		1
'		l
l		ı

		1
'		l
l		ı

LUIS CANDAUDAP

Ehizaren legeak Las leyes de la caza Hunting Laws



Aurkibidea - Índice - Contents

Luis Candaudap: cazador de imagenes Mark Gisbourne	•
Epílogo. Luis Candaudap	3
Lanak - Obras - Works	4
Fitxa teknikoak - Fichas técnicas - Worksheets	19
Biografia - Biografía - Biography	199
Ribliografia - Ribliografía - Ribliography	20.

		1
'		l
l		ı

Luis Candaudap: irudi-ehiztaria

Louis Aragonek gehienetan erabili zuen hitza (1897-1982). Hark ere frantsesera itzuli zuen 'The Hunting of the Snark' lana (*La Chasse au Snark: un agonie en huit crises*, 1929), Pierre Seghers, Paris, 1949 (eta hurrengo argitalpenak).

² Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson, 1832-98), The Annotated Hunting of the Snark (1876), Martin Gardner (arg.), Adam Gopnik (sar.) Henry Holiday et al. (Ills), London and New York, W. W. Norton, 2006. Gardner-en aipua hemendik jasota dago: Sidney Williams eta Falconer Madan: Handbook of the Literature of the Rev. C.L. Dodgson, The Annotated Snark, Londres, Penguin Books, 1974.

³ Carrollen *The Hunting of the Snark* lanean, Bellmanen zentzurik gabeko maparen izaera (paper zuri bat) 'paper zuri' polemikoaren laburpen erabakigarria da, Mallarméren printzipio sortzailearekin batera... Ô nuits! ni la clarté déserte de ma lampe sur le vide papier que blancheur défend....' (Ez nire lanparak gauean heddzen duen argia, bere zuritasuna babesten duen paper zuriaren gainera jaurtiz...), (hemen aipatua: Tedi López Mills, *La Noche en Blanco de Mallarmé*, 110. or., Fondo de Cultura Económica, 2006).

⁴ Yves-Alain Bois, 'Painting: The Task of Mourning', *Painting as Model*, Cambridge, Mass. eta Londres, MIT Press, 1993, 229-44 or.

⁵ Louis Aragon, "La vie est un voyageur qui laisse trainer son manteau derrière lui pour effacer ses traces" (Bere oinatzak ezabatze aldera, kapa bere atzetik erortzen uzten duen bidaiaria da bizitza), Louis Aragon, *Lectures d'Aragon* les voyageurs de l'imperiale, Presse Universitaire de Rennes, 2001.

Luis Candaudap irudi-ehiztari aitortua da, asmoz eta definizioz. Horretan jarduten du, eta, ildo horretatik, Louis Aragonek artistaren zeregin generikoari buruz adierazi zuena aipatzen eta garatzen du bere margolaritzan (eta horrekin harremana duten lanetan). Aragonen arabera, sormenezko printzipioaren ondorioz, artista chasseur d'images bat da, berez¹. Alabaina, nire iritziz, Candaudapek sormenezko irudiak ehizatzen edo bilatzen ditu, The Hunting of the Snark poemaren zentzu carrollianorik bat-batekoenean - Snark-en ehiza, 'Agonia bat zortzi espasmotan' azpititulua duen zentzurik gabeko poema ospetsua-. Izan ere, gaur egun, margolaritzaren jarduera konplexua irudizko bidaia bat da, "mugagabeko umorez hornitua, nekez izateko moduko eskifaiak izaki pentsaezin baten bila egindako ezinezko bidaia"². 'Nekez izateko moduko eskifaia' margolariaren estudioan dago, eta margolariak normalean eskura izaten dituen tresnak edo baliabideak dira horren irudikapena, hau da, buruan sortzen edo proiektatzen duenari jarraiki, margolanean irudia islatzeko behar dituen tresna horiek. Baliabide material horrekin jarduteko, fluxu eta aldaketako egoera mentala behar da beti. Bestetik, 'izaki pentsaezina' lortu nahi den margolaritzako irudia edo forma da ezinbestez, sekula ere harrapatzen eta/edo atzematen ez bada ere, eskuratu nahi den horixe. Hortaz, hauxe da margolariaren frustrazioa: sekula erdietsiko ez duen zerbait bilatzen ari dela beti, alegia, materialki erabat burutu ezin izango duen zerbait, baina, azken batean, kimera espektralaren ehiza bera dela artistaren bizitzari eusten dion xedea. 'Snarkaren ehiza' bertsio literarioan gidatzen duen zentzurik gabeko mapa bera da; eta mapa hori orri zuri 'bikain' bat zen, jakina³. Arrazoi horregatik, orain dela hogeita hamar urte izandako margolaritzaren ustezko heriotza-adierazpen eztabaidatua ezin da gertatu, eta ez da inoiz gertatuko; eta, hargatik, iraunarazten da Luis Candaudapen ehiza mentalaren bidez, eta bizitasun berria emango dioten irudiak lortzeko egiten duen etengabeko bilaketaren bidez⁴. Margolaritzak bere helburu fantasmagorikoaren bila jarraitzen du, baina ez –adierazi den bezala– lortu beharreko azken helburu bat dagoelako, baizik eta margolaritzaren jardute bizkorraren bilaketa hutsak sormen-arloko aukerak arautzen dituelako. Ahalegin heroiko bat da, zentzu piktoriko edo zentzumenezko esperientzia bat bistaratzeko eta ateratzeko, sarritan iluntasunean geratzen baita, edo temaz ikusezin5.

