Canetti la define muy bien en su obra fundamental sobre la masa: "Nada temía más el hombre que ser tocado por lo desconocido. (...) Todas las distancias que el hombre ha creado a su alrededor han surgido de este temor a ser tocado. (...) Solo inmerso en la masa puede el hombre redimirse de este temor al contacto. (...) una vez que uno se ha abandonado a la masa no teme su contacto. En este caso ideal todos son iguales entre sí. (...) todo acontece como dentro de un cuerpo. (...) todos los que pertenecen a ella quedan despojados de sus diferencias y se sienten como iguales.

(...) Solo todos juntos pueden liberarse de sus cargas de distancia. (...) Así se consigue un enorme alivio. En busca de este instante feliz, en que ninguno es más, ninguno mejor que otro, los hombres se convierten en masa." (1960/2007, 7-12). La necesidad de Aquerreta de huir de su propio yo egocéntrico y la aspiración de sentirse unido a la creación y a sus semejantes, tiene relación con todo esto.

35 "La infrapintura... ya es casi el cuadro. El soporte... ya es casi el cuadro. Dibujos, y ya está pintado el cuadro. El vacío tiene para mí un atractivo

muy grande, seguramente por algún exceso de sensualidad." Declaración de Aquerreta en (Bonet, 2007a, 40).

36 Sorprende la nula presencia de la pintura china en la obra de Aquerreta, cuando espiritualmente y en ocasiones estéticamente están tan conectadas. Respecto al vacío podemos recoger varias máximas que podrían servir igualmente para su obra:

"Zhang Shi. En un papel de tres pies cuadrados, la parte pintada no ocupa más de un tercio. En el resto del papel parece que no hubiera imágenes, y, sin embargo, las imágenes tienen allí una existencia eminente. Así, el vacío no es la nada. El vacío es el cuadro. (...) Huang Binghong. Pintar un cuadro es como jugar al juego de go. Se trata de conseguir puntos disponibles en el tablero.

Mientras más numerosos, más se está seguro de ganar. En un cuadro esos puntos disponibles son los vacíos... En pintura se toma muy en cuenta el vacío: el gran vacío y el pequeño vacío." (Cheng, 1979/1993, 80-81).

37 Así al hablar de la abstracción, que él utiliza para mostrar el vacío en sus cuadros, señala "... la abstracción es en parte un escudo para poner ciertos límites a la intimidad." (Bonet, 2007a, 35-36).

38 "Nunca fui un 'pop' sino postizo. Pronto pasé al gótic, a los primitivos italianos. Del 'pop' me interesaba lo que tenía de vitalista" (Bonet, 2007a, 31) Hay aquí una diferencia importante que explica la ruptura con Osés tras la magnífica exposición sobre el mayo del 68. Para Osés, lo social era lo importante "Cuando empecé a pintar, pronto entendí que el arte debía ser un reflejo de la realidad social." Declaración de Pedro Osés en Bonet, 2007b, 12. Esta relación con la actualidad y lo político, incluso, era incómodo para Aquerreta, que prefería

centrarse en lo atemporal y en el reflejo de lo universal en la vida cotidiana. "Isabel me recomendaba que me apartara y me fuera a pintar sin ser esclavo de la actualidad." (Solans, 2002). Una vez más, Aquerreta como figura que huye de la esclavitud.

39 "Cuando hice mi autorretrato, dejé a un lado todos los granos porque así debe hacerse. Los granos son una condición temporal y nada tienen que ver con tu verdadero aspecto. Omite siempre las taras: no forman parte del buen retrato que tú deseas." (Warhol, 1975/2008, 68).

40 "... en Norteamérica, me interesa la relación del «pop art» con el arte primitivo..." (Bonet, 2007a, 40).

41 Warhol, al igual que un monje ortodoxo, deja de ser él mismo, aunque en su caso, su renuncia se debe a un efecto contrario. La suya no es la desaparición en el anonimato sino la del personaje que se come a la persona. "Christian Boltanski toma como punto de partida a Warhol y a su inevitable mellizo Beuys para reflexionar sobre la santidad. Para él, Andy es el auténtico santo porque se autodestruye a favor del arte y se entrega por completo a él pasando a ser un objeto artístico. (...) Como dice Warhol, me he convertido en una máquina. No me queda nada. Solo soy aquello que los demás esperan. Soy su deseo. He muerto, hace mucho" (Diego, de, 1999, 120). Intuitivamente Aquerreta valora también justamente este vaciamiento de Warhol "Yo lo respeto. Su desnudez, el que se lo haya quitado todo." (Bonet, 2007a, 40). También hay que añadir como matiz que en este encuentro con lo primitivo está presente no solo Warhol, sino también Matisse, gran admirador y casi descubridor de la pintura de los iconos rusos. De hecho, Aquerreta al hablar de Matisse no duda en decir "En los tiempos modernos es el hombre

buruz hausnartzeko. Harentzako, Andy egiazko santu da, bere burua suntsitzen duelako artearen alde eta guztiz entregatzen delako artera, objektu artistiko izatera igaroz. (...) Warholek dioen moduan, makina bihurtu naiz. Ez zait ezer gelditzen. Gainerakoek espero duten hori baino ez naiz. Hain desioa naiz. Hil naiz, duela asko” (Diego, de, 1999, 120). Intuizioz, Aquerretak Warholen hustuketa hori ere baloratzentzu: “Nik errespetatzen dut. Haren biluztasuna, dena kenda izana”. (Bonet, 2007a, 409). Nabardura bat erantsi behar zaio: primitibismoarekin topo egitean, Warholek ez ezik, Matísek ere presentzia du, zeina ikono errusiarren pinturaren miresle eta ia aurkitzaile handia izan baitzen. Hain zuzen, Matísseri buruz hitz egitean, Aquerretak ez du lanantzari: “Garai modernoetan, pintura primitiboa egungo moldeetara esanahi handienez irauli duen gizona da”. (Nieto, 2002).

42 “Ospitalean egon nintzen bitartean, nire langileek lanean jarraitu zuten, eta konturatu nintzen nik neukana enpresa zinetikoa zela, egiazka, ni gabe arrurrera jarraitzen baitzen. Gustatu zitzaidan hori egiaztazea”. (Warhol, 1975/2008, 100).

43 Warholek bere europar sustraien nortasunaren oinarrian zegoen Errutienarekiko lotura mantendu zuen. Antza, 1980an Juan Pablo II.ari bisita egin zionean, erruteneriaz aritu ziren. (Higgins eta Germannova, 2018).

44 Aquerretak argazkilarienza ere lan tresnatuz erabili zuen, batez ere bere autorretratuera. Hain zuzen, NANeko argazkia erabilten du, fotomatoiko argazki baten emaitza oso aseptikoa eta egiazkoa delako, makina batek egina, argazkilariaren nortasunaren “esku-hartzerik” gabe. Hortik,

Fotomatoiko aingeruari buruzko serieak.

45 “Pintura horretan, artista ez dago erdigunean. Erdigunea zerbaitean obedientziotik joiotzen da orain, eta artista lan positiboa bat egiten duen komunitatea batetako zati gisa ulertzen da”. (Solans, 2002).

46 (Aquerreta, 1994, 44). “Artea egitea, zentzu sakonenean. Espíritu agertzea, banakoa itzaltzen delarik, edo, hobeki esanda, bere izate benetakoena bizitzen du larrik, nire lanaren zentzu erradikalizazio gisa”. (Bonet, 2007a, 35), edo “Ez da batere kostatzen pentsatzea pintoreak hemen ahalik eta gutxien egoz nahi izan duela; tartearen egon ordez, nahiago izan duela gauzen koloreari eta formari ahotsa ematea. Artea, bere artea, da hemen pintoreak juri duen gauza bakarra. Pintatuta dagoenetik, ez dira igartzen pintoreak jasan ahal izan dituen larritasuna, mina edo etxipen orduan, bere izatea desagerrarazte egin baita pintura horietatik, ezkutatu egin baita, norberaren desjabetze batetan, gauzak beren loriazko izate eta argian uzteko..”. (Andrés, 2007, 60).

47 “DENBORA bzikorregi pasatzen da, eta bzikortu egiten da zahartzan garen heinean (...) Egun batean itxurazko posizio horren mende egon ez zen ARTEak maitemintzen nau, eta horren ondorio logika gisa, gaur egun murgilduta gauden etengabeko joan-erorri iher egiten saiatzen diren artisten lanak. ANDREI RUBLEV, DIONISIO eta, denboraren joanean, ekialdeko monasterio kristauetan, betiereko bizitzaren IKONOGRAFIA irudikapenen arteen espiritualenera hurbildu ziren guztiek”. (Aquerreta, 2003) Denbora iragatae gai garrantzitsua da Aquerretarenengandik: denboraz kampoko dena bilatzen du, ez iheskorra dena. Eskolan arrropa eta objektu hondatuean zati da. Soilik, nira kasuan, bilaketa ez dela borondatetan ematen aditzera, baizik eta fedeant. Ildo horretan, ni

hausnarketa oso interesgarria da. Aquerretak aipatzen du pintatzeko modu horrek ez zuela konexiorik aurkitzen. Hain zuzen ere, adiskidetasun handia izan arren, Antonio Lópezen obra Aquerretarenengandik oso urrun dago. “Antonio bere bururen jabe zen pertsona iruditu zitzaidan. Begikotasuna non, baina ez nintzen berarekin identifikatzen. Seriao iruditzen zitzaidan, eta pixka bat itzalia, tristeak. Asko hitz egiten zuen denborari eta gauzen gainbeherari buruz. Orduan erabaki nuen nire mundua ez zetorrera bat izarea harekin. Hori bai, oso pertsona zintzoa iruditu zitzaidan, artearen ikuspigi panoramikoa zuen, irekia eta inolaz ere sektaria. Eta hori guztia asko gustatzen zitzaidan. Baixa nik gauza berriak pintatu nahi nituen, denboratik askatu balira bezala; haiengan denbora iragan ez bolitz bezala”. (Solans, 2002). Bestalde, denboraren iragoteari uko egiteaz gainera, modernitatea garaikideari egiten dion kritikak abiadurarekin eta azelerazioarekin du zerikusia. Ez dugu manifestu futurista ahaztu behar: “... munduan distira beste edertasun batetik aberastu da: abiaduraren edertasunarekin”. Ez dago Aquerretaren espiritutik urrunago dagoen ezer Futurismoaren indarkeria, oldarkortasun larderiatzailea eta apurtzailea baino. Phileas Fogg, gizon azeleratuaren sinboloa, 80 egunean munduari bira emateko gaitasun modernoarekin liluratu, Juan José Aquerretaren antitesia da, lanantzariak gabe.

48 “Niretzako, Kanonaren ideia erreferentzia kulturala baino gehiago da. Kontzientzia gutxirekin, edo batere gabe, ereduak sortzea nire izaeren zati da. Soilik, nira kasuan, bilaketa ez dela borondatetan ematen aditzera, baizik eta fedeant. Ildo horretan, ni

gehiago izaten ahal nintzen primitiboa, klasikoa baino”. (Aquerreta, 1994, 80).

49 “Tentazioa izan dut nire lan personalari amaiera emeteko, eta monasterio batean jarraitzeko, lantegi batean anonimotasunean pintatzeko”. (Bonet, 2007a, 34).

50 Katalogoan bertan ere bai: “Figurak artistarengan bizi dira. Bere temperatura eta baldintzeta egokitzenten dira eta, txakurren moduan, jabeen modukoak izaten amaitzen dute”. (Aquerreta, 1994, 18).

51 Rublevkiko duen interesa etikoa da, baina baita estetikoa ere. Ez da kasualitatea harekin gehien erlazionatu ohi den mendebaldeko pintorea Piero della Francesca izatea, bereziki koloreagatik eta argiagatik. “Rubleven artearen bereizgarria da ez dagoela ia itzalik. Pintoreak bere koadroan orban ilun bat edo kolore dentsoago bat sartzen badu, soilk ondoko kolorearen argitasuna nabarmentzeko egiten du. Hori dela eta, Rubleven paletaren distirak eta argiak, baita bere gardentasun bikainak ere, Piero della Francesca ekartzen dute gogora”. (Lasareff, 1962, 22-23).

52 “Zuen artean izan Kristo

ser igual a Dios; al contrario, se despojó de sí mismo, tomando la condición de esclavo, hecho semejante a los hombres.” (Flp. 2:5-7).

53 “Las referencias a los iconos le permiten trabajar con un lenguaje más espiritual. El realismo no es tanto un fin representativo sino un medio de expresión, de humanizar, en cierto modo, el universo abstracto del espíritu. Gracias a su madre, Jesús se hizo carne y habitó entre nosotros, y es mediante esa carne, ese mundo material, a través del cual Juanjo se acerca a la realidad misteriosa de lo divino.” (Lozano, 2013).

54 (Gén. 1:26).

55 “Además, aun cuando cambien los temas, la gente siempre pinta el mismo cuadro.” (Warhol, 1975/2008, 160).

56 Los autores que más le interesan en el mundo del bodegón son barrocos, pero los más austeros y espirituales: Chardin, Zurbarán, Sánchez Cotán, Vermeer y Velázquez. (Bonet, 2007a, 38).

57 “Que un soñador obligado sea surrealista no tiene mucho que extrañar, y que en el mismo caso un depresivo sea ecléptico y no llegue a definir su estilo, claramente tampoco. Tampoco que una persona muy reprimida sexualmente acabe pintando a veces casi con una textura de piel, y tampoco que deje casi vacío el cuadro, aunque el hecho y la materialidad de pintar acaba siendo en la exasperación el hecho amoroso.” (Aquerreta, 1983).

58 “El amor puro es por naturaleza piedad.” (1818/1983, 289).

59 En ocasiones el propio Aquerreta habla del “... amor como imbatible muralla de todos los males”, aunque también, poniendo en duda el amor carnal, ¿es la belleza erótica una amenaza para la caridad?” Ambos en (1994, 84). Sin duda alguna, estaría de acuerdo con esto Schopenhauer, para quien el

que ha volcado la pintura primitiva a moldes actuales con más significado.” (Nieto, 2002).

42 “Mientras estuve en el hospital, mi «personal» siguió haciendo sus cosas y me di cuenta de que en realidad lo que yo tenía era una empresa cinética, porque seguía adelante sin mí. Me gustó comprobarlo.” (Warhol, 1975/2008, 100).

43 Warhol mantuvo esta vinculación con Rutenia, base identitaria de sus raíces europeas. Al parecer, en su visita a Juan Pablo II en 1980, ambos hablaron en ruteno. (Higgins, & Germannova, 2018).

44 Aquerreta también encuentra en la fotografía una herramienta de trabajo, en especial para sus autorretratos. De hecho, utiliza la fotografía del DNI, porque el resultado de una fotografía de fotomatón es muy aséptico y veraz, hecha por una máquina sin “intervención” de la personalidad de un fotógrafo. De ahí sus series sobre el Ángel del fotomatón.

45 “En esa pintura el artista no es el centro. El centro nace ahora de la obediencia a algo, y el artista se entiende como parte de una comunidad que realiza un trabajo positivo.” (Solans, 2002).

46 (Aquerreta, 1994, 44). “Hacer Arte, en el sentido más profundo. Que luza el Espíritu apagándose el individuo o mejor viviendo su ser más auténtico, como la radicalización del sentido de mi trabajo.” (Bonet, 2007a, 35), o “No cuesta nada pensar que el pintor ha querido estar aquí lo menos posible; que en vez de interponerse ha preferido dar la voz al color y la forma de las cosas. Solo el arte, su arte es lo que ha puesto aquí el pintor. Nada sabemos por lo pintado, de la angustia, el dolor o las horas de desespero que el pintor ha podido padecer en su persona, porque es su persona lo que en estas pinturas se ha retirado, se ha ocultado en una desapropiación de sí para dejar las cosas en su ser y luz de gloria...” (Andrés, 2007, 60).

47 “EL TIEMPO pasa demasiado deprisa, acelerándose conforme nos hacemos más adultos (...) Me enamora el ARTE que, en un día, no estuvo sometido a esa aparente imposición y como lógica consecuencia la obra de aquellos artistas que, en nuestros días, intentan huir del constante ajetreo en el que vivimos inmersos. ANDREI RUBLEV, DIONISIO y todos aquellos que en lento discurrir del tiempo, dentro de sus monasterios cristianos orientales, se acercaron a la más espiritual de las representaciones ICONOGRÁFICAS de la vida eterna.” (Aquerreta, 2003) El paso del tiempo es un tema importante en Aquerreta, él busca lo intemporal, no lo fugaz. Es muy interesante la reflexión que hace al hablar de su maestro Antonio López, que en la Escuela les ponía ropa y objetos deteriorados. Aquerreta comenta cómo este modo de pintar no conectaba con él, y, de hecho, a pesar de su intensa amistad, la obra de Antonio López está alejada de la de Aquerreta. “Antonio me pareció una persona muy dueña de sí misma. Le tenía simpatía, pero no me identificaba con él. Me parecía serio y como un poquito apagado, triste; hablaba mucho del tiempo y de la decadencia de las cosas. Ya entonces decidí que el mundo mío no coincidía con ese temperamento. Eso sí, me pareció una persona muy honesta, con una visión del arte panorámica, abierta y nada sectaria, y todo eso me gustaba mucho. Pero yo quería pintar las cosas nuevas, como si se hubieran desprendido del tiempo; como si no hubiera pasado por ellas.” (Solans, 2002).

48 “En esa pintura el artista no es el centro. El centro nace ahora de la obediencia a algo, y el artista se entiende como parte de una comunidad que realiza un trabajo positivo.” (Solans, 2002). Por otra parte, además de rechazar el paso del tiempo, también, poniendo su crítica a la modernidad contemporánea tiene que ver con la velocidad, con la aceleración. No debemos olvidar el manifiesto futurista “... el esplendor del mundo se ha Enriquecido con una nueva belleza: la de la velocidad.” Nada más alejado del espíritu de Aquerreta que la violencia, la agresividad prepotente y rupturista del Futurismo. El símbolo del hombre acelerado, Phileas Fogg, entusiasmado con la capacidad moderna para dar la vuelta al mundo en 80 días, es sin duda la antítesis de Juan José Aquerreta.

49 “Me ha llegado a tentar el poner punto final a mi trabajo personal y seguir haciéndolo en un monasterio, pintar en un taller anónimamente.” (Bonet, 2007a, 34).

50 También en el mismo catálogo: “Las figuras habitan al artista. Se acilman a su temperatura y condiciones y acaban siendo, como los perros, semejantes a sus amos.” (Aquerreta, 1994, 18). 51 El interés por Rublev es ético, pero también estético. No es casualidad que el pintor occidental que más se suele relacionar con él sea, justamente, Piero della Francesca; en especial por el color y la luz. “El arte de Rublev tiene como nota distintiva una ausencia casi total de sombras. Si el pintor introduce en su cuadro una mancha oscura o un color más denso es únicamente con el fin de subrayar la luminosidad del color vecino. De aquí el brillo y la luz de la paleta de Rublev y, también, su excepcional transparencia, que hace pensar en Piero della Francesca.” (Lasareff, 1962, 22-23).

52 “Tened entre vosotros los sentimientos de Cristo Jesús. El cual, siendo de condición divina no retuvo ávidamente el

54 (Gen. 1:26).

55 "Gainera, gaiak aldatzen direnean ere, jendeak beti pintatzen du koadro bera". (Warhol, 1975/2008, 160).

56 Natura hilaren munduan gehien interesatzen zaizkion egileak barrokoak dira, baina soil eta espiritualenak: Chardin, Zurbarán, Sánchez Cotán, Vermeer eta Velázquez. (Bonet, 2007a, 38).

57 "Halabeharrezko ameslari bat surrealista izatea ez da harritzeko, eztaz kasu berean depresiboa bat elektikoa izatea eta bere estiloa ez zehaztea ere, nabarmen. Era berean, ez da harritzeko sexualki erreprimituta dagoen pertsona batek batzuetan ia azal testurarekin margotzea, eztaz koadroa ia hutsik uztea ere, nahiz eta pintatzearen egintza eta materialtasuna, suminduran, maitasun egintza izaten diren". (Aquerreta, 1983).

58 "Maitasun purua, berez, errukia da". (1818/1983, 289).

59 Zenbaitetan, Aquerretak berak honela hitz egiten du: "... maitasuna gaitz guztien harresi menderaezina da", baina maitasun haragizkoa zaldantzan jarri, edertasun

erotikoa karitatearen aurkako mehatxua da?" Biak hemen: (1994, 84). Zalantzak gabe, horretan ados egonek litzateke Schopenhauerrekin, harentzako, haragizko maitasuna desioen esklabotza katean baitago. Hala, honako hausnarketa hau egiten du: "Ez utzi tentaldian erortzen esatean, esan nahi da ez ikuskaraztea zer naizen". (1818/1983, 283). Karitateak bakarrak urrunten gaitu nitik eta, bestean sufrimenduaren urrean, gupidaren bidez askatzen gaitu gure desiotik eta Mayaren ameskeria mundutik.

60 "Aspalditik, Aquerretak bere esperientzia plastikoaren bidez erakutsi nahi izan digu figurak eta paisaia gorputz berean, alegia, naturan, batzen direlako impresioa. (...) Naturaren alderdi Jainkotiarrekiko lotura hori lorzeak soilik eromenetik edo maitemintzetik du zentzu". (Zugaza, 1994, 15-16).

61 Bitxia bada ere, ikuspegia horrek lotura du Aquerretak eragintzat aipatzen ez duen pintura batekin. Hots, Txinako pinturarekin. "Gizakia figuratiboki irudikatuta ez dagoenean, ez da horregatik

kanpoan geratzen; naturaren ezaugarrietan agertzen da batez ere; eta natura, gizakiak bizi edo amesten dueñean, bere izera sakonaren proiekzioa baino ez da, barneko ikuspegia batez betea. Elkarrekotasun bat dagoelako sinesmen horren inspirazioa taoista da (...). Hartara, paisaia bat pintatzea gizakiaren erretratua egitea da; ez pertsonaia isolatu baten erretratua, denetik bereizia, baizik eta unibertsoraren funtseko mugimenduei lotutako izaki batena. Gizakiaren izateko modua adierozten du: bere beldurrak, bulkadak, kontraesanak, bere desio bizik edo asegaibek. Betiere paisaiai dagokionez, aipatzeko da mendi, arroka edo zuhaitz multzo bat irudikatzen duenean, txinatar pintoreak garrantzi handia ematen diola mendien arteko harreman moralari –bakoitzak jarrera eta keinu pertsonalak adierozten ditu–, benerazio edo etsaitasun erlaiziori, harmonia edo tentsio harremaniari... ikusleak, harreman hori hautemateko orduan, mendebaldeko ikusleek, adibidez, pertsonaiek

Piero della Francescaren fresko batean ordenatzen duten harremana hautematen duten moduan jarduten". Halaber, "Txinatar pinturaren idealia osotasun forma bat da: gizakiaren osotasuna eta unibertsoraren osotasuna, solidarioak, eta, egia esan, gauza bakarra". (Cheng, 1979/1993, 114-117). Harrigarria da Pieroren aipamena, Rublevi buruz ari ginenean ere aipatu duguna. Zalantzak gabe, horien guztien arteko loturek agerian uztzen dute Aquerretaren pinturako eragin horiek guztiai ez direla ausazko batura bat, baizik eta mugez, eskolez, kulturaz eta garazie gaindiko ikuspegia estetiko eta espiritual beraren zati direla.

62 Fedea, bere abstrakzioan, da hemen sartzen ez den bakarra. Ez dago islatuta Aquerretaren unibertsoplastikoan. Díptico de la fe ionak abstrakziora jotzen du, beharbada fedea ez delako gurea, emana baizik; ez baita mundu honetakoak, Jainkoarena baizik; Jainkoaren oparia, entzuten eta onartzen dutenentzat.

amor carnal no deja de estar en la cadena del esclavo de los deseos; así, llega a reflexionar: "No me dejes caer en la tentación significa no me hagas ver lo que soy". (1818/1983, 283). Solo la caridad nos aleja del yo y nos libera a través de la compasión ante el sufrimiento ajeno, de nuestro propio deseo y del mundo de espejismos de Maya.

60 "Desde hace años Aquerreta nos ha querido trasladar a través de su experiencia plástica su impresión de que las figuras y el paisaje se funden en un mismo cuerpo que es la naturaleza. (...) Lograr esa unión "a lo divino" de la naturaleza solo tiene sentido desde la locura o el enamoramiento." (Zugaza, 1994, 15-16).

61 Curiosamente esta visión está conectada con una pintura

que no suele citar Aquerreta como algo que le haya influido. Se trata de la pintura china. "Cuando el hombre no está figurativamente representado, no por ello se halla ausente; está eminentemente presente en los rasgos de la naturaleza, que, vivida o soñada por el hombre, no es más que la proyección de su propia naturaleza profunda, habitada toda por una visión interior. Esta creencia en la existencia de una correspondencia es de inspiración taoista (...). De manera que pintar un paisaje es retratar al hombre; ya no el retrato de un personaje aislado, separado de todo, sino el de un ser ligado a los movimientos fundamentales del universo. Se expresa la manera de ser del hombre: sus temores, sus impulsos, sus contradicciones,

sus deseos vividos o no saciados. Siempre con respecto al paisaje, señálemos que en la representación de un grupo de montañas, rocas o árboles, el pintor chino le da gran importancia a la relación moral entre las montañas –cada una de las cuales encarna una actitud y gestos personales–, relación de veneración o de hostilidad, de armonía o de tensión... El espectador percibe esta relación un poco a la manera como el espectador occidental percibe, por ejemplo, la relación que ordena los personajes en un fresco de Piero della Francesca." y "El ideal hacia el cual mira la pintura china es una forma de totalidad: totalidad del hombre y totalidad del universo, solidarios, y siendo, en verdad, una sola cosa." (Cheng, 1979/1993,

114 - 117). Resulta sorprendente la alusión a Piero, también citado al hablar de Rublev. Sin duda, las conexiones entre todos ellos ponen de manifiesto que todas estas influencias en la pintura de Aquerreta no son una suma aleatoria, sino que forman parte de una misma visión estética y espiritual que trasciende fronteras, escuelas, culturas y épocas del tiempo.

62 Solo la fe, abstracta, no entra aquí. No está reflejada en ese universo plástico aquerratiano. Su Díptico de la fe, recurre a la abstracción, tal vez porque la fe no es nuestra, sino dada, no es de este mundo, sino de Dios, su regalo, para quienes la escuchan y la aceptan.

**Un solitario, en su contexto
navarro y español**

**Bakarti bat, Nafarroako eta
Espainiako testuinguruan**

Juan Manuel Bonet

Juan José Aquerreta, “probintziako pintorea, Jules Laforgue bezala”. Agian, irakurle amorraturen batek ezagutuko du formula horretan Juan Ramón Jiménez poeta handiak, bere lehen liburueta baten aurrealdean inprimatutako eskaintza, Andrés González Blanco lankide eta lagunari eskainia. Blanco, gorenera iritsi ez zen arren, oso Poemas de provincia (1910) ederrak idatzi zituen, egunero inspirazio prosaistakoak, beraz, bai, zati batean Laforgueren zantzuekin, baita Clarín-en zantzuekin ere, Oviedok inspiratu baitzituen, Clarín-en Vetustak, alegría.

Pintorea probintzian, Iruñean, bere Vetustan. Oinezko bat Iruñean. Handia, nahiz eta aldarrikatzen dugunok oso multzo jendetsua ez osatu. Persona berezia, muinera arte larritua eta, aldi berean, lasaitasun eta purutasun gorenak aurkitzeko gai dena; lotsatia eta zalantzatia, malenkoniatua eta, batzuetan, depresio sakonen mendekoa; eta, aldi berean, irmoa bere pasioetan, pinturagatik sentitzen duenetik hasita, hori baita bere burua aditzera emateko duen modua, askotan aurkako eta ulergaitz egiten zaion mundu batean; “kanpoko” biografiarik gabea ia, baina oso barne bizitza konplexukoa; askotan aldenduxea, baina gertuko ingurunearen esentziarekin geratzen dakieta, eta gutxik bezalako unibertsalizazio gaitasunarekin, denboraz kanpoko arte bihurtuz.