Luis Candaudapen margolanak ikustean, arin baieztatuko dugu hasierako ikuspegi hori. Artista oihalaz mintzo da 'zinemako pantaila zuri bat' balitz bezala. Izan ere, Super 8 esperimentalak eta zinemagintza berritzaileak –eta, bereziki, Poloniakoak– eragin nabarmena izan zuten harengan, urte eta erdiz bizi izan baitzen Varsovian, laurogeiko hamarkadaren bukaeran. Era berean, denboraldi horretan gogora ekartzen zituen irudi politikoak eta gertakariak maiz agertzen dira garai goiztiar

hartako margolanetan⁶. Horrek ez gaitu gehiegi harritzen, Europan izan zen indarrezko banaketa historikoa eta komunismoak izan zuen bat-bateko amaiera ikusita. Horrez gain, aintzat hartu behar dugu Candaudapek, haurra zenetik, zaletasun handia izan zuela komiki eta margotutako irudien bidez kontatutako eleberri eta ipuin klasikoetarako. Hala, bada, artista honen margolaritzan edo ondoko bilakaera piktorikoan izan diren lehenbiziko eta funtsezko bi eraginak aurkituko ditugu. Azken hamarkadan, Candaudapek behin eta berriz baliatu ditu collagea eta urratutako paper-zatiak (irudikatutako margolaritzako iturri desberdinak ondo-ondoan jarriz). Horrek dakarren formen sofistikazioa argi azaltzen da margolanetan, gaurkotu eta zabaltzen baita urratutako paperari eta collageari egindako erreferentzien aurreko erabilpena. Adibidez, nolabait esan daiteke Kino Moskwa izeneko lan goiztiarrak (Mosku Zinema, 1990) abian jarri zuela etengabekoa den diskurtso mental bat, gaur egun artista honen lanetan guztiz bilakatuta eta desberdinduta dagoen diskurtsoa. Kino Moskwa oihalaren euskarria zinemako pantaila zabal bat da berez, collage baten itxura egiteko margotuta dauden osagaiz hornitutakoa, collagearen ondoriozko elkarketa bakoitzaren berezitasuna duten osagaiz. Lan hori artistak margotu zuen collagearen lehen garapenaren plantilla generikoa da, irudiak ondo-ondoan jarrita daudelako; baina, hala ere, erretaula eta manifestua batera nahasteko duen ikuskerak (eta margolaritza modernoko tropo batzuei egindako aipamenak) ez du zerikusirik collagea margolaritzara aldatzeko eta gainjarriz txertatzeko Candaudapek azken hogei urteetan landu eta zabaldu dituen jarduteekin⁷.