Pintzelen artearen oinarriak ikasi ondoren –1962tik aurrera, bere jaioterriko Arte eta Lanbide Eskolan, 1966an, eta lehen erakusketa egin ondoren (Pedro Manterolaren batera, García Castañoaren aretoan)–, Aquerretak Foru Aldundiaren beka bat lortu zuen San Fernandon sartzeko. Eskolako irakasleen artean, gehien markatu zuena, ongi jakina den bezala, Antonio López García izan zen. Ikerla garaian Isabel Baquedano nafarrarekin ere kointziditu zuen erakunde hartzan. Hain zuen ere, Iruñera itzuli ondoren, Baquedano bere mentore handia izan zen Arte eta Lanbide Eskolan, eta beti eman zizkion hari eskerrak Piero della Francesca –Bernard Berenson ustez, inelokuentziaren maisu zena– aurkezteagatik.

Aquerretari ezagutzen diogun koadro zaharrenetako bat Muchacho (1967) malenkoniatua da. Donostiako San Telmo Museoko bildumakoa da, eta Italiako pintura primitiboaren nolabaiteko zaporea du, bai, baina baita Alex Katz-ena ere (hiru hamarkada geroago, pintore harekin topo egin zuen Gamarra eta Garriguesko programazioan; eta, 1999tik aurrera, Marlboroughkoan), nahiz eta gama kromatiko gorragoarekin.

Gaur, 2020an Bilboko Arte Ederren Museoak, Nafarroako Museoak eta Nafarroako Unibertsitateko Museoak (Ángel Badosek komisariatuta) eskaini zioten hilondoko atzera begirakoari esker berrikusi den Isabel Baquedanoren helduaroko artea denboraz kanpokoa eta lasai da. Baina ez zen beti hala izan, eta, hain zuen ere, erakusketa honi eta horren katalogoari esker, ohartu ahal izan ginen nola, gaztaroan, irakaskuntza informalistak eta gero neofigurativoak (Barjola, edo Bacon bera) bata bestearen atzetik bereganatu ondoren, expresionismoaren eta poparen arteko errealsismo sozialaren postulatuetatik hurbil geratu zela, Coca Cola edo James Bonden filmetarako prentsa iragarkien collagea ere noizbehinka erabiliz, eta egunero erabiltzen diren objektuei, hala nola ontzi-garbigei, hozkailuei eta telebistei buruzko koadro ziklo batekin. España hartzan pop-ak izan zituen ondorioei buruz idaztean, Ángel Crespo nafarraren lana zenbait valentziar pintoreren lanarekin konektatzen zuen, hala nola Ana Petersen lanarekin, edo Boix, Heras eta Armengolek osatutako hirukotearenarekin. Tomás Llorente, Crónica Ekipoaren mentoreak, garai hartzan pintore mendabiarraren lana goraiapatu zuen.

Aquerreta bakarti erradikal gisa agertzen zaigu, beste noizbait ere aipatu dudan moduan, baina ez zen beti hala izan. Madrilen emandako urteen ondoren bere sorterrira itzuli ondotik, hasiera batean nolabaiteko talde jardueran parte hartu zuen. José María Moreno Galván Nafarroako hiriburura egindako bidaia baten ondoren idatzi eta 1970eko apirilaren 4ko Triunfo astekari madrildarrean argitaratu zuen kronika baten bidez ezagutu genuen. Kronika

Juan José Aquerreta, un pintor “en provincia, como Jules Laforgue”, y tal vez algún lector letraherido reconozca en esta fórmula una dedicatoria impresa al frente de uno de sus primeros libros por un grandísimo poeta, Juan Ramón Jiménez, a un colega y amigo, Andrés González Blanco, que no alcanzó las más altas cumbres y que, sin embargo, escribió muy hermosos Poemas de provincia (1910), de inspiración cotidiana y prosaista, y por lo tanto, sí, con algo de laforguiano, y también de clariniano, por inspirados en Oviedo, la Vetusta de Clarín.

Un pintor en provincia, en Pamplona, su Vetusta. Un peatón de Pamplona. Un grande, aunque no seamos legión los que lo proclamamos. Alguien único, angustiado hasta la médula y a la vez capaz de encontrar, pintando, la mayor calma y la mayor pureza; tímido y dubitativo, melancólico y en ocasiones sujeto a profundas depresiones, y a la vez firme en sus pasiones, empezando por la que siente por la pintura, que es su modo de explicarse a sí mismo un mundo que muchas veces le resulta hostil e inexplicable; sin biografía “exterior” apenas, pero de una vida interior complejísima; muchas veces como ausente, pero que sabe quedarse con la esencia del entorno que le rodea, y universalizarlo como pocos, convirtiéndolo en arte intemporal.

Tras aprender los rudimentos del arte de los pinceles, a partir de 1962, en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, en 1966, y tras celebrar su primera exposición (conjunta con Pedro Manterola, y celebrada en la Sala García Castaño), Aquerreta obtuvo una beca de la Diputación Foral para ingresar en San Fernando. De sus profesores en esa Escuela, el que más le marcó fue, como es bien sabido, Antonio López García, que durante sus años de estudiante había coincidido, en esa institución, con la también navarra Isabel Baquedano, que tras su retorno a Pamplona iba a ser, en Artes y Oficios, la gran mentora de quien le estaría siempre agradecido por haberle descubierto a Piero della Francesca, el maestro, para Bernard Berenson, de la inelocuencia.

Uno de los cuadros más antiguos que conocemos de Aquerreta es el melancólico *Muchacho* (1967), que pertenece a la colección del Museo de San Telmo de San Sebastián, y que tiene un cierto sabor a pintura primitiva italiana, sí, pero también a Alex Katz (pintor con el que tres décadas después coincidiría en la programación de Gamarra y Garrigues, y a partir de 1999 en la de Marlborough), aunque con una gama cromática más sorda.

Revisitado hoy gracias a la retrospectiva póstuma que en 2020 le dedicaron el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Museo de Navarra y el Museo de la Universidad de Navarra, comisariada por Ángel Bados, el arte de la Isabel Baquedano de madurez es intemporal y sereno. Sin embargo, no siempre fue así, y precisamente gracias a esta exposición, y a su catálogo, pudimos tomar conciencia de cómo ella, en su juventud, tras asimilar sucesivamente enseñanzas informalistas y luego neofigurativas (Barjola, o el propio Bacon), estuvo luego cerca de los postulados de un realismo social entre expresionista y pop, con empleo ocasional del collage de anuncios de prensa para la Coca Cola o para las películas de James Bond, y con un ciclo de cuadros sobre objetos de uso cotidiano tales como lavavajillas, neveras y televisores. Escribiendo sobre las repercusiones del pop en aquella España, Ángel Crespo conectaba entonces el trabajo de la navarra con el de pintores valencianos como Ana Peters o el trío compuesto por Boix, Heras y Armengol. Tomás Llorente, el mentor de los Crónica, elogió entonces el trabajo de la pintora de Mendavia.

Aquerreta se nos aparece como un solitario radical, como lo he designado en otra ocasión anterior, y sin embargo tampoco fue siempre así. Retornado a su ciudad natal después de sus años madrileños, en un principio participó de una cierta actividad grupal. Descubrimos su existencia vía una crónica de José María Moreno Galván en el semanario madrileño Triunfo, de 4 de abril de 1970, escrita tras un viaje a la capital navarra, y en la que describía lo que definió como la Escuela de Pamplona: Juan José Aquerreta, Javier Morras, Pedro Osés y Pedro Salaberri. Tiempo

hartan Iruñeko Eskola gisa definitu zuena deskribatzen du, hots: Juan José Aquerreta, Javier Morrás, Pedro Osés eta Pedro Salaberri. Oso garai urrunak. Artikulua Morrás eta Salaberriren bi koadoren argazkiekin dago ilustratuta, baita Aquerretak eta Osések lau eskura egindako koadro baten argazkiarekin ere (elkarrekin pintatzen zituzten 1967tik aurrera, eta baterako erakusketa egin zuten Udal Aurrezki Kutxan 1968an, eta Villafranca del Bierzo udaltxean 1969an). Motibotzat frantziar maiatzeko barrikadak hartu zitzuten (presentzia handia izan zuten, bide batez, kronika eta argazkien bidez Triunfo aldizkariaren hurrengo aleetan), eta 1970eko martxoan Nafarroako Aurrezki Kutxaren aretoan erakutsi ziren.

Lau pintore haien bukaerarako okupatzen zuten espazioak zerikusi gutxi zuen garai haietan okupatzen zutenarekin. Aquerretak gaur egun ere interesa du pop-aren zenbait alderditan (adibidez, Marlboroughko galerian kide duen Juan Genovésen lanean, edo, gure harridurarako, Andy Warholen figura), eta garai hartan bereak eta Osésenak ziren proposamenen erabat bestelakoak diren proposamenengatik estimatzen dugu. Aipatu berri dudan 1970eko erakusketa hartako bi ezaugarri pop: bi lagunek gertakarien ondoren bisitatu zuten Paris, eta Paris Match eta beste aldiizkari batzuetako berriemaile grafikoek sutan ziren Auzu Latinoko kaleetan ateratako argazkien gainean lan egin zuten. Ez genuen erakusketa hura ikusi, baina susmoa daukat, ikusi bagenu, ez genukeela ahaltezintzat kalifikatuko, Manterolak garai hartako nafar artea errepasatzean egin zuen moduan. Osések pop-a landu zuen luzaroan, une batzuetan Lichtensteinen erara (mendizale baten irudi eder hura, Amadís-en egindako banakako erakusketaren katalogoaren azalean, 1971; Juan Antonio Agirrerren erabaki ona, beste behin). Pintura komikiarekin ere bateratu zuen, baina, azken batean, bere lana naturaren begiralearena da, bere lurreko mendi eta basoetako bisitariarena. Antzeko zerbait gertatzen da Salaberriren kasuan, hura ere mendian ibili zalea, baina baita Iruñeko bertako oinezko ere. Bere kasuan, halaber, argi dago zenbait

elementu hasiera batez pop-etik datozena, edo garai bereko figurazioetatik, Alex Katz (jakina, pop ez dena) barne. Era berean, gaur egun egiten duenak ez du zerikusirik bere ibilbidearen hasieran egiten zuenarekin. Moreno Galvánen artikuluaren garaian, nabarmenen pop eta kritikoena zena Morrás zen. Londresko serieak, Amadís-en erakutsi zenak, oihartzun handia izan zuen. Bere pinturak beti jarraitu die expresionismoaren bideei eta, sutsuki urrundu da baretasun eta sosegutik, garai bateko kideen marka komun direnetik. 1995ean, Salaberriko Eskolaren berrikuspenezko erakusketa kolektibo bat komisariatu zuen, Iruñeko Planetarioan eta Lizarrako Gustavo de Maeztu Museoa ikusgai egon zena. Aquerretak uko egin zion bertan parte hartzeari.

Madrilen emandako urteei buruz galdetutakoan, Aquerretak bere irakasleak zerrendatzen ditu, baina ez dauka zentzu handirik zerrenda xehetasunez errepasatzeak, oritzapen minak, jakina, López Garcíari buruzkoak bakarrik baitira. Hari dagokionez, zenbait urtez harremana galdu ondotik, lotura indartu egin zen azkenik eta askotan jardun zuten lankidetzan azken urteetan, pintura ikastaroetan, bai Iruñean bai beste toki batzuetan. 1960ko hamarkadan, San Fernandon errealistak ugari trebatu ziren tomellosoarraren tutoretzapean. Haien artean honako hauek nabarmentzen dira: Florencio Galindo, Alfonso Galván, Clara Gangutia, Antonio Maya, Pedro Martínez Sierra, José María Mezquita, José Miguel Pardo (besteak baino helduagoa eta iragan informalistakoa), Cayetano Portellano, Matías Quetglas, Daniel Quintero eta Fernando Rodrigo. Horietako gehienek (Aquerretak ez, jada itzulia baitzen bere jaioterrira), 1971ean, Fefa Seiquerrek Santa Ana plazan berariaz alokatutako lokal handi batean antolatutako Jóvenes realistas seminal kolektiboa parte hartu zuten.

Bioscan, Juana Mordók zuzentzen zuanean, eta azken horrek 1964an ireki zuen galerian, batera erakutsi ziren 1950eko gure belaunaldiko abstraktu nagusiak eta alderdi errealistako kideak, hala nola Amalia Avia, Carmen Laffón, López García edo Julio

ya remotísimo. El artículo va ilustrado por fotos de sendos cuadros de Morrás y de Salaberri, y de uno de los realizados a cuatro manos por Aquerreta y por Osés (pintaban juntos desde 1967, y juntos habían expuesto en la Caja de Ahorros Municipal en 1968, y en el Ayuntamiento de Villafranca del Bierzo en 1969), tomando como motivo las barricadas del Mayo francés (muy presentes por cierto, vía crónica y fotografías, en sucesivos números de *Triunfo*), y expuestos en marzo de 1970 en la Sala de la Caja de Ahorros de Navarra...

Poco tiene que ver el espacio que terminaron ocupando aquellos cuatro pintores con el que ocupaban entonces. A Aquerreta, al que todavía hoy le siguen interesando algunas cosas del pop (por ejemplo: la obra de Juan Genovés, compañero de galería en Marlborough, o, para sorpresa nuestra, la figura de Andy Warhol), lo apreciamos por proposiciones radicalmente opuestas a las que eran entonces las suyas y las de Osés. Dos rasgos pop de aquella muestra de 1970 a la que acabo de hacer referencia: la visita de los dos amigos a la capital francesa fue posterior a los acontecimientos, y sobre lo que trabajaron fue sobre fotografías de las calles del Barrio Latino en llamas por los reporteros gráficos de *Paris Match* y otras revistas. No vimos aquella muestra, pero me temo que si la hubiéramos visto no la calificaríamos de *inolvidable* como lo hizo Manterola en un repaso al arte navarro de aquel tiempo. Osés cultivó largo tiempo el pop, por momentos con un punto a lo Lichtenstein (aquella bonita imagen de un montañero, en cubierta del catálogo de su individual en Amadís, 1971: un acierto, otro más, de Juan Antonio Aguirre), y compatibilizó la práctica de la pintura con la del cómic, pero a la postre su obra es la de un contemplador de la naturaleza, de un frequentador de los montes y los bosques de su tierra. Algo parecido sucede en el caso de Salaberri, adicto él también a caminar por la montaña, pero también peatón de la propia Pamplona. En su caso, está asimismo claro que hay elementos que inicialmente proceden del pop, o de figuraciones coetáneas al mismo, Alex Katz (que por supuesto no es pop) incluido. Y asimismo, nada que ver

lo que hace hoy con lo que hacía en el arranque de su trayectoria. El más decididamente pop y crítico era, en la época del artículo de Moreno Galván, Morrás. Su serie londinense, expuesta en Amadís, causó sensación en su día. Su pintura ha seguido discurriendo siempre por cauces expresionistas y vehementes, muy alejados de la calma y el sosiego que es marca común a sus antiguos compañeros. En 1995, Salaberri comisariaría una colectiva de revisión de la Escuela, que se vio sucesivamente en el Planetario de Pamplona y en el Museo Gustavo de Maeztu de Estella; Aquerreta declinó participar en ella.

Cuando se le pregunta por sus años madrileños, Aquerreta enumera a sus profesores, pero no tiene mucho sentido repasar en detalle la lista, porque del único que realmente conserva un gran recuerdo es evidentemente de López García, con el que, tras unos años en que perdieron el contacto, estrecharía finalmente lazos colaborando en muchas ocasiones con él a lo largo de los últimos años en cursos de pintura, tanto en Pamplona como en otros lugares. En los sesenta, numerosos fueron los realistas formados en San Fernando bajo la tutela del de Tomeloso, entre los que destacan Florencio Galindo, Alfonso Galván, Clara Gangutia, Antonio Maya, Pedro Martínez Sierra, José María Mezquita, José Miguel Pardo (mayor que el resto, y que traía a sus espaldas un pasado informalista), Cayetano Portellano, Matías Quetglas, Daniel Quintero o Fernando Rodrigo. La mayoría de ellos (pero no Aquerreta, que ya había vuelto a su ciudad natal) participaron, en 1971, en la seminal colectiva Jóvenes realistas organizada por Fefa Seiquer en un amplio local de la plaza de Santa Ana alquilado para la ocasión.

En Biosca, cuando la dirigía Juana Mordó, y en la galería que esta última abrió en 1964, coexistieron los principales abstractos de nuestra generación del 50 y miembros de la vertiente realista de la misma, como Amalia Avia, Carmen Laffón, López García o Julio López Hernández. Una reciente exposición en Leandro Navarro, integrada por obras que pertenecieron a la colección de Ernesto Wüthenow, el socio alemán



**Naturaleza muerta con
una medida**
2005
JUAN JOSÉ AQUERRETA

López Hernández. Duela gutxi Leandro Navarro galerian egindako erakusketa batek, marchand handiaren bazkide alemaniarra den Ernesto Wüthenow bildumako lanez osatuak, aukera eman du koexistenzia horretara itzultzeko eta, bereziki, errealisten laukote bikainera (Francisco López, López García, María Moreno eta Isabel Quintanilla) itzultzeko. Hark oso modu aktiboan sustatu zuen azken hori bere jaiotterrian. Katalogo horren sarreran azaltzen dudan moduan, eta Leandro Navarro galeriaren webgunean irakurgai dagoen testu horretara bidaltzen dut irakurlea, sustapen horri esker (Kasselgo Documenta azokan egotera iritsi ziren 1972an) lau artistek ikusgaitasun handia izan zuten nazioartean. Horren ondorioz, erakusketa kolektiboetan izan ziren ondoren Londresen edo New Yorken, baita banakako erakusketetan ere Parisen (Claude Bernard galerian), eta Jean Clair-en arreta ere jaso zuten.

Aquerreta bakartia da, eta, gainera, berak aitortuta, ez du museo (El Prado ere ez) edo galeriak bisitatzeko zaletasun handirik, baina oso argi du antzinako maisuak, hala nola Piero, Velázquez, Vermeer, Chardin, Goya edo Seurat, besteak beste, miresten dituela, baita xx. mendeko beste batzuk ere, abstraktuak barne, Rothko eta Tàpies, besteak beste. Izen ere, ez da ahaztu behar errealtitatearen pintore honek maiz digresio ez-figuratiboaak izan dituela, besteak beste Díptico de la fe lan monokromoa (1994).

Bakarti bat, eta, aldi berean, bere lana asko balioesten zuten, jada desagertu diren pertsonak bakarrik aipatzearren, Juan Antonio Aguirrek, Isabel Baquedanok, Eduardo Chillidak, Francisco Calvo Serrallerrek edo Gonzalo Sánchez bezalako marchand sentibera batek, zeinak, desagertutako Diecisés galeria donostiarren buru, haren alde egin baitzuen Arcon (1988, 1991, 1998) eskaini zizkion stand monografikoetan. Ahaztezinak (horiek bai), 1989an Isabel Baquedanori eskaini ziona bezalaxe, edo 1997ko hura bezalaxe, zeinak Amable Arias margolari donostiar zoragarriaren obra aurkeztu baitzien, artista hil ondoren, azokako bisitariei.

Bakarti bat, batuetan xelegea ere bai; hala ere, Arte Plastikoetako Sari Nazionala (2001) edo Vianako Printzea (2003) bezalako sari entzutetsuak jaso ditu, eta gero aipatuko ditudan artista gazteago ugarik miretsi eta errespetatzen dute.

Iruñeko Topaketak izan ziren labirinto kaotiko baina liluragarrian, non, 1972ko ekaíneko eta uztaleko egun haietan, eta Huartetarrei, Luis de Pablori eta José Luis Alexancori esker, patu ugari gurutzatu baitziren (John Cage eta David Tudor, Steve Reich eta Laura Dean, ZAJ, Crónica, Kalkulu Zentroko geometrak, Arakawa eta Madeline Gens, Dennis Oppenheim, Alain Arias-Misson eta Ignacio Gómez de Liano eta beste poeta experimental batzuk, Artze anaiak eta haien txalaparta, Bartzelonako edo Madrilgo kontzeptualak,

de la gran marchand, ha permitido volver sobre esa coexistencia, y muy especialmente sobre el excepcional cuarteto de realistas (Francisco López, López García, María Moreno e Isabel Quintanilla) que aquel promocionó muy activamente en su país natal. Como lo explico en mi prólogo a ese catálogo, y a ese texto (que puede leerse en la web de Leandro Navarro), remito al lector, gracias a esa promoción, que culminó con su presencia en la Documenta de Kassel de 1972, los cuatro artistas llegaron a ser muy visibles internacionalmente, algo que luego traería consigo colectivas en Londres o Nueva York, y alguna individual en París (en Claude Bernard), y la atención que les prestaría Jean Clair.

Aquerreta es un solitario, y alguien, además, según confesión propia, bastante poco adicto a visitar museos (ni siquiera el Prado) ni galerías, pero que sin embargo tiene clarísima su admiración por maestros de antaño como Piero, Velázquez, Vermeer, Chardin, Goya o Seurat, entre otros, y por otros del siglo xx, incluidos algunos abstractos, entre ellos Rothko y Tàpies, que no hay que olvidar que este pintor de lo real se ha permitido a menudo excursos no-figurativos, alguno tan despojado como el monocromo Díptico de la fe (1994).

Un solitario, y a la vez alguien cuya obra valoraban mucho, por sólo mencionar a personas que ya han desaparecido, Juan Antonio Aguirre,

Isabel Baquedano, Eduardo Chillida, Francisco Calvo Serraller o un marchand sensible como Gonzalo Sánchez, que al frente de la donostiarra y desaparecida Galería Diecisés dio la batalla por él en los stands monográficos que le dedicó en Arco (1988, 1991, 1998), tan inolvidables (estos sí) como el que en 1989 dedicó a Isabel Baquedano, o como aquel otro, en 1997, que con carácter póstumo presentó a los visitantes de la feria la obra de Amable Arias, el maravilloso y malogrado pintor donostiarra, berciano de nacimiento.

Un solitario, a veces casi un excéntrico, que sin embargo ha obtenido galardones tan prestigiosos como el Nacional de Artes Plásticas (2001) o el Príncipe de Viana (2003), y que es admirado y respetado por una pléyade de artistas más jóvenes, a algunos de los cuales haré referencia luego.

En el gran laberinto caótico pero fascinante que fueron los Encuentros de Pamplona, ciudad en la que por aquellos días de junio y julio de 1972, y gracias a los Huarte, a Luis de Pablo y a José Luis Alexanco, se cruzaron tantos destinos (John Cage y David Tudor, Steve Reich y Laura Dean, los ZAJ, los Crónica, los geométricos del Centro de Cálculo, Arakawa y Madeline Gens, Dennis Oppenheim, Alain Arias-Misson e Ignacio Gómez de Liano y otros poetas experimentales, los hermanos Artze y su txalaparta, los conceptuales barceloneses o madrileños, Eduardo Polonio y Horacio

Eduardo Polonio eta Horacio Vaggione, Sylvano Bussotti, baita Hélio Oiticica tropikalista brasildarra ere. Bisitarien artean izan ziren Juan Antonio Aguirre, Broto, Daniel Charles, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta...). Topaketa haitako batean, Carlos Alcolearekin batera ekitaldi haren prentsa arduradunetako bat izatea egokitu zitzaidan, idazketaz kanpoko nire lehen lanean, eta lehen Aquerreta aurrez aurre ikusteko aukera izan nuen, Moreno Galvánnek asmatutako eskola hartako gainerako kideen lanekin batera. Orduan ez nuen ezagutu; bai, ordea, Osés.

Zertxobait geroago, gaur egun oroitzapena – oso oroitzapen ona– baino ez den Madrilgo Sen galeriaren dendaondoan, Eugenia Niño eta Antonio de Suñerrek, galeria 1968an sortu zutenek, oso formatu txikiko zenbait paisaia erakutsi zizkidaten, pintore nafarrak margotuak, frantsesek, beti asko gustatu izan zaidan formula biziki grafikoa erabiliz, tableautin gisa sailkatzen dituztenak. Koadrotxo horiek liluratu egin ninduten, amodioa lehen begi-kolpean, haitan zehar inguruko munduarekiko zuen begirada beti harritua hautematen baitzen naturalki. Haiek bere lehen banakako erakusketaren hondarrak ziren. Erakusketa hori 1973an egin zen eta, zoritzarrez, ez nuen ikusi. Nigan eragin handia izan zuen haitatik hedatzen zen egiak, eta egilea jarraitu beharreko sortzaileen zerrendan sartu nuen. Pedro Luis Lozanok, lerro hauek jasotzen dituen katalogoari dagokion erakusketako komisarioak, Moreno Galvánnek, berriz ere, urte hartako urriaren 20ko Triunfo alean idatzitako erreseinan aipatu zidan. Erreseinaren hasieran Iruñeko Eskolaren ideia aipatzen da berriro ere, baina aitortzen da gure pintoreak ez duela lan egiten bertako kideen ezaugarri komun gisa hartu zuen ildotik. Gero azpimarratzen du “dena dela kolorea harengan, baita itzala ere, baita kolorerik eza ere”. Bere buruari galdezen dio impresionista baten, edo neoimpresionista baten edo expresionista baten aurrean dagoen, eta, azkenean, ondorioztatzen du nabi baten antz handiagoa duela. Ondorio egokia, eta egokia honako hau ere: “Bere obran guziak du nahitako erdi ahots moduko bat”. Neurria eta euspena erreseinan

erabiltzen diren hitz egokietako bi dira. Eta azken esaldi antologikoa: “Aquerretaren balizko bilakaera gain, boda beregan behin betiko pintore bat, inoiz huts eginen ez diguna uste dudana”.

Hain zuzen ere, 1973an, andaluziar ordezkaritza aukeratzea egokituz zitzaidan Barakaldoko Bigarren Erakusketa. Gogoan dut hura prestatzeko bilera bat, eta orain ohartzen naiz Moreno Galvánen etxearen izan zela hain justu, hark proposatu baininduen eginkizun horretarako. Morrásek, bere aldetik, nafar ordezkaritza hautatu zuen, eta bertan izan ziren Aquerreta, Osés eta Joaquín Resano (urrekoaren oso gertuko eta taldeko pop-ena). Isabel Baquedano uko egin zuen. Ez daukat katalogoa eskura, beraz ez dakit zer obrak ordezkatu zuen gure pintorea. Baino orain arte ohartu gabe nengoen hori izan zela, Topaketen ondoren, oraindik elkar ezagutu gabe, erakusketa batean bat egin genuen bigarren aldia.

Alfredo Alcaín lankide, lagun eta miresleak, bera baino hamar urte zaharragoak, 2002an, Arte y Parte aldizkariko artikulu batean –Isabel Baquedano lagun komuna ere aipatzen du–, “Iruñeko Morandi” izendatu zuen Aquerreta. Hori, zalantzak gabe, formula erredukzionista da, baina oso polita, eta oso grafikoa, batez ere arlo horretan aitzindari izan zen pertsona baten lumatiak aterata. Hark aurkitu zuen, hain zuzen ere, boloniarra, Madrilen 1958an egindako erakusketa italiar kolektiboan, Arte Garaikideko Museoan. 1964an herrialde harten egonaldia egin ondoren, gure artean lehena izan zen haren omenaldia egiten 1966ko koadrotxo batean. 1965eko beste bat Ottone Rosai florentziarraren hiri ikuspegietan inspiratuta zegoen. 2021ean, Alcaínek eta Aquerretak, eta haien garaikide ziren beste zenbaitek (nabarmenzeko da Dis Berlin, gure neometafisikoko lider buruargia) Mapfreren Morandirri buruzko atzera begirako erakusketan beren lan bat izateko pribilegioa izan zuten. Madrilen 2006an harekin izan nuen elkarrizketa luzean, hurrengo urtean Nafarroako Gobernuak editatutako liburu batean argitaratu zenean, pintoreak, aipatutako azken artista laudatzen duenak, oso ongi azaltzen du Morandirekiko kidetasuna: “Zati batean identifikatzen

Vaggione, Sylvano Bussotti, y hasta, por delegación, el tropicalista brasileño Hélio Oiticica, y entre los visitantes, Juan Antonio Aguirre, Broto, Daniel Charles, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta...), es donde uno, cuyo primer trabajo fuera de la escritura fue ser, con Carlos Alcolea, uno de los encargados de prensa de aquel evento, tuvo ocasión de contemplar su primer Aquerreta en directo, en compañía de cuadros del resto de sus compañeros en aquella Escuela inventada por Moreno Galván. No lo conocí entonces; sí a Osés.

Algo más tarde, en la trastienda de Sen, galería madrileña que hoy sólo es recuerdo, muy buen recuerdo, Eugenia Niño y Antonio de Suñer, que la habían fundado en 1968, me enseñaron unos paisajes del navarro de muy pequeño formato, eso que los franceses clasifican, en fórmula muy gráfica y que siempre me gustó mucho, como tableauins, cuadritos que me cautivaron, amor a primera vista, por lo naturalmente que fluía en ellos su mirada siempre asombrada sobre el mundo en torno. Aquellos eran restos de su primera individual, que había tenido lugar ahí en 1973, y que por desgracia no vi. Me impactó grandemente la verdad que emanaba de ellos, y pasé a incluir a su autor en mi lista de creadores a seguir. Pedro Luis Lozano, comisario de la exposición para cuyo catálogo escribo estas líneas, me pone sobre la pista de la reseña de la misma por Moreno Galván, nuevamente, en el número de Triunfo de 20 de octubre de aquel año. Reseña que inicia volviendo sobre su idea de una Escuela de Pamplona, pero reconociendo que nuestro pintor no trabaja en la línea crítica que él había considerado característica común a los miembros de aquella. Para luego subrayar que “todo en él es color, incluso la sombra, incluso la ausencia de color”. Se pregunta si está ante un impresionista, o ante un neo-impresionista, o ante un expresionista, y acaba llegando a la conclusión de que a lo que más se parece, es a un nabi. Acertadísima conclusión, y acertadísimo esto: “Todo en su obra tiene como una media voz deliberada”. Mesura, contención, son otras dos de las atinadas palabras empleadas en la reseña.

Y una sentencia final de antología: “Al margen de la posible evolución de Aquerreta, en él hay un pintor definitivo que no creo vaya a defraudarnos nunca”.

Precisamente, en 1973 me tocó seleccionar la representación andaluza en la Segunda Muestra de Baracaldo. Recuerdo una reunión preparatoria de la misma, caigo ahora en la cuenta de que en casa precisamente de Moreno Galván, que debió ser quien me propuso para ese papel. Morrás, por su parte, seleccionó la representación navarra, en la que figuraron Aquerreta, Osés y Joaquín Resano (muy cercano al anterior, y el más pop del grupo), declinando hacerlo Isabel Baquedano. No tengo a mano el catálogo, o sea que no sé qué obra representó a nuestro pintor. Pero hasta ahora no me había dado cuenta de que esta fue, después de los Encuentros, la segunda vez en que, sin conocernos todavía, coincidimos en una iniciativa expositiva.

A Aquerreta, su colega, amigo y admirador Alfredo Alcaín, diez años mayor que él, lo designó, en 2002, en un artículo en Arte y Parte, en el que también menciona al paso a su amiga común Isabel Baquedano, como “el Morandi de Pamplona”, lo cual es sin duda una fórmula reduccionista, pero muy bonita, y muy gráfica, sobre todo bajo la pluma de un precursor en la materia, que había descubierto al de Bolonia en la colectiva italiana celebrada en el Madrid de 1958, en el Museo de Arte Contemporáneo, y que tras una estancia en aquel país en 1964, había sido el primero entre nosotros en rendirle homenaje en un cuadro de 1966, como en otro de 1965 se había inspirado en las visiones urbanas del florentino Ottone Rosai. En 2021, Alcaín y Aquerreta, con algunos contemporáneos más, entre los que destaca Dis Berlin, el lúcido líder de nuestra neo-metafísica, tendrían el privilegio de ver incluida obra suya en la retrospectiva morandiana de Mapfre. En mi larga conversación madrileña con él, de 2006, publicada al año siguiente en un volumen editado por el Gobierno de Navarra, el pintor, que por cierto elogia al paso al último de los nombrados, explica muy bien su afinidad con Morandi: “Me identifico en parte y entiendo que se me

naiz eta ulertzen dut harekin erlazionatu izana, gaiengatik eta baita jarrerarengatik ere, biok miresten ditugun artista ugarik". Nahiz eta gero zehaztu zuen ia interes handiagoa duela Carlo Carràengan, eta, boloniarrarengan, bere aldi metafisikoa interesatzen zaioa gehien, "objektu ebakiago horiek". Eta gero Giorgio de Chiricori buruz hitz egiten zidan, jakina, eta Pisiseko Filippo xelebre eta gozoari buruz, baita Mario Sironiri buruz ere, eta, batez ere, metafisikoek primitiboak begiratzeko zuten moduaz, hau da, *Valori Plastici* aldizkariak eta haien aldarrikapenean atxikitako argitaletxeak zuten rolaz.

Mapfreren Morandiri buruzko atzera begirako erakusketa Madrilen egin zen, La Caixa (1984) eta Thyssen museoko (1999, IVAMekin partekatua) erakusketen ondoren, pintoreen pintore izan zenaren aztarnari jarraiki; gure eszena *Pintura en voz baja: Ecos de Giorgio Morandi en el arte español* erakusketa kolektibo ederrari eskainita egon zen. Erakusketa 2016an egin zen Granadako Guerrero Zentroan eta bertan izan ziren, beste askoren artean, Alcaín, Aquerreta, Juan Manuel Díaz-Caneja, Miguel Galano, Joan Hernández Pijuán, Carmen Laffón, Fernando Martín Godoy, Pedro Morales Elipe (erakusketaren komisario izan zen), Gerardo Rueda edo Cristino de Vera.

Aquerreta pintorea Morandirekin alderatzen ahal da, bai, baina baita Seuratekin ere, egunerokotasunaz

haratago joateko duen gaitasunarenagatik; puntillista frantsesaren kasuan, miraritzat hartzen ahal den Grande Jatte koadroa da horren adibide gorena, Chicagoko Art Institute-ren erdigunean dagoena egiazki. Iruindarrak ez du inoiz halako lan monumentalik egin eta, hala ere, bere jaioterriko aldirietako giroa denboraz kanpoko pintura gisa berreraikitzeko duen modua biziki prosaikoa da, oihartzuna ekartzen duena, ez beharbada Seuratena, baina bai xix. eta xx. mendeetako zenbait pintorerena, Parisko banlieuearen zaleena. Beste inor baino lehenago datorkit gogora Rousseau aduanazaina, gure pintoreak miresten duena, aurkeztu dizkidan naïfak miresten dituen bezalaxe, hala nola Orneore Metelli italiarra (non demontre aurkitu ote zuen?) edo Horace Pippin ipar amerikarra. Gureen artean, debozioa dio Higinio Mallebrerari, Alcaínek dion bezalaxe, eta Juan Antonio Aguirrek eta Isabel Baquedanok izan zioten bezalaxe. Interesgarria da, halaber, 2006an izan genuen elkarritzetan astro handiago baten, hots, Balthusen, irudipen paristarrak goraipatzea. Izan ere, han gailentzen zen giroaren ondorioz, Balthus egoki konparatzen zuen Pierorekin, agian nire solaskidearen itsasargi konstanteena zenarekin. Horrez gainera, Maurice Utrillo montmartrearrak aipatzen zuen, eta miresmen hori Miguel Galanorekin partekatzen zuen.

Garrantzitsua iruditzen zait beste behin nabarmentzea Aquerretaren Iruñea gehiago direla



Plaza del Castillo
1972
JUAN JOSÉ AQUERRETA
COLECCIÓN DE ARTE
CONTEMPORÁNEO DEL
AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA /
ARTE GARAIKIDEAREN BILDUMA
IRUNÉKO UDALA

ha relacionado con él, por la temática, y también por la actitud, por los muchos artistas que admiramos en común". Aunque luego matizaba que casi le interesa más Carlo Carrà, y que del de Bolonia lo que más retiene su atención es su periodo metafísico, "esos objetos más recortados". Y luego me hablaba de Giorgio de Chirico, naturalmente, y del excéntrico y delicioso Filippo de Pisis, y de Mario Sironi, y sobre todo de la mirada de los metafísicos a los primitivos, es decir, al papel de la revista *Valori Plastici* y de la editorial aneja en la reivindicación de aquellos.

Si la retrospectiva Morandi de Mapfre fue la tercera muestra institucional suya en Madrid, tras las de La Caixa (1984) y el Thyssen (1999, compartida esta con el IVAM), a la huella de este pintor de pintores en nuestra escena estuvo dedicada la preciosa colectiva *Pintura en voz baja: Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*, celebrada en 2016 en el Centro Guerrero de Granada, y en la que figuraron, entre otros bastantes, Alcaín, Aquerreta, Juan Manuel Díaz-Caneja, Miguel Galano, Joan Hernández Pijuán, Carmen Laffón, Fernando Martín Godoy, Pedro Morales Elipe (comisario de la misma), Gerardo Rueda o Cristino de Vera.

Aquerreta es pintor al que cabe comparar, sí, con Morandi, pero también con Seurat, por la capacidad para trascender lo cotidiano, que en el caso del puntillista francés culmina en ese milagro

que es el cuadro de la Grande Jatte, que constituye el auténtico centro del Art Institute de Chicago. No ha acometido nunca el pamplonés una obra de empeño tan monumental, y sin embargo su manera de reconstruir en clave de pintura intemporal la atmósfera del alfoz de su ciudad natal es de un prosaísmo que podría recordarnos no tanto a Seurat como a algunos pintores de los siglos xix y xx adictos a la banlieue parisense. Pienso antes que en ninguno otro en el aduanero Rousseau, que nuestro pintor admira, como admira a naïfs que me ha descubierto, como el italiano Orneore Metelli (¿dónde diablos daría con él?) o el norteamericano Horace Pippin. Entre los nuestros, es devoto de Higinio Mallebrera, como lo es Alcaín, y como lo fueron Juan Antonio Aguirre e Isabel Baquedano. Interesante también que en nuestra conversación de 2006 elogiara las visiones parisinas de un astro mayor como Balthus, al que, por la atmósfera reinante en ellas, comparaba muy pertinenteamente con Piero, tal vez el faro más constante de mi interlocutor. Y que se refiriera además al montmartré Maurice Utrillo, una admiración compartida por cierto con Miguel Galano.

Me parece importante subrayar, una vez más, que la Pamplona de Aquerreta es más el alfoz que el *intra muros*, el centro histórico, en el corazón del cual nació, en el número 79 de la célebre calle de la Estafeta, o que el Ensanche. Aunque a la altura de

aldiriak hirigune historikoa baino (horren bihotzean jaio zen, Estafeta kale ezaguneko 79. zenbakian), edo Zabalgunea baino. 1972. urtearen inguruan Gazteluko plazako musika kioskoaren ikuspegia eder bat egin zuen arren (udal bilduman ageri den ikuspegia hain zuzen), pintoreak ez ditu pintatu: ez Udala eta ez mundu osoan ezaguna den balkoia, ez Katedrala (egia esan, margotu zuen, baina hamalau urterekin) eta klaustroa; ez Kapitaintza, ez harresia (hondo gisa izan ezik, alboko parkeetako ikuspegia batzuetan), ez San Zernin (bere estudioa duen tokítik gertu, egun argiaren aurrean hermetikoki itxia, Cristino de Verarena bezalaxe, eta nik bi aldiz, beharbada hiru aldiz, bisitatura; lehenbizikoz, lehen aldiz elkar ezagutu genuenean, ustekabeen, gertuko kale batean), ez aipatutako Zabalgunea eta horren arkitekturak (horien artean nabarmentzekoak dira Víctor Eusarenak, 1970eko hamarkadan Huartarren Nueva Forma aldzikariak aldarrikatutako arkitektoetako batenak; aparteko sortzailea, Morrás eta Salaberrikeren beren lanetan gogora ekarri zutenen zenbaitetan), ez autobus geltokia (1978an Isabel Baquedanoren ikuspegia ederraren xede izan zena: Estación de Autobuses)...

Artean dagoen espiritualtasuna. Aquerretak Miguel de Molinosen aipu bat erabili zuen 2009an Madrilgo Marlborough galerian egin zuen Últimamente banakako erakusketa katalogoan ("Azken bolada honetan, ez begiratu ezer, ez nahi izan ezer, ez eskatu ezer; orduan bakean, atseginean eta atsedenez biziko zara"). Azken aldian lan sozial eta kultural handia egin du adindunekin, Miserikordia Etxean, Eusa eraikinean (hain zuzen ere, 1927koa da). Horrek bere nortasunaren alderdi garrantzitsu batera eramatzen gaitu, hots, bere federa, bere erlijiotasun sakonera; hori, bestea beste, zenbait enkargu eskultorikotan zehaztu da, baita San Estebanen martirioaren diptikoan ere, Gorraizko elizarentzako egin zuenean. Halaber, agerikoa da ikonoaren artea erabiltzen duen moduan, bere dizipuluetako batzuei ere irakatsi bezala, baita Isabel Baquedanori berari ere. Azken horrek, hilondoan, eta Elena Goñik, parte hartu zuten 2020ko Madrilen Encarnación: Temas familiares en la pintura española contemporánea erakusketa kolektiboan. Erakusketa, ohiko duen lan finarekin, Enrique Andrés Ruiz komisariatu zuen, dominikoen O Lumen kultura espazioan. Erakusketa kolektibo horretan parte hartu zuten honako hauek ere: Pelayo Ortega, Juan Carlos Savater (bide batez, López

Garcíak miresten duen pintorea da), Xesús Vázquez eta Cristino de Vera; erakusketa horretako absentzia handiena Aquerretarenaren izan zen, zeinek lau urte lehenago, Iruñeko Katedralean ospatu zen Arteari eta Teologiari buruzko simposio batean, baiezta baitzuen "mendeetan zehar, artearen % 90 erlijiosoa" dela, oso berezkoak dituen hitzak erantsiz, hots: "artista naufragoa da".

Aquerretak, 2006an izan genuen elkarrizketan, honako hauek kontatu zizkidan: "Ez dut autorik. Orgatxo bat eraman behar dut nire materialetarako. Lau kilometro inguruko perimetrotik begiratutako paisaiak dira. Ingrumariak. Hirien ertzean egon ohi diren gauzak pintatzen ditut: gasolindegia, industrialdeak, tenis zelaia, txaletak, parkeak, hala nola Takonerakoa. Batzuetan pixka bat urrutia joaten naiz". Ildo horretan, ez da harritzeko orgatxo hori (supermerkatuetako) arrastaka daraman pertsonaren irudizko museoan Ed Ruscha kaliforniar eta halako kontuen kantariarentzat, pintzelekin zein kamerarekin, tokirik ez egotea, baina bai haren izenkide newyorktar Edward Hopperrentzako, zeina erreferentzia garrantzitsua baita gure neometafisikoentzako, batez ere Charris eta Sicrerentzako. Aquerretaren hiri inguruko kronika horren adibiderik onenetako bat 1999ko koadro bat da, oso geometriko: Carretera de Campanas. Haren ezkerraldean gasolindegia bat ikusten da, ia Ruscharen izaten ahal dena.

Argazkilatza: Aquerretak erabili du zenbaitetan, baina beti tresna lagungarri gisa. Ezaugarri horretan bat dator Gonzalo Chillida, Alcaín eta Galanorekin. Guillermo Pérez Villaltak, ordea, Ruscharen erara (margolaria eta argazkilaria, Carlos Alcolearen oso gustukoa, Tarifan izandako hastapenetan hurbil izan zuena), penintsula osoko arkitektura neomodernoak eta bitxiak atera ditu argazkian, eta horietako batzuekin argazki liburu bat osatu du.

Aquerretak hiri bazterrei atzemateko duen gaitasunaren adibide ugari aipatzen ahal dira. Lehen aldiz ikusi nuenetik, iruditu zitzaidan arlo honetako bere maisulanetako bat lauki formatuko olio pintura minimoa dela, Calle del reloj (2008) izenburua duena. Eszena erabat arrunta da, Cintruénigoko eraikuntza demotikoak, lorategi ezkutuak gordetzen dituzten paretak eta, eszenaren eskuinean, gizonezko silueta iheskor bat agertzen dituena. Koadrotxo ederra, Seurat bat bezalakoa. Ildo berekoa zen aurreko bat

1972 tiene una hermosa vista del kiosco de música de la plaza del Castillo, vista que figura en la colección municipal, él no ha pintado ni el ayuntamiento y su balcón célebre en el mundo entero, ni la catedral (bueno, esta sí la pintó, pero a los catorce años) y su claustro, ni apenas Capitanía o las murallas (salvo como fondo, en algunas vistas de los parques vecinos a las mismas), ni San Cernin, cerca de donde tiene su estudio (tan herméticamente cerrado a la luz del día como el de Cristino de Vera, y visitado por mí en dos, ¿o tal vez tres?, ocasiones, la primera tras nuestro primer encuentro, casual, en una calle próxima), ni el mencionado Ensanche y sus arquitecturas (entre las que destacan las de Víctor Eusa, uno de los arquitectos reivindicados en los setenta por Nueva Forma, la revista de los Huarte, y un creador extraordinario, evocado en ocasiones en sus respectivas obras por Morrás y por Salaberri), ni la Estación de Autobuses, objeto en 1978 de una preciosa visión de Isabel Baquedano...

De lo espiritual en el arte. Aquerreta, que en 2009 encabezaba con una cita de Miguel de Molinos ("Últimamente no mires nada, no quieras nada, no pidas nada, entonces vivirás con paz, gozo y descanso") su texto en el catálogo de su individual en Marlborough-Madrid "Últimamente", ha realizado una gran labor social y cultural con los ancianos, en la Casa de Misericordia, un edificio de Eusa, precisamente, de 1927, lo cual nos conduce a una faceta importante de su personalidad, que es su fe, su profunda religiosidad, que entre otras cosas se ha concretado en algunos encargos escultóricos, y en el diptico del martirio de San Esteban, para la iglesia de Gorraiz, y en su práctica del arte del icono, en el cual iniciaría a algunos de sus discípulos, así como a la propia Isabel Baquedano. Esta última, a título póstumo, y Elena Goñi, participaron, en el Madrid de 2020, en la colectiva madrileña "Encarnaciones: Temas religiosos en la pintura española contemporánea", comisariada, con su buen hacer habitual, por Enrique Andrés Ruiz, en O Lumen, el espacio cultural de los Dominicos, colectiva en la que también figuraron Pelayo Ortega, Juan Carlos Savater (pintor al que admira, por cierto, López García), Xesús Vázquez y Cristino de Vera, y en la que el gran ausente era Aquerreta, que cuatro años antes, en un simposio sobre arte y teología celebrado en la catedral de Pamplona, había afirmado que "a través de los siglos,

el 90 % del arte es religioso", añadiendo, en un quiebro muy suyo, que "el artista es un naufrago".

Me contaba Aquerreta, en nuestra conversación de 2006: "No tengo coche. Tengo que llevar un carrito para mis materiales. Son paisajes contemplados en un perímetro de unos cuatro kilómetros, aproximadamente. Los alrededores. Pinto las cosas que suele haber en el borde de las ciudades: gasolineras, polígonos industriales, campos de tenis, chalés, parques como el de la Taconera. También a veces voy un poco más lejos". No es extraño, en ese sentido, que en el museo imaginario de quien arrastra ese carrito (de los de los supermercados) quepa, si no el californiano Ed Ruscha, cantor de cosas así, tanto con los pinceles, como con la cámara, sí su tocayo el neoyorquino Edward Hopper, referencia importante para nuestros neometafísicos, y especialmente para Charris y Sicre. Uno de los ejemplos mejores de esa crónica suburbana aquerretiana es un cuadro de 1999 y muy geométrico, Carretera de Campanas, en cuyo lado izquierdo asoma una gasolinera que casi podría ser de Ruscha.

La fotografía: a veces la ha utilizado Aquerreta, pero siempre a modo de lápiz auxiliar, rasgo que comparte con Gonzalo Chillida, con Alcaín y con Galano. En cambio, Guillermo Pérez Villalta, que ha fotografiado, en clave, él sí, muy Ruscha (pintor y fotógrafo que era muy del gusto de Carlos Alcolea, tan cercano en sus inicios al tarifeño) arquitecturas neomodernas y excéntricas de toda la península, ha llegado a componer un fotolibro con algunas de ellas.

Cabría citar innumerables ejemplos de la veta arrabalera de Aquerreta. Desde que lo vi por vez primera, me pareció que una de sus obras maestras en este campo es el mínimo óleo de formato cuadrado titulado Calle del reloj (2008), una escena normalísima, con construcciones demóticas en Cintruénigo, tapias tras la que asoman jardines recoletos, y a la derecha de la escena, una silueta masculina fugitiva. Un cuadrito bello como un Seurat. Por el mismo lado iba otro anterior, de 2005, Callejón de Santa Eulalia, donde vemos a un personaje entrando en un edificio rojizo. En Camino de Fitero (2006), la presencia fugitiva será la de un flaco perrillo negro, contemplado por alguien asomado a una ventana. En clave nocturna, otra pieza asimismo paradigmática, también con esa presencia humana, al principio casi imperceptible, por tan de perfil, casi diríamos por tan



Calle del reloj
2008
JUAN JOSÉ AQUERRETA

ere, 2005eko, Callejón de Santa Eulalia izenekoa, pertsonaia bat agertzen duena eraikin gorrixka batean sartzen. Camino de Fitero (2006) lanean, presentzia iheskorra txakur beltz batena da, eta norbait begira du leiho batetik. Paseo nocturno por el arrabal (2005eko hori ere) deritzon paper gaineko olio pintura gaua agertzen duen beste pieza paradigmático bat da, halaber, giza presentzia duena, hasieran ia hautemanezina, hain soslaiz agertzeagatik, hain giacomettiarra izateagatik ia. Xehetasun horregatik aukeratu zen estalkiaren irudi gisa, eta hurrengo urteko monografiaren kontrazal gisa (han jasotzen da gure elkarrizketa).

Aldiriak, behe auzoak, hiri bazterrak, banlieue, lur lausoak (hitzez hitz itzuli dut frantseseko terrains vagues esaera): pinturako egokiak diren hiri inguruko espazioak. Halako pinturak elkarren oso desberdinak dira. Francisco Sancha, Ricardo Baroja, Eduardo Vicente edo Amalia Avia artistak, besteak beste, Madrilén hiri inguruaditza emateko gai izan ziren, gaur egun López Garcíaak egiten duen moduan, zenbait maisulanetan, baita Carlos García-Alixek ere, Tetuán de las Victorias eremuari buruzko ikuspegietan. Murtzian, baratze eta ortuen nahaste sinesgaitzek Juan Bonafé, Pedro Flores, Luis Garay eta Ramón Gaya inspiratu zituzten. Alcanteko hiri inguruenei ikuspegi interesgarriak eskaini dituzte Emilio Varela edo Lorenzo Aguirrek (patu tragikoko

pintorea, iruindarra). Eta, jakina, aldirien kontaketatik kanpo ezin utzi Las Palmasko harkaitzak, erietxeko lehotik José Jorge Orames zoragarriak –eguzkiaren metafísikoak– margotu zituen bezala, zeinak, nahiz eta bizitza laburra izan, aztarna ezabaezina utzi baitzen Kanarietako eszenan. Gauza harrigarriak Parisko banlieuearen pintoreetan, impresionismoaz geroztik: jada aipatu ditut Seurat eta haren *La Grande Jatte*, Rousseau aduanazaina eta Utrillo, baina beste asko ere aipatzen ahalko nituzke. Zenbaezinak dira, halaber, gai horren zaletuak ziren italiar Novecentoko pintoreak. Nire ustez, ildo horretan, txapela lehen ere aipatutako Ottone Rosaik irabazten du, zalantzak gabe, eta hura ekartzen dit gogora, hain zuzen ere, Paseo nocturno por el arrabal lanak. Objektibotasun Berriko alemaniarren kasuan, zerrenda hain zen luzea, hain ezin kudeatzukoa, ezen saiatu ere ez bainaiz eginen. Eta Belgikako pinturan, nola ez aipatu bere lurrazen simbolismo bikainenetik elikatu zen Magritte Brusela enigmatikoa, edo Paul Delvaux-ren geltokiak. Horien harira, gogoratzeko da izugarrizko trenbide ikuspegiak zituztela bai Aquerretak (zoragarria da, adibidez, 2002-2004ko Estación de Caparoso, edo Paisaje desde el tren izeneko Tafallako trainscape-a, 2008koa) eta bai Mezquitak.

“Kanpo itxuran aruntasunerantz jotzen du, eta intentsitaterantz, berriz, intentzioetan” idatzi zuen Miguel Fernández-Cidek harri buruz. Aruntasuna,

giacomettiana, me parece su óleo sobre papel *Paseo nocturno por el arrabal* (2005 también), un detalle del cual fue elegido como imagen de cubierta y contra de su monografía del año siguiente, aquella donde sale nuestra conversación.

El alfoz, el suburbio, el arrabal, la banlieue, los terrenos vagos (traduzco literalmente la expresión francesa *terrains vagues*), los barrios bajos: espacios suburbanos propicios a la pintura. A pinturas muy diversas entre sí. Francisco Sancha o Ricardo Baroja, Eduardo Vicente o Amalia Avia, entre otros, supieron decir el arrabal madrileño, como siguen sabiendo decirlo hoy López García en algunas de sus obras maestras, o Carlos García-Alix en sus visiones de la zona de Tetuán de las Victorias. En Murcia, la inverosímil mezcla de la huerta y los huertos inspiró a Juan Bonafé, Pedro Flores, Luis Garay y Ramón Gaya. En Alicante hay interesantes visiones de su arrabal tanto por Emilio Varela como por Lorenzo Aguirre, pintor por cierto pamplonés de nacimiento, y de destino trágico. Y naturalmente, en un recuento de suburbios no pueden faltar los riscos de Las Palmas tal como los pintó desde la ventana de su sanatorio el maravilloso José Jorge Oramas, el metafísico solar que, pese a su breve existencia, dejó una huella imborrable en la escena del archipiélago canario. Cosas extraordinarias en los pintores de la banlieue parisienne del impresionismo en adelante: ya he citado

el cuadro de Seurat de la Grande Jatte, al aduanero Rousseau y a Utrillo, pero podría mencionar a muchos otros. Innumerables también los pintores del Novecento italiano adictos a esa temática; para mí, la palma a ese respecto se la lleva sin duda Ottone Rosai, ya citado, y en el que me hace pensar el citado *Paseo nocturno por el arrabal*. En el caso de los alemanes de la Nueva Objetividad, la lista sería tan larga, tan imposible de gestionar, que ni la intento. Y en la pintura belga, cómo no aludir a la enigmática Bruselas de Magritte, alguien que bebió del espléndido simbolismo de su tierra, o a las estaciones de Paul Delvaux, a propósito de las cuales cabe recordar que tanto Aquerreta (qué maravilla, por ejemplo, Estación de Caparoso, de 2002-2004, o el trainscape de Tafalla, de 2008, titulado *Paisaje desde el tren*) como Mezquita tienen visiones ferroviarias portentosas.

“Tiende hacia lo leve en la apariencia externa y lo intenso en la intención”, ha escrito de él Miguel Fernández-Cid. Lo leve, sí, en Aquerreta, como lo leve en Cristino de Vera, en Xavier Valls, en Mezquita, en Galano o, fuera de nuestras fronteras, en los belgas y simbolistas Ferdinand Khnopff y Léon Spilliaert, o en dos venecianos de adopción como Filippo de Pisis (en el que me hace pensar aquí cierto Ciclista de 1975) y Zoran Music. Pintar como si nada, en voz baja, apenas rozando el lienzo o el papel, con poca materia, como espolvoreada (ese “vuelo de abejas”

bai, Aquerretarenan, Cristino de Vera, Xavier Valls, Mezquita, Galano edo beste pintore batzuengan bezala, edo, gure mugetatik kanko, Ferdinand Knopff eta Léon Spilliaert belgikar eta simbolistengan, edo Filippo de Pisis (1975eko Ciclista izeneko lan batek hura ekartzen dit gogora) eta Zoran Music adopzioko bi veneziarrenan. Ezer gertatuko ez balitz bezala pintatzea, ahapeka, mihisea edo papera doi-doi baino ez ukituz, materia gutxirekin, hautseztatuta bezala (“erleen hegaldia” José Hierro poeta eta kritikariak Cristinori buruz bikain adierazi zuen moduan), aire pintzelkada barreiatuekin, soilekin, finekin... Kasu horretan, horren guziaren adibide bikaina da *Chopos en la Escuela de Arquitectura* (2007) lana. Edo Iruña eta inguruak elurpean agertzen diren koadro bikainak, Brueghel eta Caspar David Friedrich gogoan; kasu batzuetan, zailtasunekin aurrera egiten ari diren automobilien prosa ageri da: *Monte San Bartolo* (2001), *Palacio de Capitanía con nieve* (2002), *Camino de Villafranca nevado* (2005), *Cuesta de Larraína* (2008), *Camino del Monte de San Bartolo* (2009)... Bainak sekulakoak, ikaragarri ederrak dira, paisaia berde-berde eta freskoak, batzuetan arrosa edo grisa iradokitzen dutenak, eta, askotan, urtaroei buruzko izenburuak dituztenak; berdeak (udaberria), horiak (uda),urre koloreak (udazkena) eta zuriak (negua) agertzen dituzte.

Xehetasunez aztertu dira italiar pintura metafisikoaren eta antzeko beste mugimendu batzuen eragina gerra aurreko espainiar eszenan. Erreferentzia nagusia Valentzian, IVAMen, 1997an egin zen Marga Pazen *Realismo Mágico* erakusketaren katalogoa da oraindik ere. Erakusketak ondoren Madrilera bidaiatu zuen, Casa de las Alhajas aretoa, baita Las Palmasera ere, CAAMera. Erakusketa Franz Roh-ren izenburu bereko liburuak inspiratuta dago. Liburuaren gaztelaniazko itzulpena 1927an argitaratu zuen Revista de Occidente aldizkariari atxikitako argitaletxeak. 2021ean, Las Palmasko Unibertsitatearen argitalpen zerbitzuak Angélica B. Camerino Parraren liburu bat atera zuen, *La diversidad del paisaje: El realismo mágico de Franz Roh y la Escuela Luján Pérez*

izenburuarekin. 2022an Espainiako gerra aurreko errerealismo sortu berriei buruzko erakusketa kolektiboa egin zen, Malagako Carmen Thyssen museoan, baita gijondarraren beste erakusketa bat ere Evaristo Valle Fundazioan, Asturiasko kasuan zentratu zena. Argi dago errerealismo magikoa airean dagoela. Horri buruzko bibliografia gutxiago dago gerraondoari dagokionean, nahiz eta kasu bikainak egon, hala nola Joaquín Rubio Camínena, hain zuzen ere, Asturiassen, baita lehen aipatutako Alcaín edo lehen Gonzalo Chillida (gero hitz eginen dugu oraindik sekretua zen pintore horri buruz) edo López García bera ere, besteak beste. Aquerretari dagokionez, argi dago ez duela alferrik begiratu Giorgio de Chiricoren edo Morandiren aldera. Hori haien izadi hiletan ikusten da islatuta (ez da harritzeko “umiltasun eskolatzat” hartzen duen genero horretan bikaina izatea; halaber, boloniarraren miresle aitortua da, baita Chardin, Zurbarán edo Sánchez Cotáñena ere), edo bere vanitas lanetan. Bainak metafisikaren aldetik doaz bere zenbait paisaia ere, batez ere industria nabeak, jada industria arkeologia huts baino ez diren fabrika tximiniak, dorretxo elektrikoak edo apartamentu blokeak agertzen dituztenak, guziak ere Iruñeko aldirietan. Aldirien metafisika. Chiquiriar ondokoak eta Novecento ondokoak dira haren erretratu hieratiko eta enigmatioak: nabarmentzekoak dira Cabeza metafísica (*Mi ángel de la guardia*) izenburuko (1993), edo, hiru dimensiotan, *Príncipe del sueño* (1987), Espainiako Bankuaren bildumakoa; edo, berriz ere pinturaren barruan, *Atleta nocturno* (1989), Gasteizko Artiumen bildumakoa. Edo bere autorretratu ugariak; horien inguruan, honako hau esan zuen behin betiko formula gisa: “ni naiz, baina edonor izan liteke”. Autorretratu ei dagokienez, Fotomatoiko aingerua (Zitadelako Labea, Iruña, 2013) erakusketa gerotzik, badakigu nortasun agirirako halako argazkietan oinarrituta daudela.

Aquerreta, Luis Garrido, Osés eta Salaberri 2007an, Baluarten, Iruñean, antolatu nuen *Silencios* erakusketa kolektiboan izan ziren (horren aurrean urte berean instalatu zen Monumento a las víctimas del

que un poeta-crítico como José Hierro supo decir tan bien a propósito de Cristino), con pincelada aérea, diseminada, escueta, delgada... En su caso, un buen ejemplo de todo esto podría ser *Chopos en la Escuela de Arquitectura* (2007). O sus excesos cuadros de Pamplona y sus alrededores bajo la nieve, con Brueghel y Caspar David Friedrich en la memoria, pero en algún caso con la prosa de los automóviles avanzando con dificultades: *Monte San Bartolo* (2001), *Palacio de Capitanía con nieve* (2002), *Camino de Villafranca nevado* (2005), *Cuesta de Larraína* (2008), *Camino del Monte de San Bartolo* (2009)... Pero también son sublimes, bellísimos, sus paisajes todo verdor y frescor, a veces con insinuaciones de rosas o grises, y a menudo con títulos alusivos a las estaciones del año, aquellas que le proporcionan los verdes (la primavera), los amarillos (el verano), los ojos (el otoño) y los blancos (el invierno).

Se ha estudiado ya con bastante detalle la influencia de la pintura metafísica italiana y otros movimientos similares en la escena española de la preguerra. La referencia más importante al respecto sigue siendo el catálogo de la exposición de Marga Paz *Realismo mágico*, celebrada en Valencia, en el IVAM, en 1997, y que luego viajó a Madrid, a la Casa de las Alhajas, y a Las Palmas, al CAAM. Muestra inspirada por el libro homónimo de Franz Roh, cuya traducción española publicó en 1927 la editorial aneja a *Revista de Occidente*. En 2021 salió, en la editorial de la Universidad de Las Palmas, un volumen de Angélica B. Camerino Parra titulado *La diversidad del paisaje: El realismo mágico de Franz Roh y la Escuela Luján Pérez*. En 2022 hay que anotar una colectiva sobre los realismos de nuevo cuño de la preguerra española, celebrada en el Museo Carmen Thyssen de Málaga, y otra de la gijonesa Fundación Evaristo Valle, centrada en el caso asturiano. El realismo mágico está claro que está en el aire. Menos bibliografía existe sobre lo mismo, referido a la posguerra, y eso que hay casos evidentes como el de Joaquín Rubio Camín precisamente en el Principado, como el ya aludido de Alcaín, como el del primer Gonzalo

Chillida (luego hablaremos de este pintor todavía secreto), como el del propio López García... Por lo que se refiere a Aquerreta, está claro que no ha mirado en balde del lado de Giorgio de Chirico o de Morandi. Esto encuentra un reflejo en sus bodegones (nada extraño que sea excelente en ese género, al que considera “escuela de humildad”, quien es un admirador confeso del de Bolonia, pero también de Chardin, Zurbarán o Sánchez Cotán...) o en sus vanitas. Pero también van por el lado de la metafísica algunos de sus paisajes, sobre todo aquellos donde comparecen naves industriales, chimeneas de fábricas ya pura arqueología industrial, torretas eléctricas o bloques de apartamentos, todo ello en el arrabal pamplonés. Metafísica del alfoz. Post-chiriquianos y post-novecentistas son sus hieráticos y enigmáticos retratos: ver el significativamente titulado *Cabeza metafísica* (*Mi ángel de la guardia*) (1993), o, en tres dimensiones, el *Príncipe del sueño* (1987) que está en la colección del Banco de España, o, nuevamente en el terreno de la pintura, el *Atleta nocturno* (1989) de la colección de Artium de Vitoria. O sus numerosos autorretratos, de los que él dijo, en fórmula definitiva: “soy yo, pero puede ser cualquiera”, y a propósito de los cuales, desde su muestra “Ángel de fotomatón” (Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2013) sabemos que están basados en esa clase de instantáneas para el carné de identidad.

Aquerreta, Luis Garrido, Osés y Salaberri tuvieron cabida en mi colectiva pamplonesa “Silencios”, celebrada en 2007 en el Baluarte (frente al cual ese mismo año fue instalado su emotivo y a la vez sobrio Monumento a las víctimas del terrorismo), y fruto de un encargo de Camino Paredes. Como no podía ser de otro modo, en ella también estuvo representada la digamos estela aquerretiana: Alfonso Ascunce, José Miguel Corral, Santiago García, Elena Goñi, Diego de Pablos, Javier Rivero... Alumnos suyos en Artes y Oficios, donde empezó a dar clase en 1983, todos ellos han acabado encontrando su voz propia, y todos ellos dan testimonio de la honda huella que su maestro, a través de su obra impar, pero también a través de sus

terrorismo hunkigarri eta soila), Camino Paredesen enkarguaren ondorioz egin zenean. Bestela ezin zenez, Aquerretaren arrastoa ere ordezkatuta egon zen: Alfonso Ascunce, José Miguel Corral, Santiago García, Elena Goñi, Diego de Pablos, Javier Rivero... Haren ikasleak izan ziren guztia 1983az gerotik irakasle izan zen Arte eta Lanbide eskolan. Guztiek aurkitu dute, azkenean, beren ahotsa, eta guztiak aipatzen dute maisuak, bere lan ezohikoaren bitarte, baina baita bere eskolen bitarte ere, Nafarroako eszenan utzi duen aztarna sakona. Erakusketan baziren, gainera, arrasto horretako kide ez ziren lau pintore figurativo ere (Antón Hurtado, Miguel Leache, Ignacio Muro eta Julio Pardo), baita zenbait abstraktu (konstruktiboak eta lirikoak) eta argazkilari bat ere.

Espainiako beste tokietan bi Aquerreta daude, arrunki esateko. Zenbaitetan aipatu ditut Zamorako José María Mezquita, San Fernandon haren ikaskide izan zena, baita adiskide ere, López García maisuak zuzendutako ikastaroetan. Ikastaro horiek berriki dokumentatu ditu zamorarrak *Idas y venidas* argazki liburuan (Valladolid, Maxtor, 2021). Biek dute bereizgarri lanaren zati handiena *sur le motif egitea*, Cézanneren erara esatearren. Aurreko lerroetan, eta hainbat aldiz, Miguel Galano asturiarra aipatu dut. Harekin batera, nafarrak Gijongo erakusketa bateratua egin zuen 2010ean, desagertutako Nomada galerian. Bi urte lehenago Juegos de arquitecturas erakusketa kolektiboan elkarrekin egonak ziren, Álvaro Villacierosek Guillermo de Osmarentzat komisariatu zuenean, eta han aurkeztu zuen aipatu *Calle del reloj* lana. Beste askoren artean, Galano, Aquerreta bezalaxe, elurraren zale amorratua da. Oviedoko aldiriak agertzen zituen koadro baten aurrean jakin nuen pintore bikaina zela. Bainan badaude deigarriak egiten zaizkidan beste bi kasu, gutxienez. Batetik, Aranda de Dueron, Julián Valle abangoardista ohia, garai batean A UA CRAG (1985-1997) taldeko kide izan zena, oriomenean birstortutako Gaztela baten paisaia pintore bihurtu zen (alegia, Canejarekin gertatzen den moduan, harenak EZ DIRA ingurune naturalaren paisaiak, Aquerretaren edo Mezquitaren

kasuan badiren moduan), sentimendu eta zolitasun handiz. Bestetik, Leganésen, Juan Carlos Lázaro dago, jaiotzaz extremadurra. Gainerakoak ez bezala, ez da identifikatzen lurralde jakin batekin, baina haietan partekatzen du, eta gaur egun laurogeita hamar urtetik gora dituen Cristina de Vera lagun minarekin, erabateko esentzialtasun nahia. Hori izan zen, hain justu, Parisen lan egiten zuten bi aitzindarien (Luis Fernández eta Xavier Valls jada desagertuen) bereizgarri nagusia. Pintore horiek guztiak, biziak eta hilak, oso gertutik jarraitu ditut. Zerrenda labur hau izen gehiagorekin zabaltzen ahal da, baina uste dut hauetan nahikoa dela. Pintoreen artean istorio bat ehuntzen da. Pintoreek, nork bere poetika pertsonal eta besterenezinarekin, familia estetiko bat marratzen dute.

Jada hilda dagoen iparraldeko beste pintore bat, Gonzalo Chillida donostiarra (duela lerro batzuk aipatu dut metafisikaren asimilazioaz eta Novecentoaz ari nintzenean), ere aipatzea komen da hemen, gogora ekartzen ari naizen ingurunearen zati izateagatik. Haren lana Juana Mordók eta Senek 1960ko hamarkadan Madrilen jarri zuten ikusgai, baina nik ez nuen aurkitu jada desagertutako bi galeria horietako batean ere, Cuencan baizik, hamarkada horren amaieran. Izañ ere, haren adibideak zeuden ikusgai bai Espainiako Arte Abstraktuaren Museoan, bai Antonio Sauraren etxearen. Saura, hain zuzen, beltzasunaren pintorea da, baina zuritasunaren eta argitasunaren kantoreei erreparatzeko gai da (zeuzkan bi koadrotxoei buruz honako hau idatzi zuen: "ingurune lasaia osatzen dute, hausnarketarako ispilu egokiak konpainia atsegina, apal eta epela"), donostiarra, Morandi edo Armando Reverón venezuelarra bezalaxe.

2021ean, Zugazak eta biok Gonzalo Chillidari buruz elkarritzeta izan genuen Parisko Cervantes Institutuko ekitaldi areto gogoangarrian. Bertako erakusketa aretoan atzera begirako erakusketa ibiltaria zegoen, hark eta pintorearen alaba Alicia Chillidak komisariatura. Nekez aurrera egiten zuen elkarritzetan, nola ez, beste sortzaile batzuek hitz

clases, ha dejado en la escena navarra. En la muestra figuraban además otros cuatro pintores figurativos no pertenecientes a esa estela (Antón Hurtado, Miguel Leache, Ignacio Muro y Julio Pardo), algunos abstractos entre constructivos y líricos, y un fotógrafo.

En el resto de España hay "otros Aquerretas", por decirlo coloquialmente. Ya he hecho abundantes referencias a José María Mezquita en Zamora, condiscípulo suyo en San Fernando, y compañero de faena en cursos dirigidos por su común maestro López García, cursos recientemente documentados por el zamorano en su fotolibro *Idas y venidas* (Valladolid, Maxtor, 2021). Ambos se caracterizan por realizar la mayor parte de su obra *sur le motif*, por decirlo cezannianamente. También he mencionado en las líneas precedentes, y varias veces, al asturiano Miguel Galano, con el cual el navarro celebró en 2010 una muestra conjunta gijonesa, que tuvo por marco la desaparecida galería Nómada; dos años antes, habían coincidido en la colectiva "Juegos de arquitecturas", comisariada por Álvaro Villacieros para Guillermo de Osma, y en la que lo representó el citado *Calle del reloj*. Entre otras muchas cosas, Galano es, como Aquerreta, un enamorado de la nieve; fue ante un cuadro del suburbio ovetense nevado ante el cual tuve la revelación de que se trataba de un pintor excepcional. Pero hay por lo menos otros dos casos para mí llamativos. Por una parte, en Aranda de Duero, Julián Valle, un ex-vanguardista, en su condición de miembro en su día del colectivo A UA CRAG (1985-1997), devenido en paisajista de una Castilla recreada en la memoria (quiero decir: que, como sucede con Caneja, los suyos NO SON paisajes del natural, como sí lo son en cambio los de Aquerreta o Mezquita), con mucho sentimiento y mucha sutileza. Por otra, en Leganés, Juan Carlos Lázaro, extremeño de nacimiento, que a diferencia de los demás no está identificado con un territorio concreto, pero que comparte con ellos, y con el hoy nonagenario Cristina de Vera, del que es muy amigo, una voluntad extrema de esencialidad, que fue también la principal seña de identidad de dos precursores ya desaparecidos, y que

trabajaban ambos en París: Luis Fernández y Xavier Valls. Pintores todos ellos, los vivos y los muertos, a los que he seguido muy de cerca. Esa lista corta podría ampliarse con unos cuantos nombres más, pero creo que con estos es suficiente. Pintores entre los que se va tejendo una historia. Pintores que dibujan, cada cual con su poética personal e intransferible, una familia estética.

Otro pintor septentrional ya fallecido, el donostiarra Gonzalo Chillida, al que he citado hace unas líneas por su temprana asimilación de la metafísica y el Novecento, ha de ser citado también como parte del contexto que me he propuesto evocar aquí. Su obra, expuesta en el Madrid sixties por Juan Mordó y por Sen, no la descubrí en ninguna de esas dos galerías ya desaparecidas, sino en la Cuenca de finales de esa década, pues colgaban ejemplos de ella tanto en el Museo de Arte Abstracto Español como en casa de Antonio Saura, pintor de lo negro capaz de fijarse en cantores de lo blanco y lo luminoso como el donostiarra (de los dos cuadritos que poseía, escribió que "constituyen un remanso de paz, unos espejos propicios para la reflexión, una apacible, humilde y cálida compañía"), como Morandi, o como el venezolano Armando Reverón. En 2021, Zugaza y yo mantuvimos un diálogo sobre Gonzalo Chillida en el salón de actos de mi añorado Instituto Cervantes de París, en cuya sala de exposiciones estaba colgada la retrospectiva itinerante comisariada por él y por Alicia Chillida, hija del pintor. Diálogo a trancas y barrancas, en el transcurso del cual acabamos hablando, cómo no, de otros creadores, y muy especialmente de Aquerreta, y más atrás en el tiempo de Luis Fernández. Una de las novedades de la muestra: algunas fotografías de la autoría del pintor, por él utilizadas en el proceso de realización de algunos de sus cuadros.

En 1995, en "Silenciosos", colectiva celebrada en aquella institución singular, llena de contradicciones y paradojas, que fue, en las afueras de San Sebastián, Arteku, en paralelo a un curso de paisaje que ahí impartió Mezquita, figuraron Gonzalo Chillida y Aquerreta, además de tres pintores guipuzcoanos

egiten amaitu genuen, bereziki Aquerretaz, baita lehenagoko Luis Fernándezere. Erakusketa berritasunetako bat pintoreak ateratako zenbait argazki ziren, bere koadroetako batzuk egiteko prozesuan erabili zituenak.

1995ean, Donostia kanpoaldeko Artelekun –ezohiko erakundea, kontraesanez eta paradoxaz betea– egin zen Silenciosos erakusketa kolektiboan (aldi berean, Mezquitak paisaia ikastaroa eskaini zuen), Gonzalo Chillida eta Aquerreta izan ziren, baita Gipuzkoako hiru pintore gazteago ere, abstraktuak: Álvaro Machimbarrena, Eugenio Ortiz eta Leticia Ortiz de Urbina. Erakusketa haren katalogorako eskuatu zidan hitzaurreari “Beharrezko isiltasun bat” izenburua jarri nion. Horretan elkarritzketa ederra zegoen koadro zuri eta hustuetako baten (nafarrak du haien sekretua), hots, *Descampado de Cuatro Vientos con fantasmas* lanaren, eta kutsu ia rothkiarreko *Marina* (1987) koadro esentzialaren artean. Biak ere pintore donostiarrenak ziren, Kantauri itsasoko ostertzaren galdetzaile obsesiboarenak –egunero begiratzen zion itsasoari bere etxeko lehoetatik, Kontxatik hurbil–. 1960ko hamarkadaren erdialdean, San Fernando, ikasleak erakutsi zizkion lehen lanen aurrean, López García aipatu zuen Gonzalo Chillida ekartzen ziotela gogora. Ikasleak iruzkin horretatik abiatuta ezagutu zuen Chillida, eta egoki egin zitzzion azkenean ulertu

baitzuen, hain zuzen ere, bazeudela antzekotasunak bi pintoreen lanen artean.

1994an, BBKren Bilboko egoitzan, ordura arte Aquerretaren marrazki sotilei –ia ikusezinei– eskainitako erakusketa bakarra komisariatu zuen Zugazak. Hurrengo hamarkadaren hasieran atzera begirako erakusketa bat martxan jartzen hasiak ginen. Bilboko Arte Ederren museoan egitekoa zen, baita Reina Sofía museoan ere, baina azkenik ez zen egin, zenbait arrazoi zirela eta. Bilboko eta Madrilgo erakusketa oraindik ere ez da egin, eta egiteke dago, halaber, txoko eta ertz guztiak ezagutzen ez dizkiogun lan honen katalogo arrazoitua.

Amaitzan ari den testu honetan aipatu ditudan pintore espainiar ia guztiei dagokienez, esanen nuke bakarti erradikalak direla, eta sortzaile isilak, hitz gutxikoak. Funtsezko sortzaileak, pinturaren isiltasunaren zaleak. Ez daude modan, agerikoa da, baina bere garaian Morandi ere ez zegoen modan, eta gaur figura bakar eta bikaintzat hartzen da.

Beste behin, zeinen poza, pintore horreganako sentitzen dudan miresprena aditzera ematea, Iruñean beste erakusketa bat eginen duela-eta. Pintore aparta, bai, eta zer arrazoi zuen Moreno Galvánek: ez digu inoiz huts egin. Bere isiltasun sortzailea, gurea bezain zaratatsua eta basatia den garai honetan, inoiz baino beharrezkoagoa da.

más jóvenes, y abstractos, Álvaro Machimbarrena, Eugenio Ortiz y Leticia Ortiz de Urbina. El prólogo que se me pidió para el catálogo de esa muestra lo titulé “Un silencio necesario”. Qué bien dialogaban en ella uno de esos cuadros blancos y despojados de los que el navarro tiene el secreto, *Descampado de Cuatro Vientos con fantasmas*, fechado aquel mismo año, y una esencial *Marina* (1987), con un punto casi rothkiano, del donostiarra, interrogador obsesivo del horizonte del Cantábrico, por él contemplado todos los días por las ventanas de su domicilio, próximo a la Concha. A mediados de los sesenta, en San Fernando, ante las primeras obras que le mostró su alumno, López García le había comentado que le recordaban a Gonzalo Chillida, pintor que el benjamín descubrió a partir de ese comentario, que terminó encontrando acertado, porque entendió que sí, que había afinidades entre sus respectivas obras.

En 1994 Zugaza comisarió, en la sede bilbaína de la BBK, la única exposición que hasta la fecha se le ha dedicado a los sutiles, a veces casi invisibles dibujos de Aquerreta. A comienzos de la década siguiente, habíamos empezado a poner en marcha una

retrospectiva suya, que iba a tener lugar en el Bellas Artes bilbaíno, y en el Reina Sofía, pero que al final por diversas circunstancias no se llevó a cabo. Exposición todavía pendiente tanto en Bilbao como en Madrid, como está pendiente el catálogo razonado de esta obra de la que nunca terminamos de conocer todos los rincones, todos los recovecos.

De prácticamente todos los pintores españoles a los que me he referido en este texto que llega a su fin diría que son solitarios radicales, y que son creadores silenciosos, de pocas palabras. Creadores esenciales, amigos del silencio de la pintura. Que no están de moda, resulta evidente, pero tampoco estaba de moda, en su día, Morandi, y hoy es percibido como una figura única, excepcional.

Una vez más, qué alegría poder volver a decir, con motivo de una nueva muestra suya pamplonesa, mi admiración por este pintor, él también excepcional, que, sí, qué razón tenía Moreno Galván, no nos ha defraudado nunca, y cuyo silencio creador es, en época tan ruidosa y bronca como la nuestra, más necesario, sí, que nunca.

Fotomatón con ángel
Fotomatoia aingeruarekin

Francisco Calvo Serraller

“Marka erregistratua” dela adierazi ondotik, hiztegiak honela definitzen dute fotomatoia zer den: kabina bat, non kamera batek txartel tamainako argazkiak ateratzen baitizkio, automatikoki, posatzen duenaren aurpegiari. Aurrez aurreko lehen plano ñimiño batean gure aurpegia errepruditzeko argazki honek agertzen duen neutraltasun automatikoak nolabaiteko urduritasuna eragin ohi digu, zorrotz nabarmenzen baititu ofizialki identifikatzen gaituzten ezaugarriak, gure irudi ideala edozein delarik ere. Efektu mesedegarri oro desagerrazteak krueltasunez areagotzen du gure aurpegiko edozein ezaugarri; izan ere, hura baliozketen duten baldintzak betetzeaz arduratuta, ez dugu denborarik izaten gure aurpei onena deritzoguna jartzeko, eta, beraz, eskaintzen duen irudikapena egiaztagoa da, egiantzekoa baino. Azken batean, gorrotagarriki errealista da, ihesaldi poetikorik txikiena ere ez onartzaino. Alde horretatik, beti harritu izan nau argazki makina bat aktibatzea “tiro” gisa kalifikatzeak, baina fotomatoiaren metraileak, hain zuen ere, zure aurpegia zuloz jositako iragazki kontrolaezin bihurtzen du.

Nolanahi ere, fotomatoiaren ganberaren eraginpean ausaz geratzea ez zaio beldurgarria iruditu Juan José Aquerretari, zeinek pozez erabiltzen baitu gailua bere aurpegia irudikatzeko. Gainera, pintura transposizioa “erretratu” gisa eta eskultorikoa “fotomatoiaren aingeru” gisa kalifikatzen ditu. Aingeruak naturaz gaindiko izakiak dira, eta beren funtzio nagusia da probidentzia jainkotiarren mezulari edo bitartekari gisa jardutea. Izenaren erro etimologikoa “ang” da, antzoko beste termino batzuekin partekatzen dena, hala nola “angelu” edo “angustia” hitzakin. Horiek guztiak “bikoitza” edo “tolesgarri” den zerbaitera eramatzen gaituzte, bidegurutzeetan aritzen diren izaki, ideia, sentimendu edo gauzen berezko den horretara. Gizakiaren lepondoa okerrazten duena, tolesarazi edo makurrarazten duena, hilkortasuna da. Fotomatoiak beste ezerk ez bezala erregistratzen du hauskortasun hori, argazki hilgarria aingerutiar angelu batetik ikusten bada izan ezik, kasu horretan gure angustia agerkunde argitzale bihurtzen baita.

Tras señalar que se trata de una “marca registrada”, los diccionarios definen el término fotomatón como una cabina donde una cámara dispara automáticamente fotografías tamaño carnet del rostro de quien posa para ello. La neutralidad automática de esta instantánea para reproducir, en un diminuto primer plano frontal, nuestra cara, nos suele producir cierta aprensión, porque acentúa de manera implacable los rasgos que oficialmente nos identifican, al margen de cuál sea nuestra imagen ideal. Este despajamiento de cualquier efecto favorecedor reduplica la mortífera crueldad de cualquier fijación de nuestro rostro, puesto que, preocupados por cumplir con los requisitos que la validan, no tenemos tiempo para componer una expresión que muestre la que creemos pudiera ser nuestra mejor cara y, por tanto, nos da una representación más veraz que verosímil. Es, en suma, odiosamente realista, sin tolerar el menor escape poético. En este sentido, siempre me ha impresionado que la activación de una máquina fotográfica se califique como “disparo”, pero la metralla del fotomatón

convierte literalmente tu rostro en un colador incontrolable.

En cualquier caso, esta exposición aleatoria ante la cámara del fotomatón no ha parecido intimidar a Juan José Aquerreta, que se congratula con usar este dispositivo para reproducir su propio rostro y, además, califica su trasposición pictórica como “retrato” y la escultórica como “ángel del fotomatón”. Los ángeles son criaturas sobrenaturales, cuya función principal es actuar como mensajeros o mediadores de la divina providencia, como así lo indica la raíz etimológica de su nombre, la de “ang”, que comparte con otros términos afines, como “ángulo” o “angustia”, todos los cuales nos remiten a algo “doble” o “doblable”, lo propio de seres, ideas, sentimientos o cosas que se desenvuelven en encrucijadas. Lo que dobla la cerviz del ser humano, le hace replegarse o inclinarse es su condición mortal. El fotomatón registra como nada esta fragilidad, salvo que esta instantánea mortífera sea vista desde un ángulo angélico y se troque nuestra angustia en una iluminadora revelación.



*

Testu hau Francisco Calvo Serrallerrek idatzi zuen, Fotomatoiko aingerua erakusketa zela-eta. Erakusketa Iruñeko Udalak antolatu zuen, eta Juan José Aquerretak aurkeztu zuen Zitadelako Labean (Iruña). Erakusketa 2013ko abenduaren 13tik 2014ko urtarrilaren 26ra bitartean izan zen ikusgai. Nafarroako Museoak eskerrak ematen dizkie Guillermo Calvo Rodríguez-Salmónesi eta Iruñeko Udalari, testua katalogo honetan sartzeko baimena emateagatik.

*

Este texto fue escrito por Francisco Calvo Serraller con motivo de la exposición Ángel del “fotomatón” que, organizada por el Ayuntamiento de Pamplona, Juan José Aquerreta presentó en el Horno de la Ciudadela (Pamplona), entre el 13 de diciembre de 2013 y el 26 de enero de 2014. El Museo de Navarra agradece a Guillermo Calvo Rodríguez-Salmónesi y al Ayuntamiento de Pamplona su respectiva autorización para la incorporación del texto a este catálogo.

CATÁLOGO
KATALOGO

Bienaventurados los
que lloran, porque ellos
serán consolados.

Zorionekoak negarrez
daudenak, haien baitira
kontsolatuak izanen.

MATEO 5:5

Dolor y fe
Mina eta fedea

**Huida del esclavo
de Saturno n.º 1**

1990

Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean

162 x 73 cm

Colección de Arte
Contemporáneo del
Ayuntamiento de
Pamplona /

Arte Garaikidearen
Bilduma Iruñeko
Udala

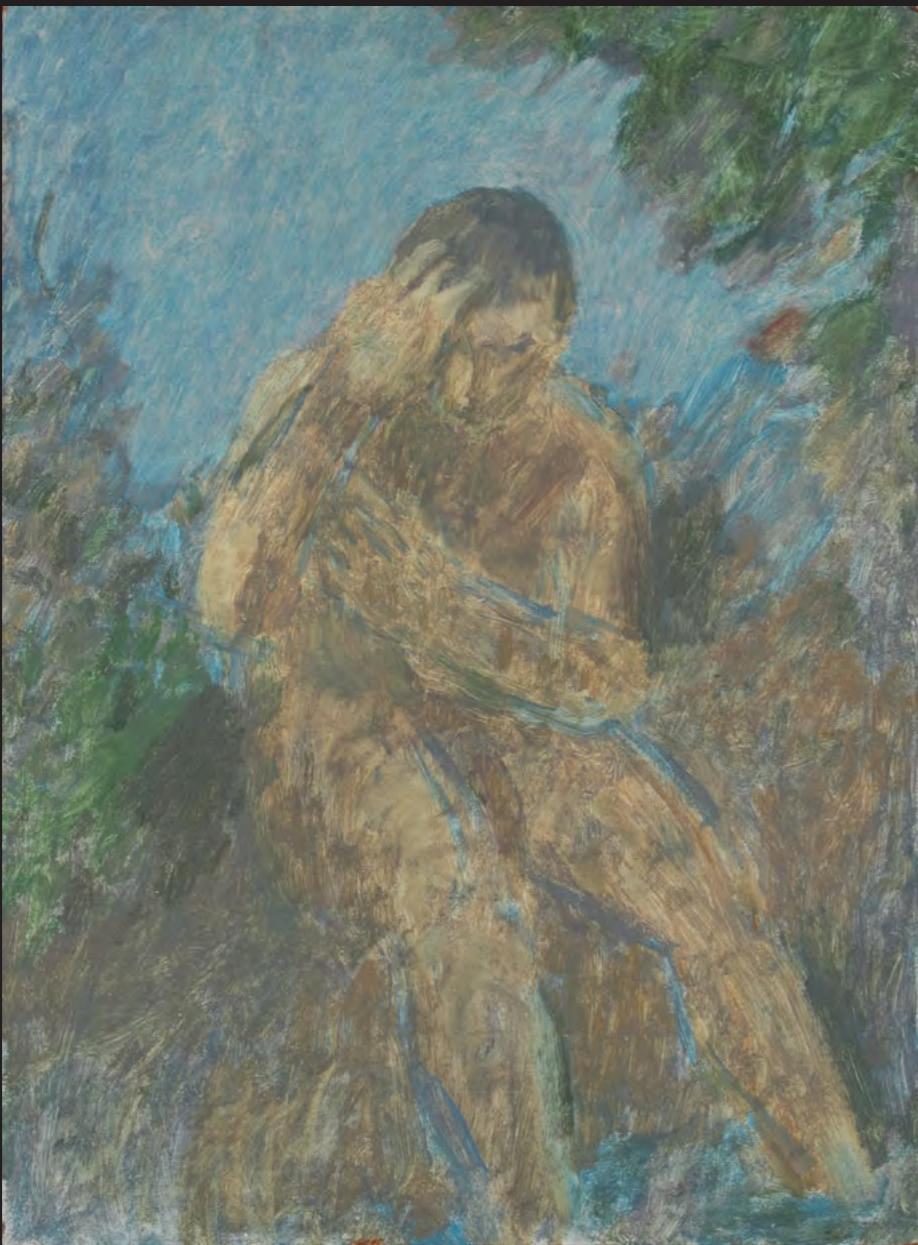


Huida del esclavo de Saturno
1995
Yeso /
Igeltsu
43 x 12 x 12 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



Díptico de San Esteban
2008
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean
200 x 400 cm
Parroquia de
San Esteban de Gorraiz /
Gorraizko San Esteban
parrokia
↓





Bañista en Alloz

1998
Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean
52,8 x 38,8 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza

**Apolo ingrávido
(2.º nacimiento)**

1987
Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean
51 x 73 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza

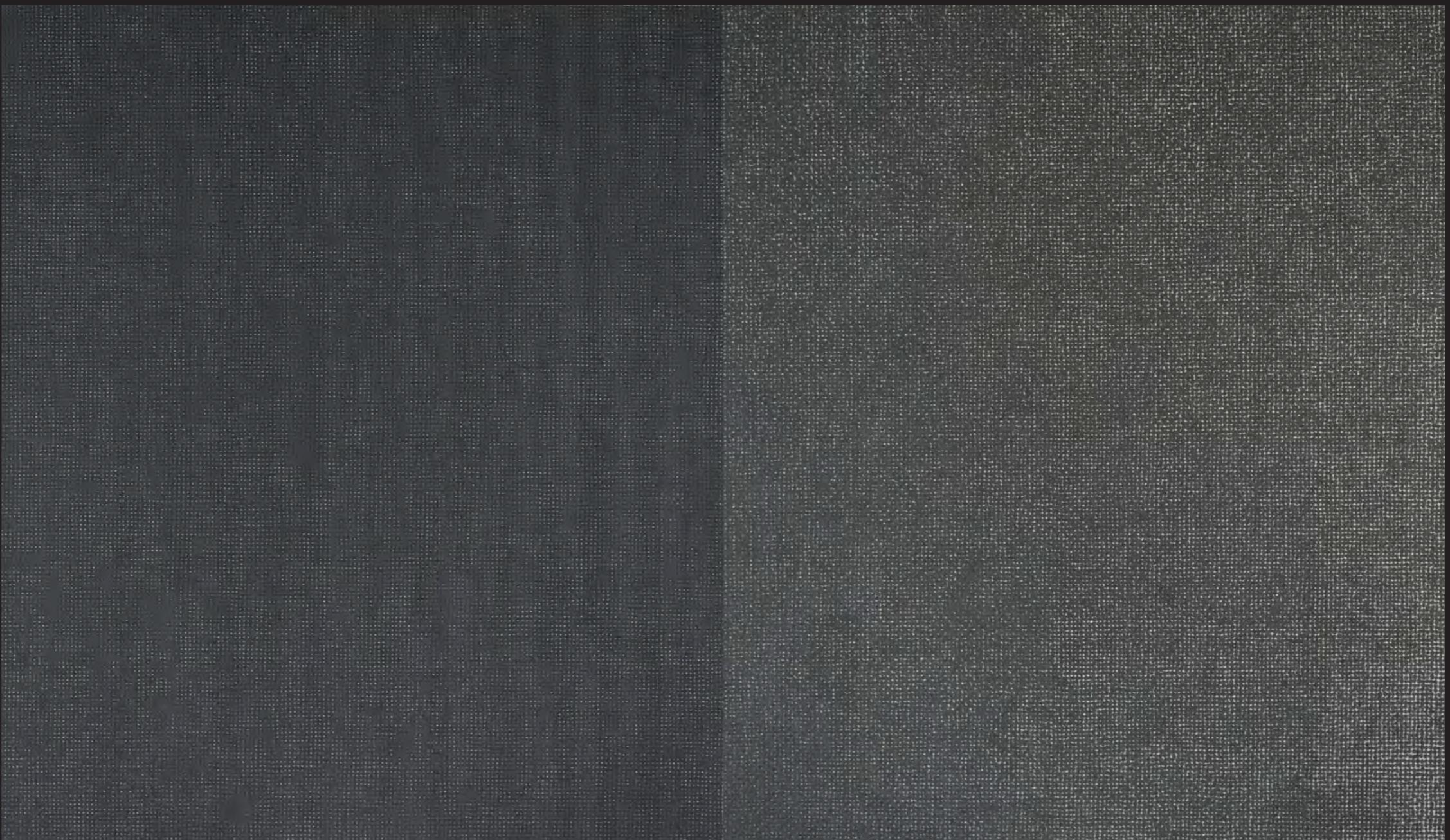
Díptico de la fe

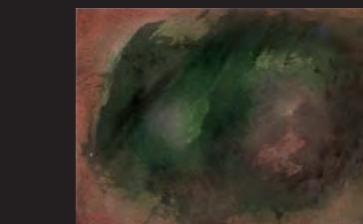
1994

Óleo sobre lienzo /
Olloa mihise gainean

195 x 228 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza





1991
Acuarelas sobre papel /
Akuarelak paper gainean
8,7 x 13,4 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza

Cuchillo de Platón

Vegetal en un jardín
de invierno

Fuente de la vida

Algún lugar

Desesperación

La nave saga de otra vida

Agua de invierno

Amor en el fin del mundo

Ácida tristeza

Dolor y espanto

Naturaleza muerta
del infierno interior

Naturaleza muerta
con dos calabazas

Los dioses de la Tierra

Atardecer de los
pobres amantes

En el vértigo

Ardiente oscuridad

También es tu grandeza
en la vacilación

**También entre los
pucheros anda el Señor.**

SANTA TERESA DE ÁVILA

**Eltze artean ere
ibiltzen da Jauna.**

SANTA TERESA ÁVILAKOA

**Bodegones
Natura hilak**

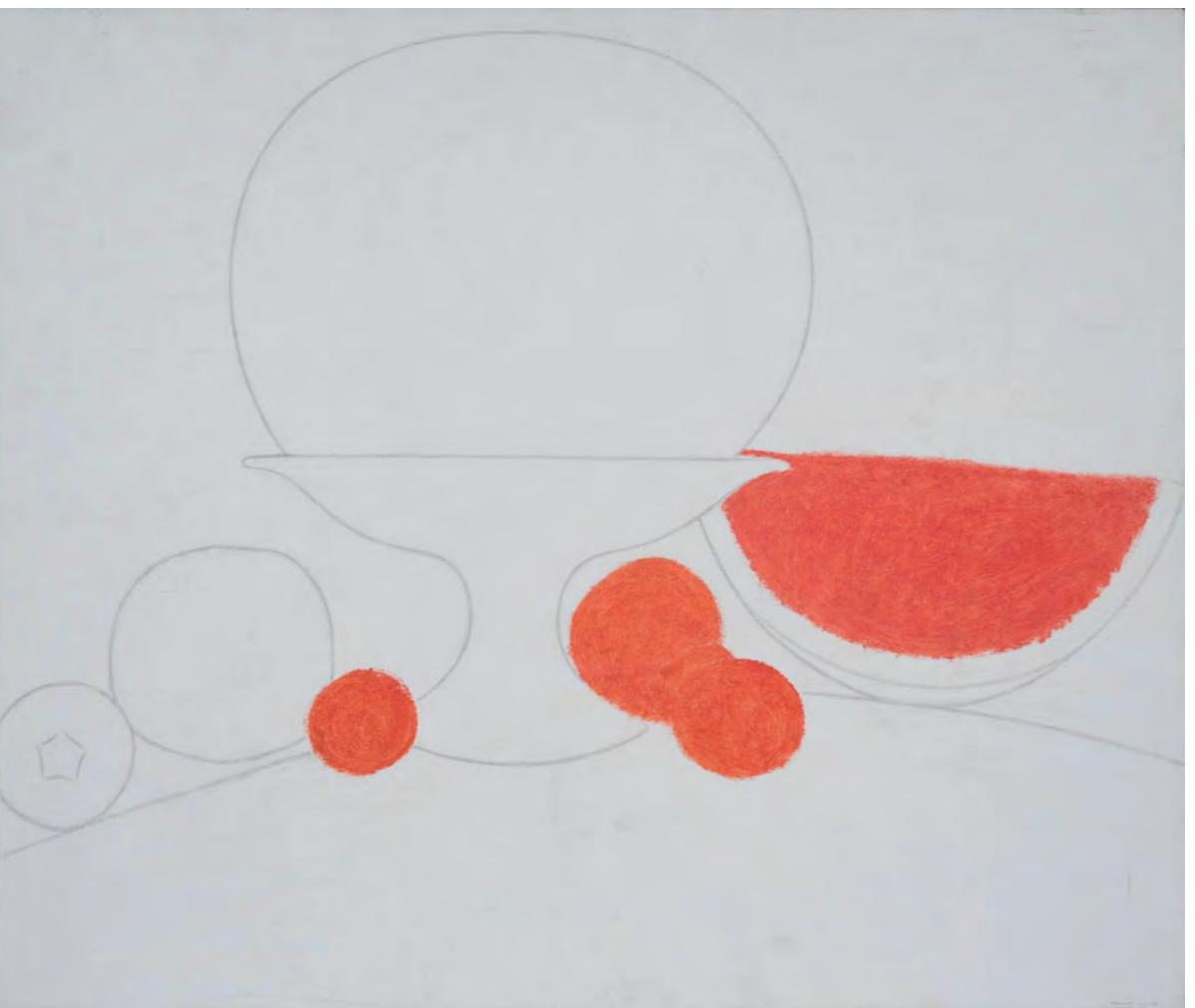
Naturaleza muerta con sandía (blanco)

1999

Óleo sobre lienzo /
Olloa mihise gainean

46 x 55 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galerien
eskaintza

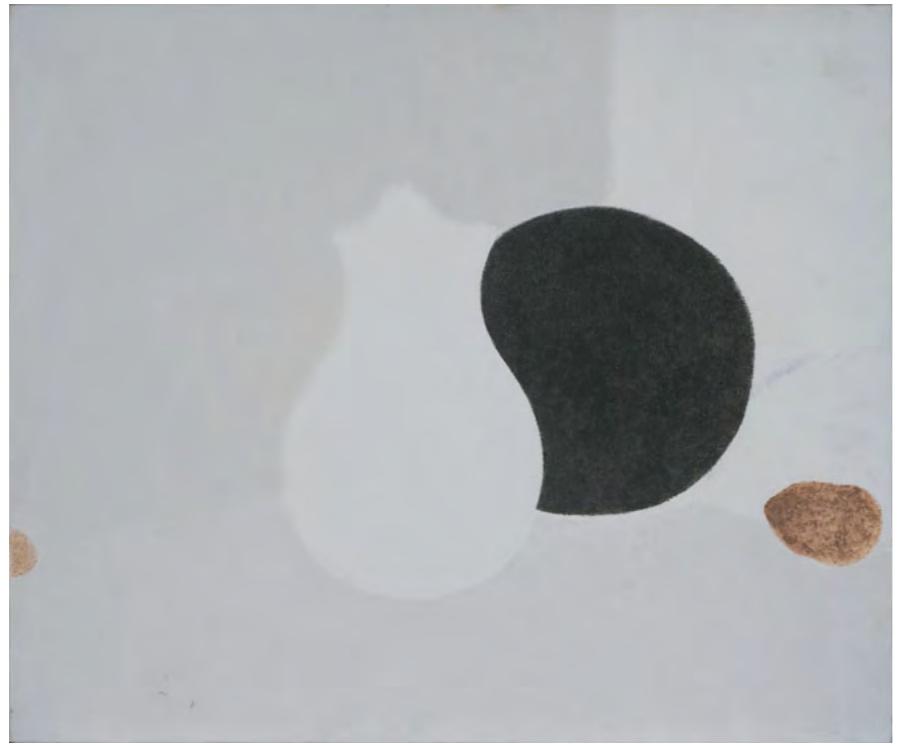




Naturaleza muerta con media pera
2005
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gaínean
24 x 24 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Naturaleza muerta con una medida
2005
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gaínean
50 x 73 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Naturaleza muerta con jarra blanca
2008
Óleo sobre lienzo /
Olía mihise gainean
46 x 55 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



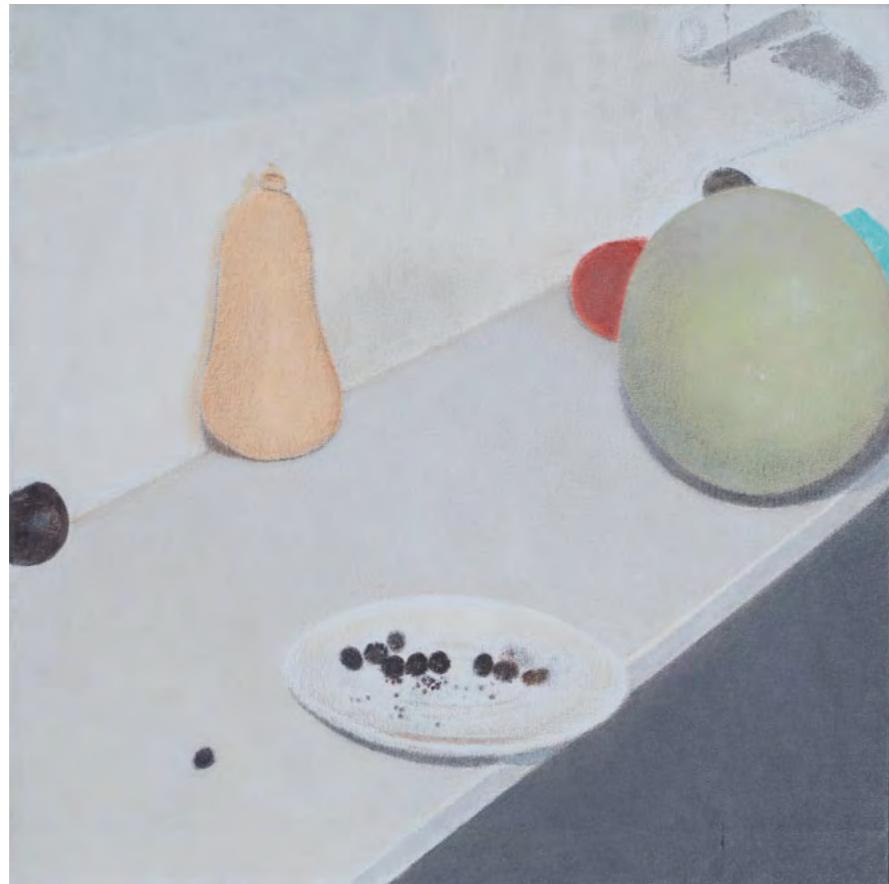
Naturaleza muerta con tomates y alberchigos
2008
Óleo sobre lienzo /
Olía mihise gainean
27 x 35 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Naturaleza muerta con calabaza seca
2000
Óleo sobre lienzo /
Olía mihise gainean
46 x 55 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Naturaleza muerta con botella
2005
Óleo sobre lienzo /
Olía mihise gainean
27 x 35 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



**Naturaleza muerta
de la calabaza verde**
2017
Óleo sobre lienzo /
Olioa miñise gainean
46 x 46 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



**Habitación
de la Casa de
Misericordia**
2021
Óleo sobre tabla /
Olioa ohol gainean
41 x 43 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



Naturaleza muerta con dos naranjas
1988
Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean
32,8 x 40,6 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Naturaleza muerta con mandarinas
1999
Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean
47 x 56 x 2,6 cm
Museo de Navarra /
Nafarroako Museoa



Naturaleza muerta con una pera negra

2003

Óleo sobre lienzo /
Olía mihise gainean

23,5 x 23,5 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Naturaleza muerta con una caracola

2004

Óleo sobre lienzo /
Olía mihise gainean

46 x 55 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



**Naturaleza muerta
de invierno**
2004
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean
46 x 55 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galerien
eskaintza



**Naturaleza muerta
con berenjenas**
2012
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean
46 x 54 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galerien
eskaintza

Naturaleza muerta con luz fluorescente
2013
Óleo sobre lienzo /
Olioa miñise gainean
46,2 x 55,2 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza

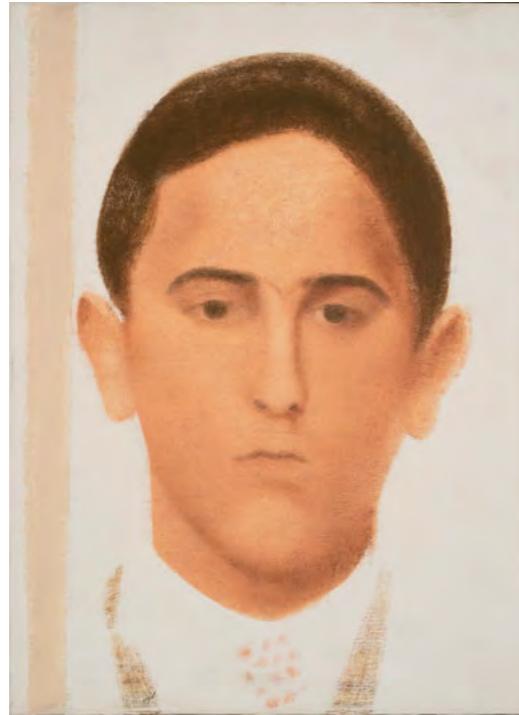


Dibujar al prójimo
como a uno mismo.

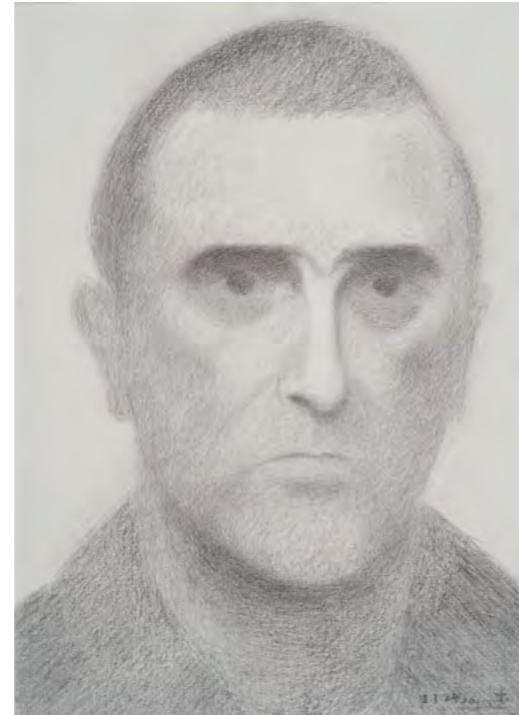
Hurkoa nork bere burua
bezala marraztu.

JUAN JOSÉ AQUERRETA

Figuras
Irudiak



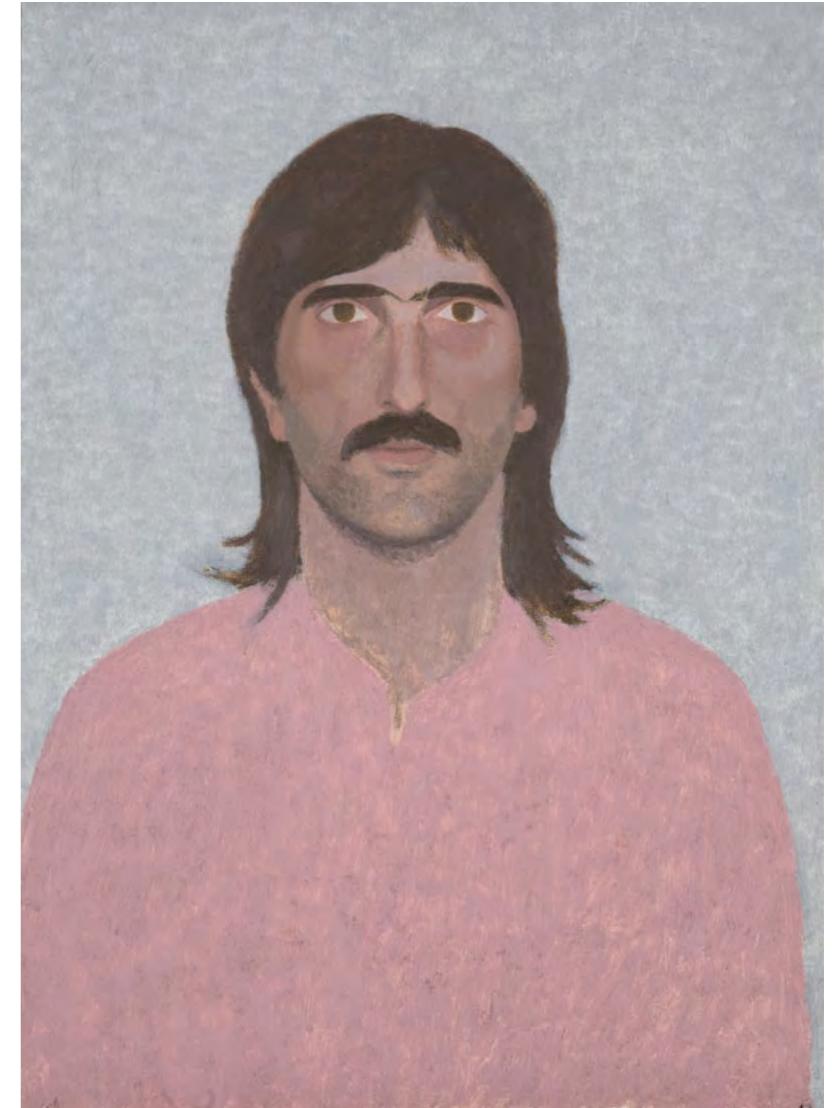
Autorretrato el día de Ramos de 1961
2010
Óleo sobre lienzo /
Olio mihise gainean
32,5 x 23,7 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Autorretrato
2009
Lápiz sobre papel /
Lapitza papel gainean
27 x 19 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Autorretrato blanco n.º 2
2001
Óleo sobre lienzo /
Olio mihise gainean
27 x 19 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



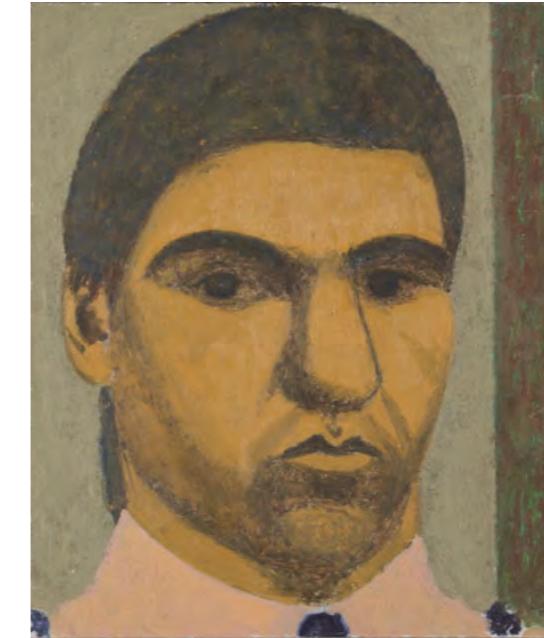
Autorretrato
1971
Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean
53 x 39 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



Dos figuras o un espejo

1995

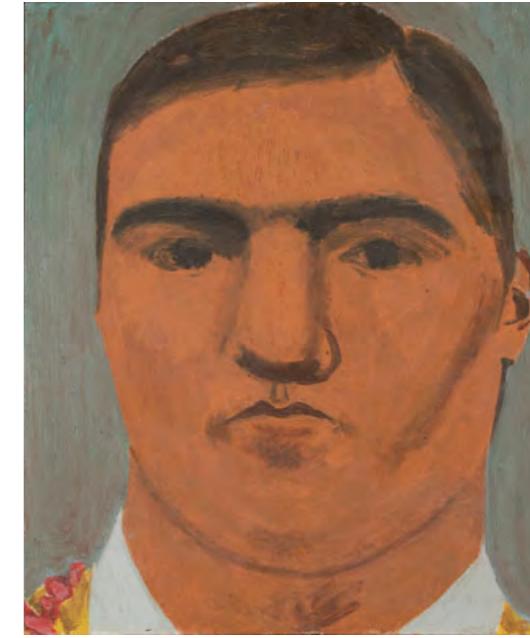
Carboncillo sobre papel /
Ikatz-ziria paper gainean
100 x 69,5 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Rafael Zorita

1988

Óleo sobre tabla /
Olloa ohol gainean
46 x 38 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza

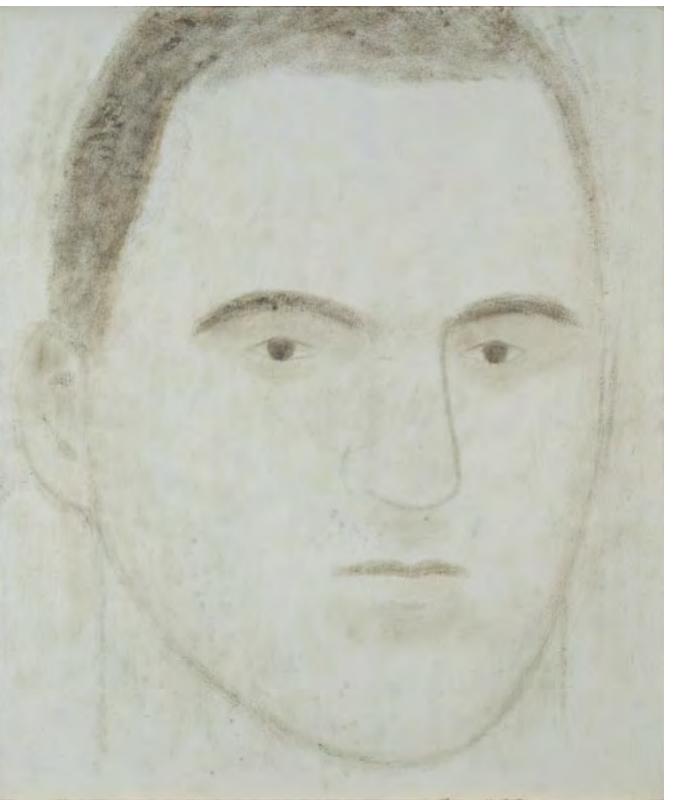
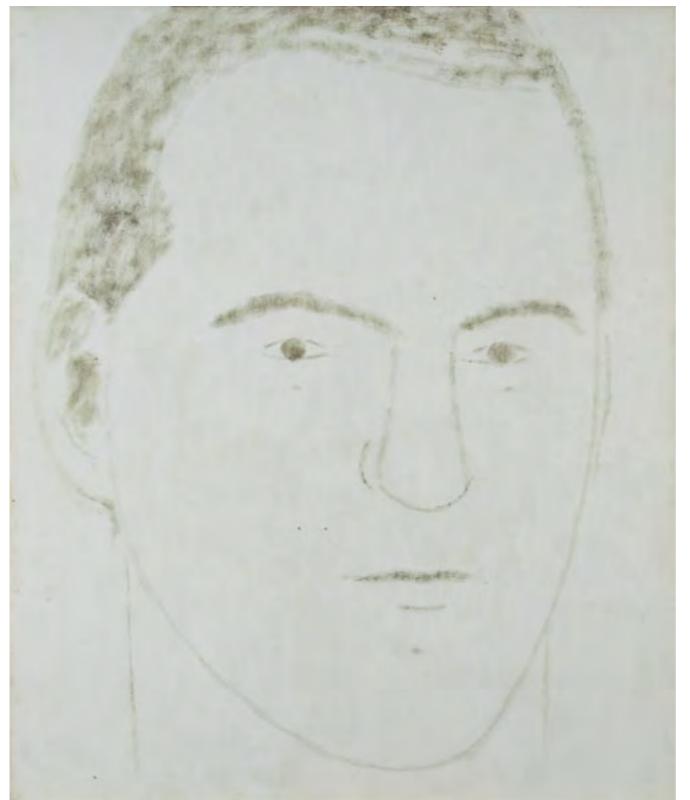
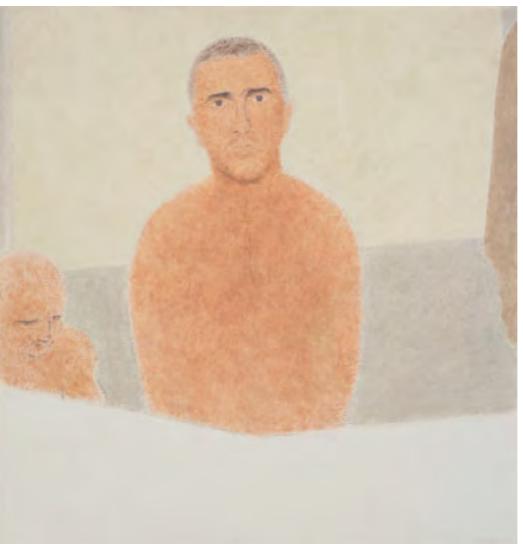


Rafael Zorita 2

1988

Óleo sobre tabla /
Olloa ohol gainean
46 x 38 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza

Autorretrato en el gimnasio
2001
Óleo sobre lienzo /
Olloa mihise gainean
34 x 33 cm
Cortesía Galería
Marlborough /
Marlborough
Galeriaren eskaintza



Cabeza de atleta n.º 14
1992
Óleo sobre tabla /
Olloa ohol gainean
55 x 46 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza

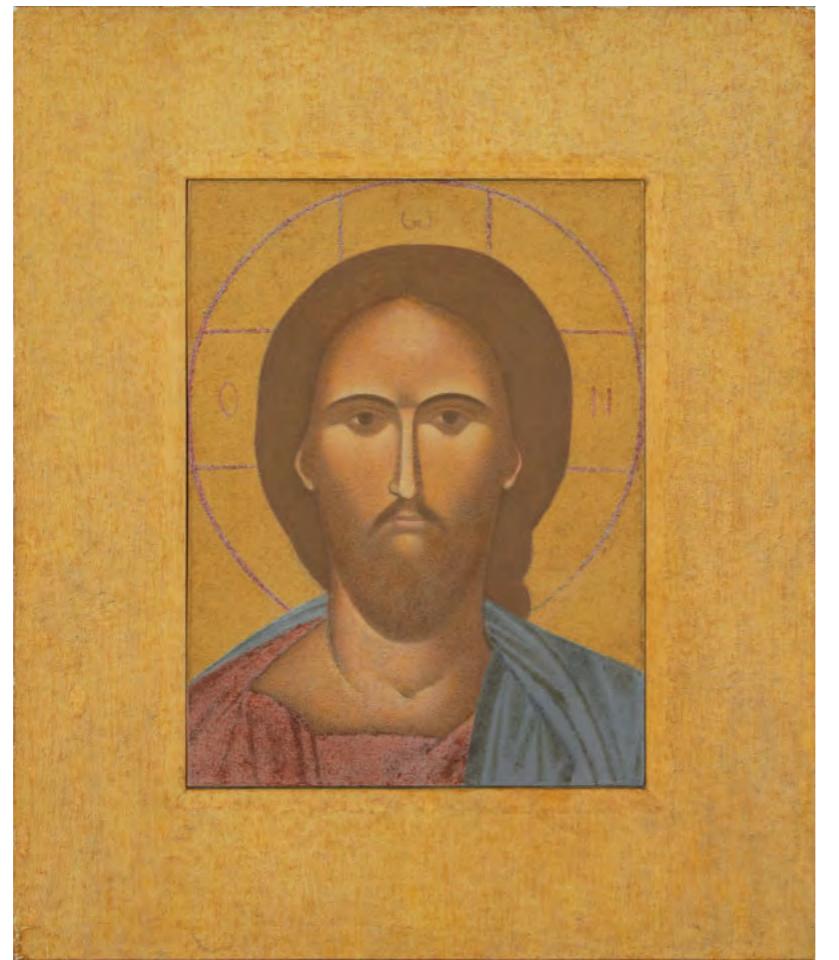
Cabeza de atleta (Blanco F.)
1992
Óleo sobre tabla /
Olloa ohol gainean
55 x 46 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



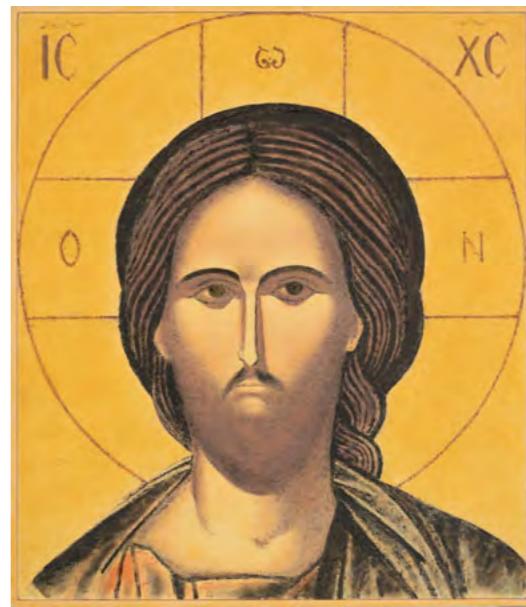
Madre de todos los hombres
2002
Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean
55 x 47 cm
Museo de Navarra /
Nafarroako Museoa



Retrato de mi madre
1967
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean
116,3 x 116,3 cm
Colección Fundación Caja Navarra.
Depositado en el Museo de Navarra /
Nafarroako Kutxa Fundazioaren
bilduma. Nafarroako Museoa
gordailutua



El Salvador
2008
Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean
55 x 46 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



El Salvador
2019
Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean
38 x 33 cm
Cortesía Galería
Marlborough /
Marlborough
Galeriaren eskaintza



Madre rumana

2012

Óleo sobre cartón
entelado /
Olio oihal-karto
gainean

61 x 46,5 cm

Propiedad del artista /
Artistaren jabetza

**Nuestra Señora
de la Esperanza**

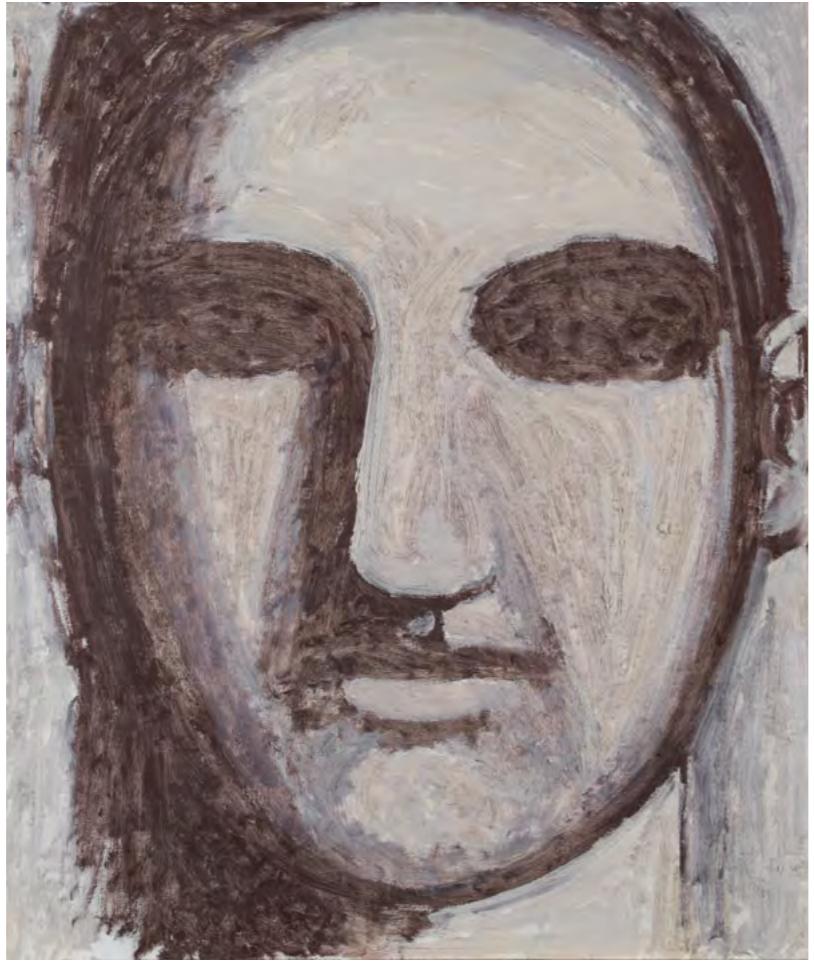
2012

Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean

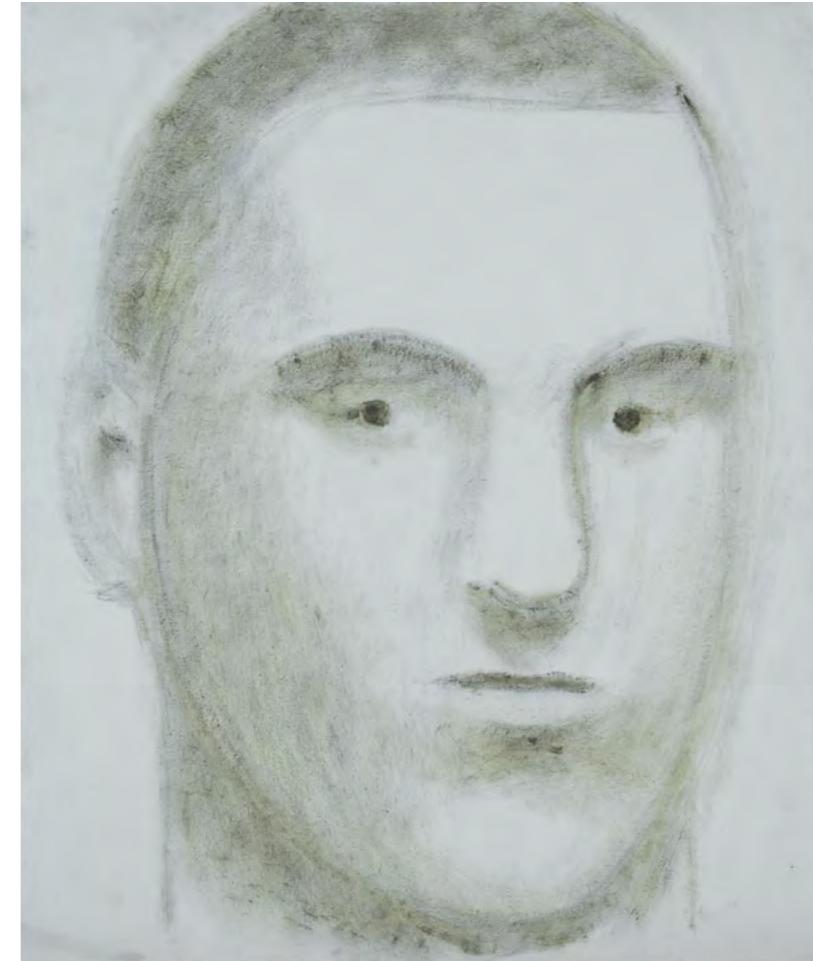
73 x 47,5 cm

Propiedad del artista /
Artistaren jabetza

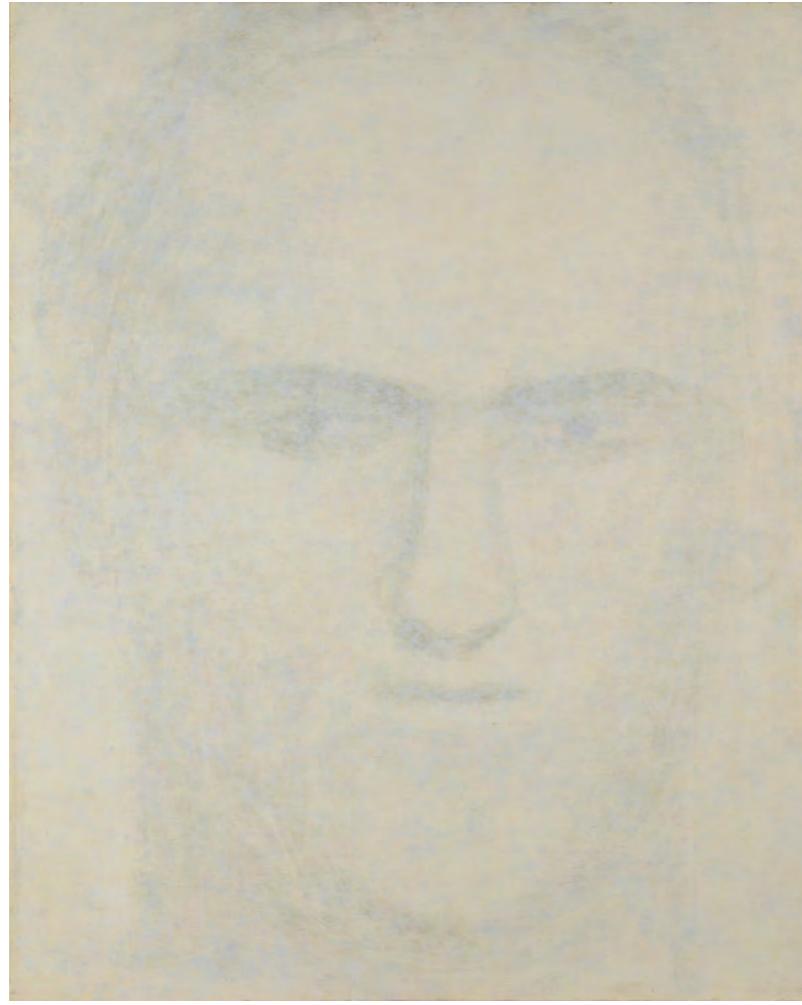




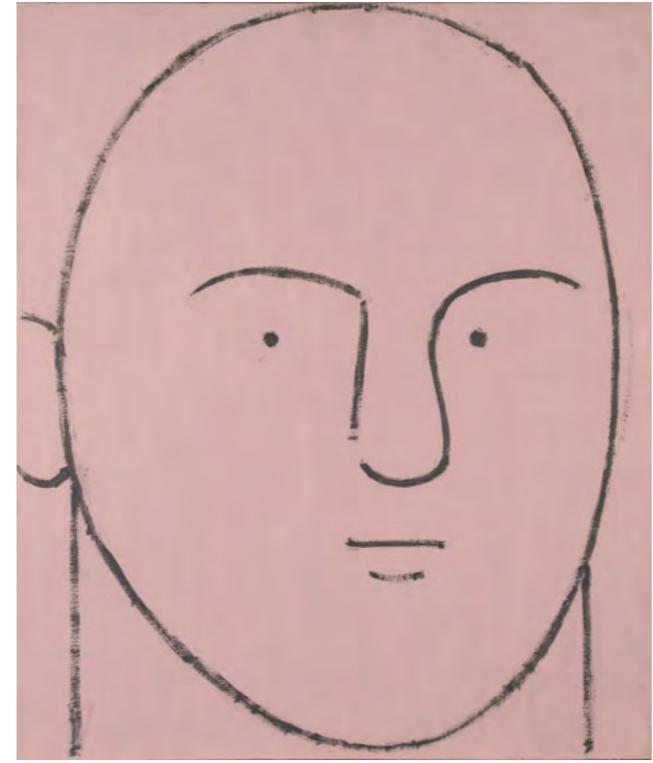
Cabeza metafísica
1991
Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean
55 x 46 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



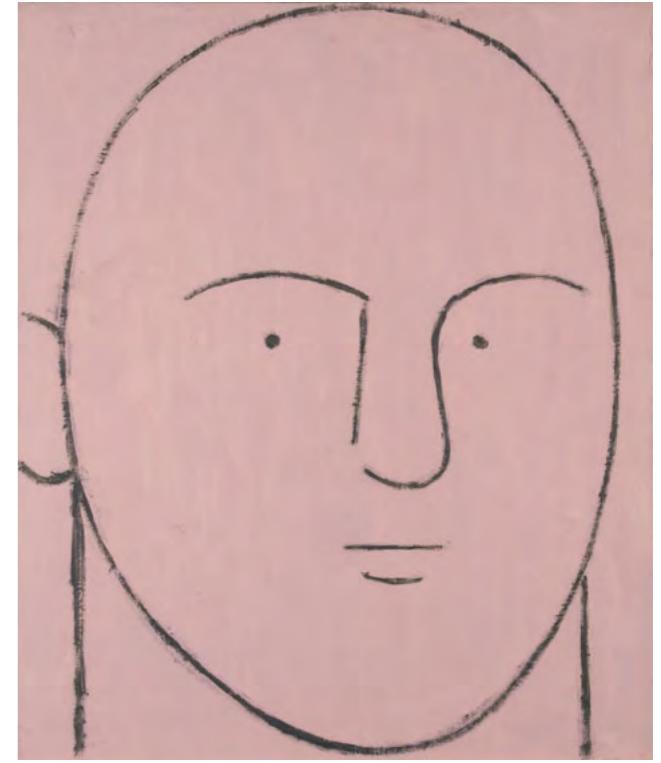
Cabeza de atleta
1992
Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean
55 x 46 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



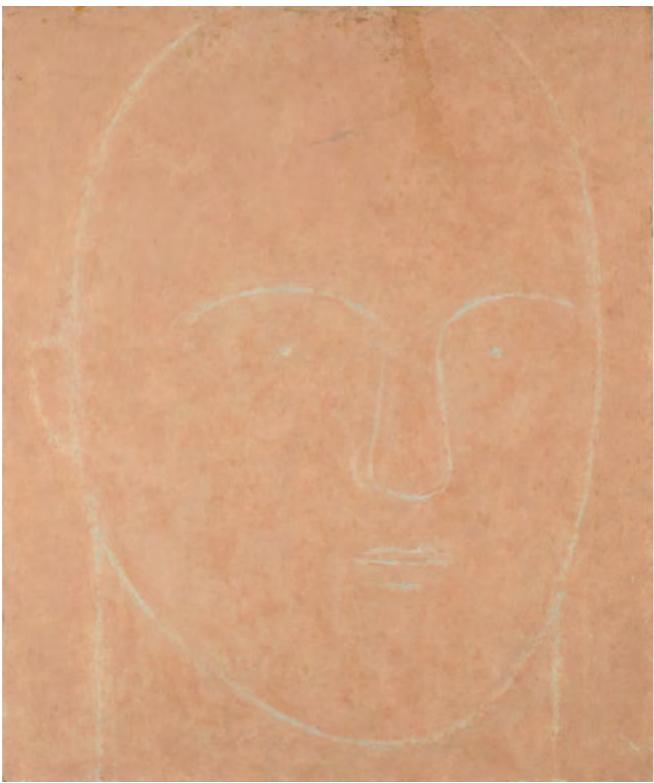
**Cabeza de atleta.
Fantasma blanco**
1992
Óleo sobre tabla /
Olioa ohol gainean
60,5 x 49 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



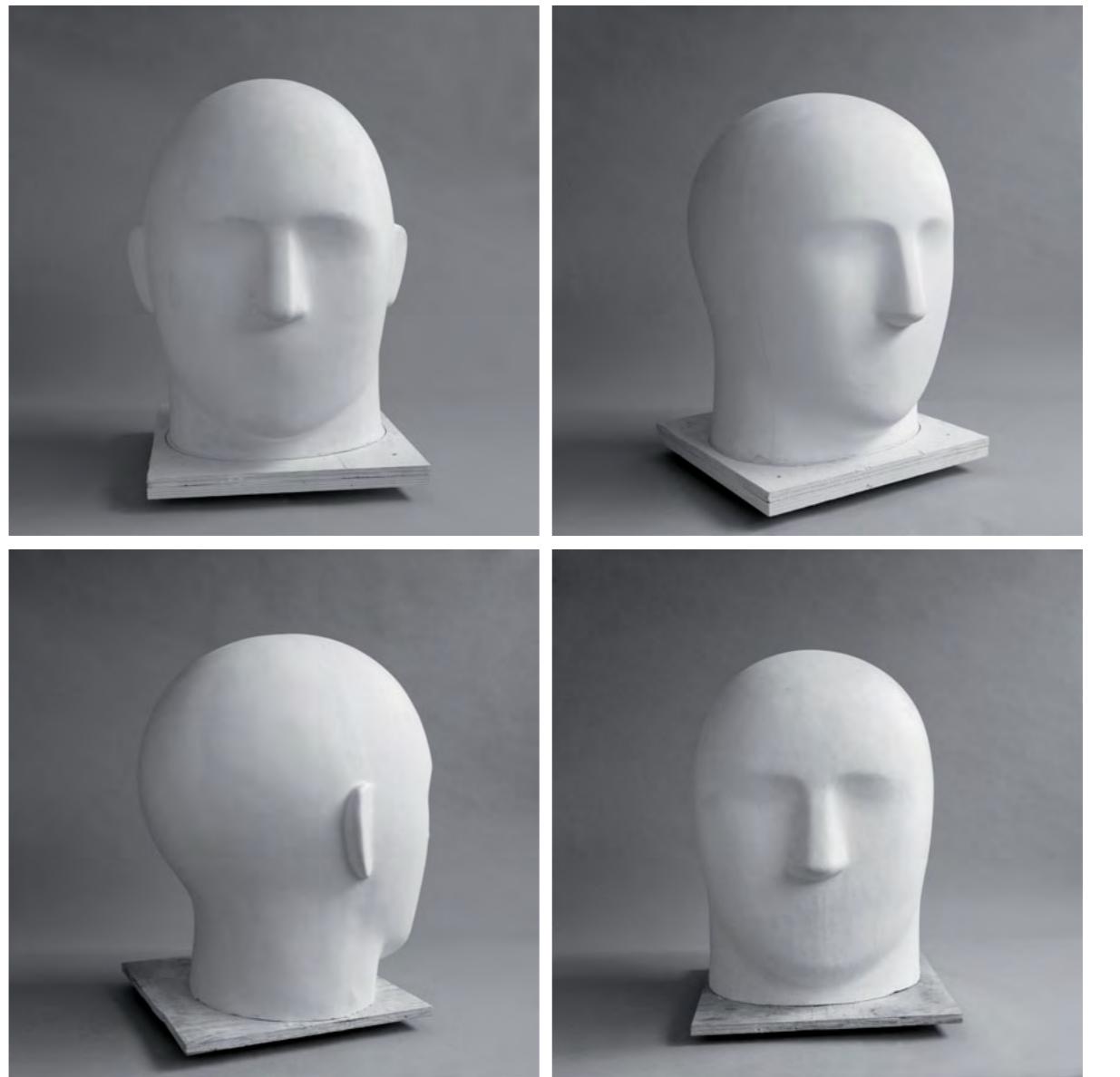
**Cabeza de atleta.
Rosa n.º 9**
1992
Óleo sobre tabla /
Olioa ohol gainean
55 x 46 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



**Cabeza de atleta.
Rosa**
1992
Óleo sobre tabla /
Olioa ohol gainean
55 x 46 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



**Cabeza de atleta
n.º 8**
1992
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean
55 x 48 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



**Ángeles del
fotomatón. Cuatro
cabezas de un
deportista**
1993
Yeso / Igeltsu
70 x 52 x 53 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza

Y vio Dios que era bueno.

GÉNESIS 1:12

Eta Jainkoak ona zela ikusi zuen.

GENESIA 1:12

Paisajes

Paisaiak



Camino de la Morea

2011

Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean

55 x 73 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough
Galeriaren eskaintza



Camino de Tudela

2006

Óleo sobre tabla /
Olio ohol gainean

27 x 35 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



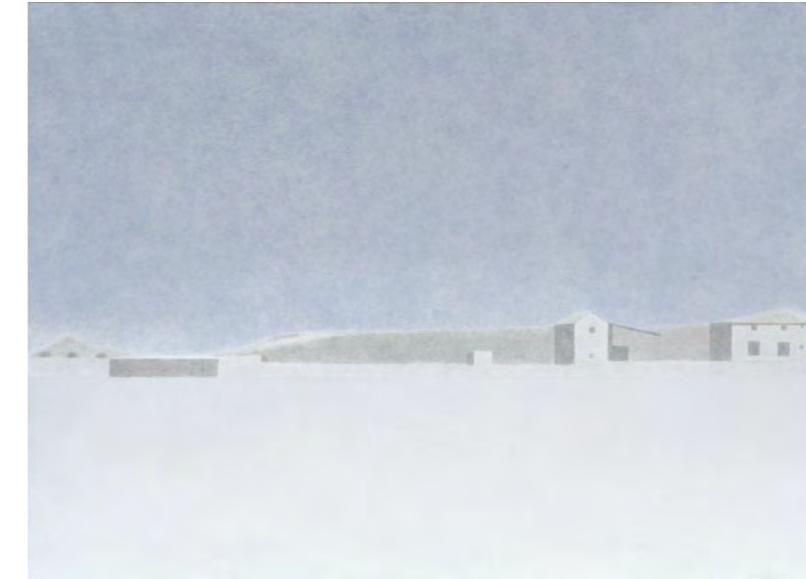
**Camino de la Morea
(nevado)**

2012

Óleo sobre lienzo /
Olioa mihiše gainean

46 x 55 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



**Camino de Aragón
n.º 3**

2000

Óleo sobre lienzo /
Olioa mihiše gainean

41 x 56 cm

Museo de Navarra /
Nafarroako Museoa



**Tapia en el camino
de Mutilva**

2007

Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean

46 x 55 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Huerta tapiada

2007

Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean

33 x 40 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Parque de la Taconera

2010

Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean

60 x 73 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



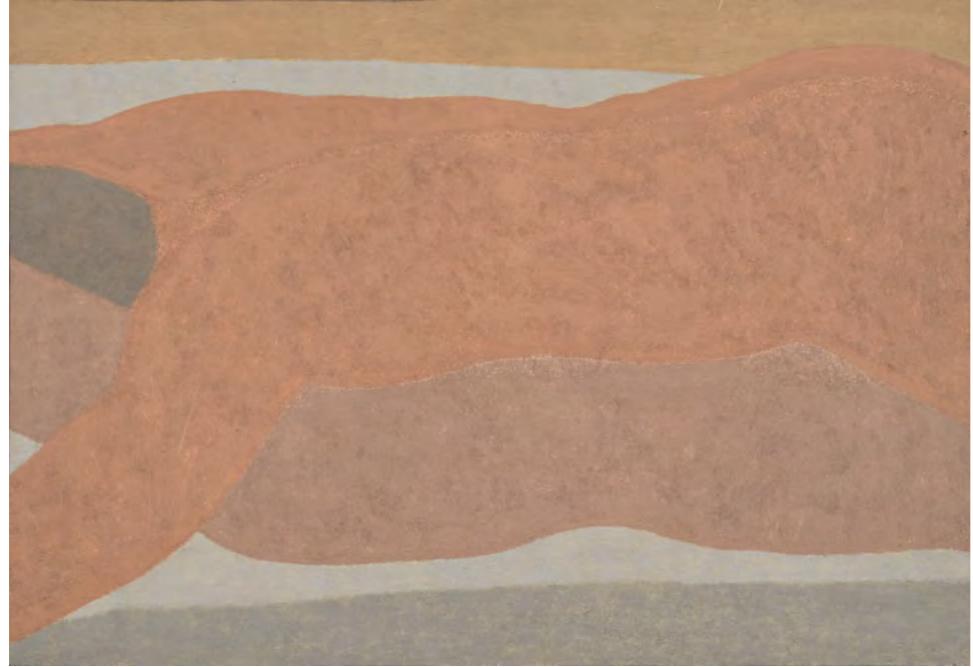
**Altos de la
fuente de la Teja**
2008
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gaínean
39 x 55 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Calle del reloj
2008
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gaínean
33 x 35 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



**Recuerdo de
Fuenlabrada**
2004
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gaínean
20 x 19 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



Amor como paisaje

1988

Óleo sobre tabla /
Olioa ohol gainean

37 x 53 cm

Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



**El Rasillo
de Cameros**

2000

Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean

27 x 43,7 cm

Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



**Iglesia de Nuestra Señora de las Eras.
El Rasillo de Cameros**
2000
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean
27 x 27 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



Traseras de la Casa de Misericordia
2012
Óleo sobre lienzo / Olioa mihise gainean
46 x 55 cm
Cortesía Galería Marlborough / Marlborough Galeríaren eskaintza



**Subida a la
fuente del Hierro**
2012
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean
46 x 55 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Nave de la casa
2011
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean
27 x 33,2 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



**Camino del monte
San Marcos**
2010
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean
52 x 73 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galerien
eskaintza



**Jardines traseros de la
Casa de Misericordia**
2012
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean
46 x 55 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galerien
eskaintza



**Pabellón trasero de la
Casa de Misericordia**
2012
Óleo sobre lienzo /
Olioa mihise gainean
46 x 55 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galerien
eskaintza



Camino de Cuatrovientos

2011

Óleo sobre lienzo /
Olloa mihise gainean

49,5 x 73 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Camino del colegio

2004

Óleo sobre lienzo /
Olloa mihise gainean

46 x 46 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Puente de Cuatrovientos

2010
Óleo sobre tabla /
Olía ohol gaínean
60 x 70,3 cm
Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



Puente de Cuatrovientos

2021
Óleo sobre lienzo /
Olía mihise gainean
46 x 46 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



**En el camino de Fitero
(paseo nocturno)**

2005

Óleo sobre lienzo /
Olía mihise gainean

73 x 73 cm

Cortesía Galería Marlborough /
Marlborough Galeriaren
eskaintza



**Medianoche en la calle
Teresa Cajal**

2012

Carboncillo sobre papel /
Ikatz-ziria paper gainean

55 x 66 cm

Propiedad del artista /
Artistaren jabetza

Padre nuestro...

**... y semejanza.
... eta antzeko.**

Gure Aita...

MATEO 6:9

Juan José Aquerreta



Virgen

2022

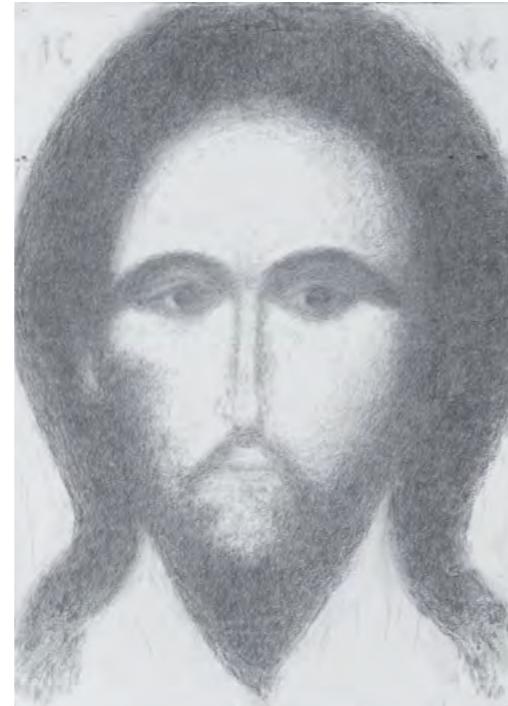
Carboncillo sobre papel /

Ikatz-ziria paper gainean

36 x 25 cm

Propiedad del artista /

Artistaren jabetza



Salvador

2022

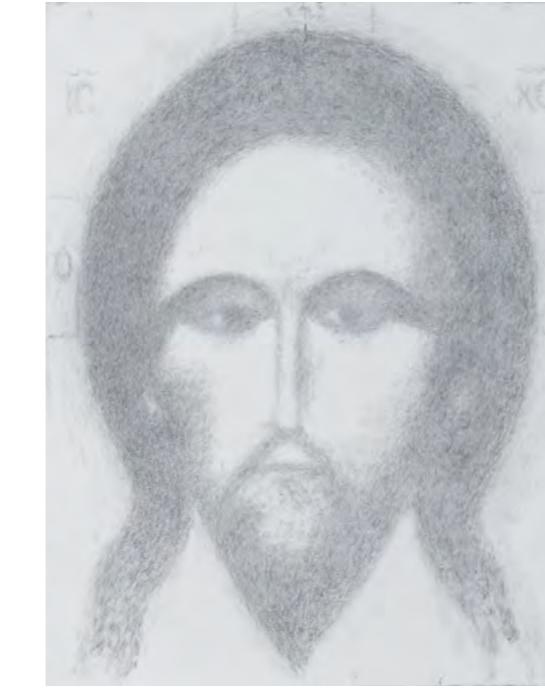
Carboncillo sobre papel /

Ikatz-ziria paper gainean

38,5 x 28 cm

Propiedad del artista /

Artistaren jabetza



Salvador

2022

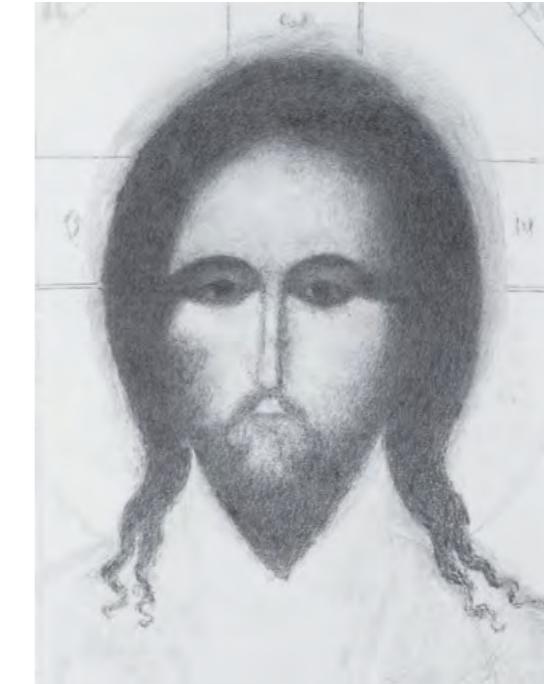
Carboncillo sobre papel /

Ikatz-ziria paper gainean

34,7 x 27 cm

Propiedad del artista /

Artistaren jabetza



Salvador

2022

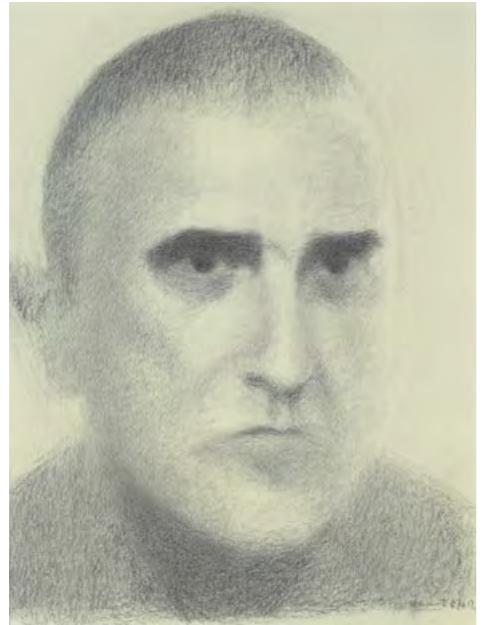
Carboncillo sobre papel /

Ikatz-ziria paper gainean

35 x 27 cm

Propiedad del artista /

Artistaren jabetza

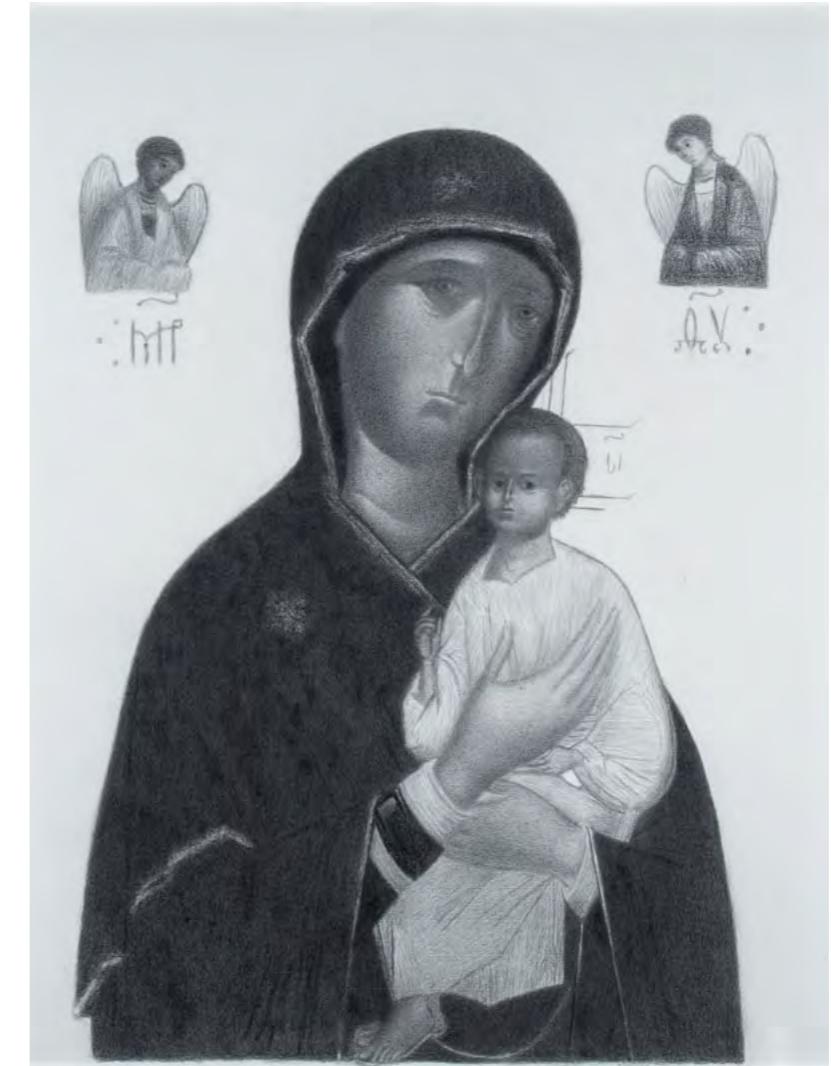
**Autorretrato**

2002

Carboncillo sobre papel /

Ikatz-ziria paper gainean

24,4 x 18 cm

Propiedad del artista /
Artistaren jabetza**Virgen del
Perpetuo Socorro**

2012

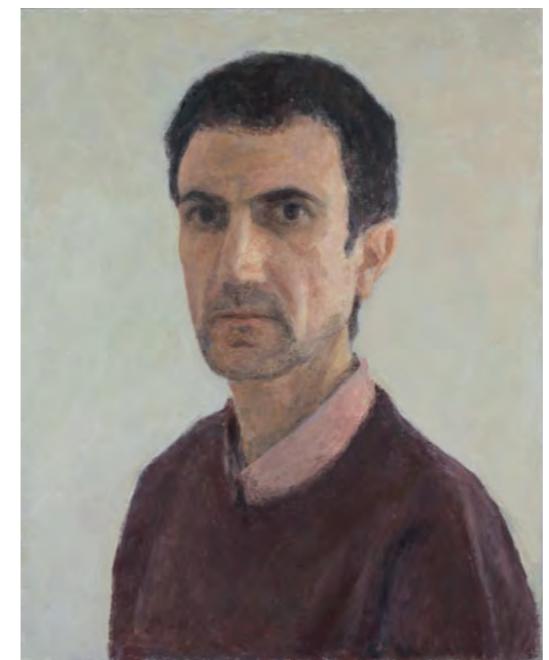
Carboncillo sobre papel /

Ikatz-ziria paper gainean

77,5 x 59,5 cm

Propiedad del artista /
Artistaren jabetza

Diego de Pablos



Autorretrato

2011

Óleo sobre tela /

Olio oihal gainean

35 x 30 cm

Propiedad del artista /

Artistaren jabetza

Lucía Zúñiga

2019

Óleo sobre tela /

Olio oihal gainean

55 x 46 cm

Propiedad del artista /

Artistaren jabetza



Retrato de mi madre
2019
Óleo sobre tela /
Olioa oihal gainean
55 x 46 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



Nicolás López
2020
Carboncillo sobre papel /
Ikatz-ziria paper gainean
41 x 31 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



Pat
2022
Carboncillo sobre papel /
Ikatz-ziria paper gainean
41 x 31 cm
Propiedad del artista /
Artistaren jabetza

Jose Antonio Jiménez



Mi madre

2022

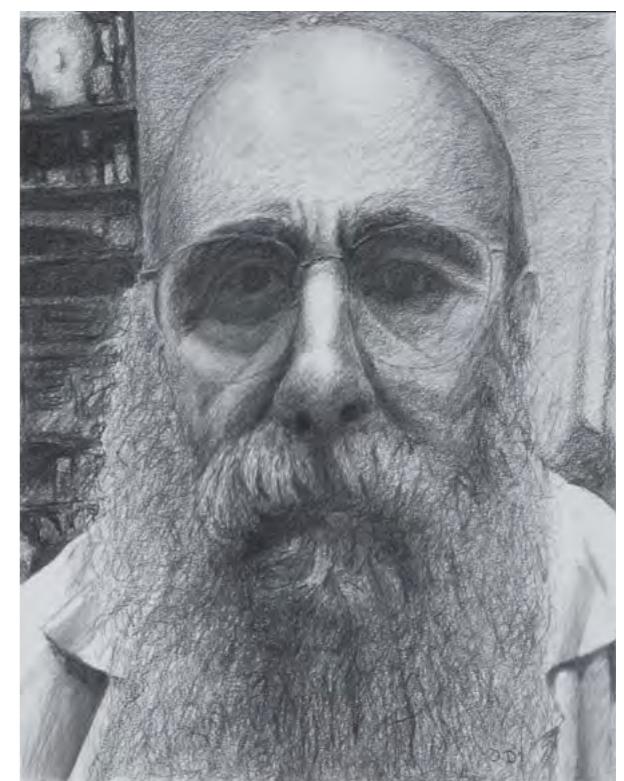
Carboncillo sobre papel /

Ikatz-ziria paper gainean

35 x 25 cm

Propiedad del artista /

Artistaren jabetza



Autorretrato

2022

Carboncillo sobre papel /

Ikatz-ziria paper gainean

35 x 27 cm

Propiedad del artista /

Artistaren jabetza



Cristo

2022

Carboncillo sobre papel /

Ikatz-ziria paper gainean

40 x 30 cm

Propiedad del artista /

Artistaren jabetza



Cristo Salvador

2022

Carboncillo sobre papel /

Ikatz-ziria paper gainean

45,5 x 30 cm

Propiedad del artista /

Artistaren jabetza



Cristo Salvador

2022

Carboncillo sobre papel /
Ikatz-ziria paper gainean

40 x 30 cm

Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



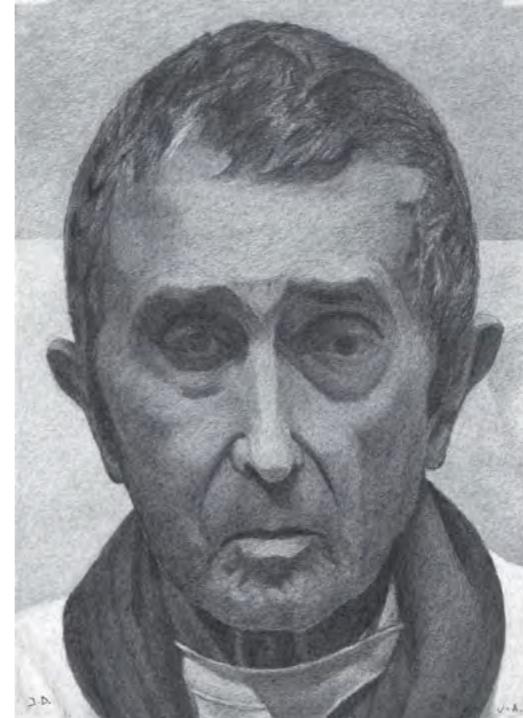
Virgen con niño

2022

Carboncillo sobre papel /
Ikatz-ziria paper gainean

40 x 30 cm

Propiedad del artista /
Artistaren jabetza



**Retrato de Juan José
Aquerreta**

2023

Carboncillo sobre papel /
Ikatz-ziria paper gainean

36 x 26 cm

Propiedad del artista /
Artistaren jabetza

TRAYECTORIAS
ARTÍSTICAS
IBILBIDE
ARTISTIKOAK

Juan José Aquerreta (Iruñea, 1946)

1962an, marrazketa eta pintura ikasketak hasi zituen Iruñeko Arte eta Lanbide Eskolan, eta 1964an hasi zen pintore lanetan, Iruñeko Udal Aurrezki Kutxaren Gazte Artearen VI. Lehiaketan parte hartuz. 1966an, Nafarroako Foru Diputazioaren Aparteko Beka lortu zuen, eta Madrilgo San Fernando Arte Ederren Eskolan sartu zen, non Antonio Lópezen ikaslea izan baitzen. 1973an egin zuen lehen banakako erakusketa Madrilen, Sen galerian, eta kritikaren interesa piztu zuen. 1983an, Iruñeko Arte Aplikatuen eta Lanbide Artistikoen Eskolarekin lankidetzan hasi zen pintura eskolak ematen, 2002an erretiroa hartu arte.

Hainbat galeriari lotuta egon da. Nabarmentzekoak dira Donostiako 16 Galeria eta, laurogeita hamarreko hamarkadaren amaieraz gerotzik, Marlborough galeria, New Yorken 1999, 2000 eta 2001 urteetan eta Madrilen 2000, 2002 eta 2009 urteetan azaldu duena. 2007an, Nafarroako Gobernuak Conversaciones con artistas navarros: Juan José Aquerreta. Últimamente liburua argitaratu zuen, orain arte egile horri buruzko erreferentzia lan nagusia izan dena.

Juan José Aquerreta (Pamplona, 1946)

En 1962 comenzó sus estudios de dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona y en 1964 inició su carrera como pintor participando en el VI Certamen Juvenil de Arte de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona. En 1966 obtuvo la Beca Extraordinaria de la Diputación Foral de Navarra e ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde fue discípulo de Antonio López. En 1973 celebra su primera exposición individual en Madrid, en la Galería Sen, que ya despertó el interés de la crítica.

En 1983 comenzó a colaborar con la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Pamplona impartiendo clases de pintura hasta su jubilación en 2002. Ha estado vinculado a varias galerías. Destacan la Galería Dieciséis de San Sebastián y, desde finales de los años noventa, la Galería Marlborough, con la que ha expuesto en Nueva York, en los años 1999, 2000 y 2001, y en Madrid, en 2000, 2002, y 2009. En 2007 el Gobierno de Navarra editó el libro Conversaciones con artistas navarros: Juan José Aquerreta. Últimamente, que es, hasta el momento, la principal obra de referencia sobre este autor.

Bana-banako erakusketak

2023 — Juan José Aquerreta... eta antzeko, Heian Shodan, Nafarroako Museoa, Iruñea

2016 — Autorretratua, Belagua Ikastetxe Nagusiko ate gotikoa, Iruñea

2013 — Gizon guztien ama, Nafarroako Museoa, Iruñea eta Gustavo de Maeztu Museoa, Lizarra

Fotomatoiko aingerua. Nortasunaz, Gotorlekuko labea, Iruñea

2009 — Azkenaldian, Marlborough galería, Madrid

2008 — Ustekabekoa, Robayera Arte Aretoa, Miengo, Kantabria

2002 — Obra berria, Marlborough galería, Madrid

Arturo Ramón galeria, Bartzelona

Juan José Aquerreta. Pintures, dibujos i escultures, Artur Ramon Art Contemporani, Bartzelona 2001

2001 — Fondation Prince Pierre, Monako

XXXIV Prix International d'Art Contemporain de Montecarlo, Fondation Prince Pierre de Mónaco, sporting d'hiver, Salle des Arts, Place du Casino, Montecarlo

2000 — Obra berria, Marlborough galería, Madrid

1998 — ARCO'98, 16 galeria, Donostia

Juan José Aquerreta. Gauzen izenean. Gotorlekua, Iruñeko Udal, Iruñea

16 galeria, Donostia

1995 — Gamarra eta Garrigues galeria, Madrid

Iruñeko Planetarioa

Marrazkiak, pintura eta eskultura, 16 Galeria, Donostia

16 galeria, Donostia

Gustavo de Maeztu Museoa, Lizarra

1994 — Gustavo de Maeztu Museoa, Lizarra

1961-1994 marrazkiak, BBK. Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbo

1993 — Paisaia ikastaroa eta babestutako eta egindako lanen erakusketa, Gustavo de Maeztu Museoa, Lizarra

1992 — Gustavo de Maeztu Museoa, Lizarra

1991 — ARCO'91, 16 galeriaren standa, Donostia

Nafarroako Museoa, Iruña

16 galeria, Donostia

1988 — ARCO'88, 16 galeriaren standa, Donostia

16 galeria, Donostia

1986 — Nafarroako Museoa, Iruñea

1984 — 16 Galeria, Donostia

Exposiciones individuales

2023 — Juan José Aquerreta... y semejanza, Heian Shodan. Museo de Navarra, Pamplona

2016 — Autorretrato, Puerta Gótica del Colegio Mayor Belagua, Pamplona

2013 — Madre de todos los hombres, Museo de Navarra, Pamplona; y Museo Gustavo de Maeztu, Estella

Ángel del fotomatón. De la identidad, Horno de la Ciudadela, Pamplona

2009 — Últimamente, Galería Marlborough, Madrid

2008 — Contratiempo, Sala de Arte Robayera, Miengo, Cantabria

2002 — Obra reciente, Galería Marlborough, Madrid

Galería Arturo Ramón, Barcelona

Juan José Aquerreta. Pintures, dibujos i escultures, Artur Ramon Art Contemporani, Barcelona 2001

2001 — Fondation Prince Pierre de Mónaco, Mónaco, XXXIV Prix International d'Art Contemporain de Montecarlo, Fondation Prince Pierre de Mónaco, sporting d'hiver, Salle des Arts, Place du Casino, Montecarlo

2000 — Obra reciente, Galería Marlborough, Madrid

1998 — ARCO'98, Galería Dieciséis, San Sebastián

Juan José Aquerreta. En nombre de las cosas, Ciudadela, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona

Galería Dieciséis, San Sebastián

1995 — Galería Gamarra y Garrigues, Madrid

2002 — Obra reciente, Galería Marlborough, Madrid

Dibujos, pintura y escultura, Galería Dieciséis, San Sebastián

Museo Gustavo de Maéztu, Estella

1994 — Museo Gustavo de Maéztu, Estella

Dibujos 1961-1994, BBK. Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao

1993 — Curso de Paisaje y Exposición de los trabajos patrocinados y realizados, Museo Gustavo de Maéztu, Estella

1992 — Museo Gustavo de Maéztu, Estella

1991 — ARCO'91, Stand Galería Dieciséis, San Sebastián

Museo de Navarra, Pamplona

Galería Dieciséis, San Sebastián

1988 — ARCO'88, Stand Galería Dieciséis, San Sebastián

Galería Dieciséis, San Sebastián

1986 — Museo de Navarra, Pamplona

1984 — Galería Dieciséis, San Sebastián

1983 — Arteder'83, Arte Garaikidearen Nazioarteko Azoka, Bilbo

Aquerreta. Gotorlekuko pabilioia, Udal Aurrezki Kutxa, Iruñea

1982 — Arteder'82, Obra Grafikoaren Nazioarteko Erakusketa, Bilbo

1981 — Paperak, Conde Rodezno Aretoa. Iruñeko Udal Aurrezki Kutxa, Iruñea

1975 — Arthogar galeria, Bilbo

Eder Arte galeria, Gasteiz

Nafarroako Aurrezki Kutzako Kultura Aretoa, Iruñea

Juan José Aquerreta. Iruñeko Udal Aurrezki Kutzako Kultura Aretoa, Iruñea

1973 — Sen Galeria, Madrid

1970 — Iruñeko Udal Aurrezki Kutzako Kultura Aretoa

1969 — Villafranca del Bierzoko Udaleko ekitaldi-aretoa, León (Pedro Osésekint partekatua)

1968 — García Castañón Aretoa. Iruñeko Udal Aurrezki Kutxa, Iruñea (Pedro Osésekint partekatua)

1966 — García Castañón Aretoa. Iruñeko Udal Aurrezki Kutxa, Iruñea (Pedro Manterolarenkin partekatua)

Erakusketa kolektiboak

2021 — Giorgio Morandi. Resonancia infinita, Mapfre Fundazioa, Madrid

2020 — Arteak eraiki egiten du. 70 proposamen hausnarketarako, Asturiasko Arkitektoen Elkargo Ofiziala, Oviedo

2019 — ARCO'19, Marlborough Galeria, Madrid

2018 — Danok taldea. 1966-1967. Modernitate osatugabea, Nafarroako Museoa, Iruñea

68aren ondoren, Bilboko Arte Ederren Museoa, Bilbo

2017 — Atzo eta gaur. Denboraren labirintoa, Marlborough galeria, Madrid

ARCO'17, Marlborough Gallery New York, Madrid

2016 — ARCO'16, Marlborough Gallery New York, Madrid

Errealitatearen sekuentziak, Kiosco Alfonso, A Coruña

2015 — ARCO'15, Marlborough Gallery New York, Madrid

Argi mistoez 2015, Marlborough galeria, Madrid

Neguko kolektiboa, Marlborough galeria, Madrid

Summer Show, Marlborough galeria, Madrid

2008 — ARCO'08, Marlborough Gallery New York, Madrid

Transfigurazioa, Kultura eta Turismo Kontseilaritzaren Erakusketa Aretoa, Alcalá 31, Madrid

Summer Group Exhibition, Marlborough Gallery, New York, AEB.

Neguko kolektiboa, Marlborough galeria, Madrid

2013 — ARCO'13, Marlborough Gallery New York, Madrid

Argi mistoez 2013, Marlborough galeria, Madrid

Summer Group Exhibition, Marlborough Gallery, New York, AEB.

Neguko kolektiboa, Marlborough galeria, Madrid

2006 — ARCO'06, Marlborough Gallery New York, Madrid

XX. mendeko espaniar artea BBVA bilduman, Salamancako Markesaren Jauregia, Madrid

Pintura, eskultura eta grafikoa, Marlborough galeria, Madrid

Argi mistoez, Marlborough galeria, Madrid

Autorretratuak, Galería Nomada, Gijón

Figurazioak Nafarroako Museoaren funtselan, Nafarroako Museoa, Iruñea

2010 — Bigarren erakusketa. Iruñeko Udala Egileak 2010, Iruñeko Gotorlekuko Armen Aretoa, Iruñeko Udala

ARCO'10, Marlborough Gallery New York, Madrid

1983 — Arteder'83, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Bilbao

Aquerreta. Pabellón de la Ciudadela, Caja de Ahorros Municipal, Pamplona

1982 — Arteder'82, Muestra Internacional de Obra Gráfica, Bilbao

1981 — Papeles, Sala Conde Rodezno, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona

1975 — Galería Arthogar, Bilbao

Galería Eder Arte, Vitoria

Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona

Juan José Aquerreta. Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona

1973 — Galería Sen, Madrid

1970 — Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona

1969 — Sala de Actos del Ayuntamiento de Villafranca del Bierzo, León (compartida con Pedro Osés)

1968 — Sala García Castañón, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona (compartida con Pedro Osés)

1966 — Sala García Castañón, Caja Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona (compartida con Pedro Manterola)

Exposiciones colectivas

2021 — Giorgio Morandi. Resonancia infinita, Fundación Mapfre, Madrid

2020 — El arte construye. 70 propuestas para la reflexión, Colegio oficial de arquitectos de Asturias, Oviedo

2019 — ARCO'19, Galería Marlborough, Madrid

De luces mixtas II, Galería Marlborough, Madrid

2018 — Grupo Danok. 1966-1967. Una modernidad incompleta, Museo de Navarra, Pamplona

Después del 68, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao

2017 — Ayer y hoy. El laberinto del tiempo, Galería Marlborough, Madrid

ARCO'17, Marlborough Gallery New York, Madrid

2016 — Segunda exposición Ayuntamiento de Pamplona. Autores 2010, Sala de Armas de la Ciudadela de Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona

ARCO'10, Marlborough Gallery Nueva York, Madrid

Atrio, Colección artística del Parlamento de Navarra 1979-2010, Fundación María Forcada, Tudela

2009 — ARCO'09, Marlborough Gallery Nueva York, Madrid

Colectiva de Invierno, Galería Marlborough, Madrid

Summer Show, Galería Marlborough Madrid, Madrid

2008 — ARCO'08, Marlborough Gallery Nueva York, Madrid

Transfiguración, Sala de Exposiciones de la Consejería de Cultura y Turismo, Alcalá 31, Madrid

Gonzalo Sánchez. La mirada transferida, Galería Diecisés, San Sebastián

Summer Show, Galería Marlborough, Madrid

La pintura en los tiempos del arte, Baluarte, Pamplona

2007 — ARCO'07, Marlborough Gallery Nueva York, Madrid

Silencios. 22 pintores navarros, Baluarte, Pamplona

2005 ARCO'05, Marlborough Gallery New York, Madril Walter Benjamin, BBK Fundazioa, Bilbo <i>Visiones de la realidad. Generación exposición con artistas de tradición realista, Caja Vital Fundazioa, Araba Landscape. Cityscape, Marlborough Gallery, New York, AEB.</i>	1999 – ARCO'99, Marlborough New York galeria, Madril Bertakoak eta arrotzak, Marlborough galeria, Madril V. Martínez Guerrilabeitia biurteko, Valentzia Mirant-nos des de fora, 5. Martínez Guerricabeitia biurteko, Valentziako Unibertsitatea, Valentzia	1994 – Donebastian Hiria, 16 Galeria, Donostia Arteclio galeria, Iruñea Nafarroako egungo artea, Gurutze Gorria, Iruñeko planetarioa	2006 – ARCO'06, Marlborough Gallery Nueva York, Madrid Arte español del siglo XX en la colección BBVA, Palacio Marqués de Salamanca, Madrid Pintura, escultura y gráfica, Galería Marlborough, Madrid	2000 – ARCO'00, Galería Marlborough Nueva York, Madrid Elogio de lo visible. 27 artistas en torno a la figuración. Itinerante en: Galería Marlborough, Madrid; Caja de Ahorros de Murcia, "Las Claras"; Caja de Burgos, "Casa del Cordón"; Cultural Rioja, Logroño	1996 – Aquellos 80, Sala de la Ciudadela, Pamplona Sensibilidades, Galería Leandro Navarro, Madrid
2004 – ARCO'04, Marlborough Gallery New York, Madrid	1998-9 – Marrazki erreak, Reina Sofía Arte Zentroaren Museo Nazionala, Madril	1992 – Expo'92, Nafarroako Pabilioia, Sevilla Ikusten dena goraipatzea. 27 artista figurazioaren inguruan. Ondokoetan erakutsia: Marlborough galeria, Madril; Murtziako Aurrezki Kutxa, "Las Claras"; Burgos kutxa, "Casa del Cordón"; Cultural Rioja, Logroño	2005 – ARCO'05, Marlborough Gallery Nueva York, Madrid Walter Benjamin, Fundación BBK, Bilbao Visiones de la realidad. Generación exposición con artistas de tradición realista, Fundación Caja Vital, Álava Landscape. Cityscape, Marlborough Gallery, Nueva York, EE.UU.	1999 – ARCO'99, Galería Marlborough Nueva York, Madrid Propios y Extraños, Galería Marlborough, Madrid	1994 – Donebastian Hiria, Galería Dieciséis, San Sebastián Galería Arteclio, Pamplona
2003 – ARCO'03, Marlborough Gallery New York, Madrid Art Espagnol Contemporain, Marlborough, Monako	1998 – ARCO'98, Marlborough New York galeria, Madrid Ikusten dena goraipatzea. 27 artista figurazioaren inguruan. Ondokoetan erakutsia: Marlborough galeria, Madril; Murtziako Aurrezki Kutxa, "Las Claras"; Burgos kutxa, "Casa del Cordón"; Cultural Rioja, Logroño	1991 – Euskal artea formatu handiaren aurrean, Rekalde aretoaren inauguraziona, Bilbo	2004 – ARCO'04, Marlborough Gallery Nueva York, Madrid V Bienal Martínez Guerrilabeitia, Valencia	1993 – Cincuenta Aniversario de la Clínica San Juan de Dios, Sala de la Ciudadela, Pamplona	
ARCO'02, Marlborough Gallery New York, Madrid ARCO'02, Espainiako Kultura Ministerioaren standa, Madril	Montecarloko XXXIV Prix International d Art Contemporain, Monakoko Fondation Prince Pierre	1990 – Errealismoaren bilakaera eta jarraitutasuna, Seiquer galeria, Madrid Ikusizko arteen I Tamqueray biurteko, Madril	2003 – ARCO'03, Marlborough Gallery Nueva York, Madrid Art Espagnol Contemporain, Marlborough Mónaco, Mónaco	Un siglo de Arte en los fondos de la Diputación Foral de Guipúzcoa, Centro Koldo Mitxelena, exposición inaugural, San Sebastián	
2001 – Galería Vértice, Oviedo ARCO'01, Galería Marlborough New York, Madrid Irudiak. Arte Garaikidearen Ikuspegiak, Puerta Real Kultur Etxea, Granada	Bertakoak eta arrotzak, Marlborough galeria, Madril	1997 – Errealitateak, errealsmoak, Galiziako Auditoriuma, Santiago de Compostela San Telmo Museoaren bitxikeriak eta altzorrak, Donostia	2002 – Figuras, Galería Mario Sequeira, Braga, Portugal ARCO'02, Marlborough Gallery New York, Madrid	1992 – Expo'92, Pabellón de Navarra, Sevilla Artistas navarros en la Exposición Universal de Sevilla, Pamplona	
Bertakoak eta arrotzak, Marlborough galeria, Madril. Giza irudia, San Lorenzo de El Escorial Escorialeko Ofizien Lehen Etxea, San Lorenzo de El Escorial Gaeukoak, Leandro Navarro galeria, Madril.	Nafarroako pintore biziak Nafarroako Museoan, Nafarroako Museoa, Iruñea	1989 – Artista plastiko nafarrak, Nafarroako Museo berrituaren inaugurazion-erakusketa, Iruñea	2001 – Galería Vértice, Oviedo ARCO'01, Galería Marlborough Nueva York, Madrid	1991 – Arte Vasco ante el Gran formato, Inauguración Sala Rekalde, Bilbao	
2000 – ARCO'00, Galería Marlborough New York, Madrid Ikusten dena goraipatzea. 27 artista figurazioaren inguruan. Ondokoetan erakutsia: Marlborough galeria, Madril; Murtziako Aurrezki Kutxa, "Las Claras"; Burgos kutxa, "Casa del Cordón"; Cultural Rioja, Logroño	Iruñeko Udaleko pintore irakasleak Arte eta Lanbide Eskolan, Arte eta Lanbide Eskolan, Iruñea	1988 – Errealismoa eta figurazioa, Fundación Rodríguez Acosta, Granada	2000 – Figuras. Visiones del Arte Contemporáneo, Centro Cultural Puerta Real, Granada	1990 – Evolución y continuidad del Realismo, Galería Seiquer, Madrid I Bienal Tamqueray de Artes Visuales, Madrid	
Montecarloko XXXIV Prix International d Art Contemporain, Monakoko Fondation Prince Pierre Bertakoak eta arrotzak, Marlborough galeria, Madril	Sentsibilitateak, Leandro Navarro galeria, Madrid	1985 – Euskal Pintura Garaikidea, (1910-1985), Amarika Aretoa, Eusko Jaurlaritzaren Kultura eta Turismo Saila, Gasteiz	2001 – La figura humana, Casa Primera de Oficios de San Lorenzo de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial	Pintores Navarros Vivos en el Museo de Navarra, Museo de Navarra, Pamplona	
	1995 – Hamasien aretoa, Madrid Gamarra eta Garrigues galeria, Madrid Isilak: Silenciosos, Artleku, Donostia	1982 – Euskal artistak errealsmoaren eta figurazioaren artean, 1970-1982, Madrilgo Udal Museoa, Madril	Nocturnos, Galería Leandro Navarro, Madrid	Pintores profesores del Ayuntamiento de Pamplona en la Escuela de Artes y Oficios, Escuela de Artes y Oficios, Pamplona	
		1981 – Gotorlekuko pabilioia, Iruñeko Udal Aurrezki Kutxa, Iruñea	1997 – Realidades, realismos, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela Curiosidades y Tesoros del Museo San Telmo, San Sebastián	1989 – Artistas plásticos navarros, Exposición inaugural del reformado Museo de Navarra, Pamplona	
			1988 – Realismo y Figuración, Fundación Rodríguez Acosta, Granada	1985 – Pintura Vasca Contemporánea, (1910-1985), Sala Amarica, Dep. de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, Vitoria	

1980 — Iruñea 1980: bertako pintoreak, Galería Parke 15, Iruñea
Euskal Artearen Bilbea, Arte Ederren Museoa, Bilbao
1978 — Gotorlekuko pabilioia, Iruñeko Udal Aurrezki Kutxa, Iruñea
1975 — García Castañón Aretoa,, Iruñeko Udal Aurrezki Kutxa, Iruñea
1973 — Arte Erakusketa, Tolosa, Gipuzkoa
Euskal Pinturaren VI. Sari Nagusia, Donostia
1972 — Nafarroako egungo artea, Nafarroako Aurrezki Kutxako Kultura Aretoa, Zangozako Valle Santoro Jauregia, Nafarroa
Iruñeko topaketak, Iruñea
1970 — Arte Garaikidea, Arteta Aretoa, Santurtzi, Bizkaia; eta Puntal Aretoa, Santander
Iruñeko Udal Aurrezki Kutxako Kultura Aretoa, Pedro Osesekin batera
Puntal aretoa, Santander
1968 — Udazkeneko Aretoa, Madril
1967 — Euskal Pinturaren Nazioarteko III. Sari Nagusia, Donostia
1965 — Nafarroako pintoreak gaur, Nafarroako Jauregiko Erakusketa Aretoa, Iruñea
Nafarroako eta Zaragozako margolarien erakusketa antologikoa, Tuterako Udaletxeko aretoa, Tuter
Artearen VII. Gazte Lehiaketa, García Castañón Aretoa,, Iruñeko Udal Aurrezki Kutxa
1964 — Artearen VI. Gazte Lehiaketa, García Castañón Aretoa,, Iruñeko Udal Aurrezki Kutxa
1961 — García Castañón Aretoa,, Iruñeko Udal Aurrezki Kutxa, Iruñea

Obrak museo eta bildumetan

Kanarietako Artearen Lagunen Elkarte, Santa Cruz Tenerifekoa
Casa de Misericordia, Iruñea
Banco de España bilduma, Madril
BBVA bilduma, Madril
Iruñeko Udaleko Arte Garaikidearen Bilduma
Endesa bilduma, Madril
La Caixa bilduma, Bartzelona
Muruzábal bilduma, Iruñea
Nafarroako Unibertsitate publiko bilduma, Iruñea
Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia
Nafarroako Gobernua, Iruñea
Eusko Jaurlaritza, Gasteiz
Kanpo Arazoetako Ministerioa, Madril
Extremadurako eta Iberoamerikako Arte Garaikidearen Museoa, Badajoz
Durangoko Arte eta Historia Museoa
Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa, Artium Museoa
Asturiasko Arte Ederren Museoa, Oviedo
Arte Ederren Museoa, Bilbao
Nafarroako Museoa, Iruñea
San Telmo museoa, Donostia
Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala, Madril
Salvador Allende museoa, Txileko Santiago
Senatuko Jauregia, Madril
Nafarroako Parlamentua, Iruñea

Sariak eta aitorpenak

2005 — Tomás Caballero saria, Tomás Caballero Fundazioa
2003 — Vianako Printzea Kulturaren Saria, Nafarroako Kultura Kontseilua
2001 — Arte Plastikoen Sari Nazionala Grand Prix de S.A.S. Le Prince Rainier III
2000 — XXXIV Prix International d'Art Contemporain de Montecarlo, Fondation Prince Pierre de Mónaco
1983 — Bigarren Saria, Arte Garaikidearen Nazioarteko Lehiaketa, Nafarroako Foru Aldundia
1973 — Euskal Pinturaren Nazioarteko VI. Sari Nagusia, Donostia
1972 — Bigarren Saria, Iruñeko Hiria, Iruñeko Udal
1967 — Moreno Higueras Pinturako Sari Berezia, Antonio Lópezen klasean
Bigarren saria Euskal Pinturaren Nazioarteko III. Sari Handian, Donostian

1982 — Artistas Vascos entre el Realismo y la Figuración. 1970-1982, Museo Municipal de Madrid, Madrid

Homenaje a Tomás de Eliacuria, Banco de Bilbao, Bilbao
Arteder'82, Muestra Internacional de Obra Gráfica, Sección dibujo, Bilbao
1981 — Pabellón de la Ciudadela, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona

1980 — Pamplona 1980: sus pintores, Galería Parke 15, Pamplona

La Trama del Arte Vasco, Museo de Bellas Artes, Bilbao

1978 — Pabellón de la Ciudadela, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona

1975 — Sala García Castañón, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona

1973 — Arte Erakusketa, Tolosa, Guipúzcoa

VI Gran Premio de Pintura Vasca, San Sebastián

1972 — Arte Navarro Actual, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Palacio Valle Santoro de Sangüesa, Navarra

Encuentros de Pamplona, Pamplona

1970 — Arte Contemporáneo, Sala Arteta, Santurzi, Vizcaya; y Sala Puntal, Santander

Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, junto a Pedro Osés

Sala Puntal, Santander

1968 — Salón de Otoño, Madrid

1967 — III Gran Premio Internacional de Pintura Vasca, San Sebastián

1965 — Pintores Navarros de Hoy, Sala de Exposiciones del Palacio de Navarra, Pamplona

Exposición antológica de pintores navarros y zaragozanos, Sala del Ayuntamiento de Tudela, Tudela

VII Certamen Juvenil de Arte, Sala García Castañón, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona

1964 — VI Certamen Juvenil de Arte, Sala García Castañón, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona

1961 — Sala García Castañón, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona

Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo

Museo de Bellas Artes, Bilbao

Museo de Navarra, Pamplona

Museo de San Telmo, San Sebastián

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Museo Salvador Allende, Santiago de Chile

Palacio del Senado, Madrid

Parlamento de Navarra, Pamplona

Premios y reconocimientos

2005 — Premio Tomás Caballero, Fundación Tomás Caballero

2003 — Premio Príncipe de Viana de la Cultura, Consejo Navarro de Cultura

2001 — Premio Nacional de Artes Plásticas

Grand Prix de S.A.S. Le Prince Rainier III

2000 — XXXIV Prix International d'Art Contemporain de Montecarlo, Fondation Prince Pierre de Mónaco

1983 — Segundo Premio, Concurso Internacional de Arte Contemporáneo, Diputación Foral de Navarra

1973 — VI Gran Premio Internacional de Pintura Vasca, San Sebastián

1972 — Segundo Premio, Ciudad de Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona

1967 — Premio Extraordinario de Pintura Moreno Higueras, en la clase de Antonio López

Segundo Premio en el III Gran Premio Internacional de Pintura Vasca, San Sebastián

Diego de Pablos (Iruña, 1973)

Marrazkigintzako ikasketak egin zituen Iruñeko Arte eta Lanbide Eskolan (1989-1991), non Pinturako Paulino Caballero Sari Berezia lortu baitzuen. Madrilgo Unibertsitate Konplutenseko Arte Ederretako Fakultatean (1992-1998) ikasten jarraitu zuen, pintura espezialitateean. 2006. urtean Velázquez beka jaso zuen, Antonio López pintoreak emana, Kultura Ministerioaren Velázquez Saria jaso ondoren. Antonio Lópezekin eta Juan José Aquerretarekin batera, Nafarroako Unibertsitateko Figurazioaren Maisuen ikastaroetan (2005-2019) parte hartz zuen.

Banakako erakusketak

«Antzekotasuna. Eskulturak». Ate gotikoa, Nafarroako Unibertsitatea. 2018
«Begirada ukgabea. Pintura, eskultura eta marrazketa». Iruñeko gotorlekuko armen aretoa. 2014
«Erretratuak 1993-2000». Bolborategia, Iruñeko gotorlekua. 2000

Erakusketa kolektiboak

«Errealitate sekuentziak». MEIAC, Badajoz. 2015.
Kiosco Alfonso, A Coruña. 2016
«Pintura artearen garaian. Espainiako hogeiak bi pintore XXI. menderako». Baluarte, Iruña. 2008
«Isiluneak. 22 pintore nafar». Baluarte, Iruña. 2007
«Plurala eta Panorama». Juan Gris galeria, Madrid. 2000-2002

Kultura Ministerioaren eta Nafarroako Unibertsitatearen bildumetan du obra.

Diego de Pablos (Pamplona, 1973)

Cursó estudios de dibujo la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona (1989-1991), donde obtuvo el Premio Especial Paulino Caballero de pintura. Continuó su formación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (1992-1998) en la especialidad de pintura.

En el año 2006 recibió la Beca Velázquez, otorgada por el pintor Antonio López, tras recibir éste el Premio Velázquez del Ministerio de Cultura. Junto a Antonio López y Juan José Aquerreta, participó en los cursos Maestros de la Figuración de la Universidad de Navarra (2005-2019).

Exposiciones individuales

«Semejanza. Esculturas». Puerta Gótica, Universidad de Navarra. 2018
«La mirada intacta. Pintura, escultura y dibujo». Sala de Armas, Ciudadela de Pamplona. 2014
«Retratos 1993-2000». Polvorín, Ciudadela de Pamplona. 2000

Exposiciones colectivas

«Secuencias de realidad». MEIAC, Badajoz. 2015.
Kiosco Alfonso, A Coruña. 2016
«La pintura en los tiempos del arte. Veintidós pintores españoles para el siglo XXI». Baluarte, Pamplona. 2008
«Silencios. 22 pintores navarros». Baluarte, Pamplona. 2007
«Plural y Panorama». Galería Juan Gris, Madrid. 2000-2002

Tiene obra en las colecciones del Ministerio de Cultura y de la Universidad de Navarra.

Jose Antonio Jiménez (Donostia, 1950)

Pintura eta eskultura espezialitateak ikasi zituen Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultatean, Bilbon (1976-1981). Ikasketa eklesiastikoak ere egin zituen Agustindar Errekoletuetan, Lodosan eta Valladoliden.

Marrazketa irakaslea izan da Nafarroako hainbat ikastetxetan eta Iruñeko Arte eta Lanbide Eskolan, eta zurgintzako monitorea Iruñeko espitxearen. Rafael Huertaren eta Juan José Aquerretaren eskultura laguntzailea izan da.

Hainbat erakusketa kolektibotan parte hartu du, eta erakusketa iraunkor bat du, «Zarramuskeros» izenekoa, Cintruénigo (Nafarroa).

Jose Antonio Jiménez (San Sebastián, 1950)

Estudió las especialidades de pintura y escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, en Bilbao (1976-1981). También realizó estudios eclesiásticos en los Agustinos Recoletos, en Lodosa y Valladolid.

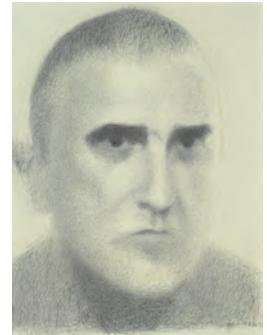
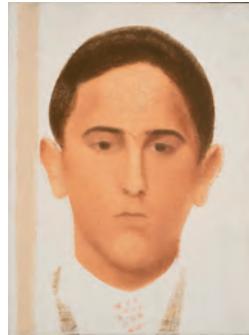
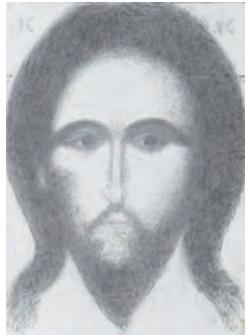
Ha sido profesor de dibujo en distintos centros educativos de Navarra y en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, y monitor de carpintería en el Centro Penitenciario de Pamplona. Ha sido ayudante de escultura de Rafael Huerta y de Juan José Aquerreta.

Ha participado en varias exposiciones colectivas y mantiene una muestra permanente, «Zarramuskeros», en Cintruénigo, Navarra.

Este libro
se terminó de imprimir el
5 de marzo de 2023,
festividad de
San Juan José de la Cruz.

Liburu hau 2023ko
martxoaren 5ean
inprimatu zen,
San Juan José de la Cruz
egunean.





... y semejanza. *Heian Shodan*
... eta antzekotasuna. *Heian Shodan*