Laurogeita hamarreko hamarkadan Bartzelonan eman zituen urteek aldaketa eta hedapen erabakigarria eragin zituzten artistaren ideietan. Testuinguru horretan, Erdi Aroko arte gotikoak eragin indartsua izan zuen berarengan, eta, hala, panel ugariz eratutako lanak egiteari ekin zion, hala nola, diptikoak, triptikoak eta poliptikoak. Horrek jakin-mina piztu zuen, garai hartako Candaudapengan gero eta osagai gehiago agertzen baitziren artea dekonstruitzeko. Badirudi obra batzuk ondo-ondoan jartzean –adibidez, La amante del ingeniero (1989) edo lehen aipatu dugun Kino Moskwa lanak-, hainbat paneletako konposizioetara eramateaz gain -hau da, hainbat pantailatara-, nolabait, bereizitako azaleretan dekantatu direla, gero berriz koordinatu eta biltzeko. Pentsa liteke hori Berpizkunde garaian zegoen konbentziora berriz itzultzea zela, alegia, margolaritzako hainbat gertakari azalera bakar batean biltzen zituen erretaula bateratuari buruz zegoen konbentziora. Hala ere, aldi berean, horrek argi adierazten du Candaudapek lotura sakona zuela naturarekin eta irudi aldakorrak eraikitzeko zeuden oinarriekin. Era berean, margolanen edukia gero eta abstraktuagoa da, baina inoiz ez du sortzen kontzeptuzko abstrakzio ez-objektiborik. Horren ordez, artistak gero eta gehiago jotzen du forma abstraktuak egitera, batzuetan forma organikoak, eta osagai biomorfikoak ere bai. Hala ikus dezakegu, adibidez, aipamen biblikoaren bidez arte eklesiastikoari buruz zuen ezagutza islatzen duen Mateo 6.6 (1997) lanean⁸. Laurogeita hamarreko hamarkadaren lehen zatian, forma abstraktu horiek azaldu ziren (zeharkako aipamena eginez 'vanitas' edo burezur sinbolikoak bezalako iturriei, horiek artistaren motiborik gogokoenetako bat baitziren). Alabaina, koloreak

⁶ José Ángel Sanz Esquide, '¿Pintura o muerte?', *Luis Candaudap: Ma Jolie/Pinturas 2003-2005*, ex. cat., Galería de Arte Juan Manuel
Lumbreras, Bilbo, 2005eko maiatza.

^{7 1990}eko hamarkadaren hasieran Candaudapek egiten zuen pantailen erabilera, gainjartzeak edo geruzak azaltzen dituzten iritziak ikusteko, aztertu hau: Xabier Séenz de Gorbea, 'Imágenes interrumpidas', Luis Candaudap: Pinturas y Dibujos, ex. cat., BBK (Bilbao Bizkaia Kutxa), Bilbo, 1993, 5-11 or.

⁸ Mateo 6:6: "But thou, when thou prayest, enter into thy closet, and when that has shut the door, pray to thy Father which is in secret; and thy Father who seeth in secret shall reward you openly." (Otoitz egiten duzunean, sar zaitez zure gelan, itxi atea, eta egiozu otoitz zure Aitari, ezkutuan den horri; eta ezkutukoa ikusten duen zure Aitak sari ona emango dizu). Bibliako Jakob erregearen ingelesezko bertsioa.

eta kontrasteak gero eta lilura handiagoa sortzen zuten Candaudapengan, eta, hala, gaur egungo diskurtsoan, Bartzelonan ikusi zituen margolan gotikoen polaritate gorriak eta berdeak aipatzen ditu⁹. Bartzelonan akrilikoa edota teknika mistoa erabiliz egin zituen eskala handiko triptikoek eta poliptikoek argi islatzen dute artista ohartzen dela bere margolaritzako jarduera osoa desmuntatzen eta berriz eratzen ari dela, ikerketaren eta analisiaren bidez. Etengabe jotzen du kolorearekin eta linealak ez diren formekin esperimentazioan aritzera, eta, hor, nahita egindako dekonstrukzio-aldi luze bat suma daiteke. Hasieran, laurogeiko hamarkadan Bilboko Arte Ederren Fakultatera joaten zen bitartean (1983-1988), grabatua ikasi zuen; baina, gero, bazter utzi zituen baliabide horrek dituen alderdi linealak eta grafikoak, mugatuegiak zirelako, eta margoa hartzea erabaki zuen. Eta, hortik aurrera, forma morfologiko eta organikoekiko kezka nagusitzen da bere obran, irudikatutako gune eta eremuekiko kezka. Alde batera uzten du, horrela, arte grafikoaren berehalako linealtasunaren ondorioz inguruekiko nahitaezko mendekotasuna.

Hortaz, atzera begira, laurogeita hamarreko hamarkadatik milurtekoa bukatu arte Bartzelonan eman zituen urteak esperimentaziorako denboraldi luzea izan ziren. Garai horretan, Candaudapek bere hiztegiko eta irudiak eraikitzeko zuen prozesuko alderdi guztiak desmuntatu zituen, eta zehatz-mehatz aztertu zituen. 1998tik aurrera, gutxi gorabehera, gero eta gehiago araztuko du joera analitiko berri hori, oinarri iluneko margolaritzaren oinarria finkatu eta gauzatu ondoren eta, orobat, ilundutako koloreak baliatu ondoren (aurrerago, Candaudapek 'kolore zikin' deituko die efektu horiei). Ordutik aurrera, joera nabaria ageriko du papier collé izenekoaren konbentzio kubistak azaltzeko, eta, horri lotuta, kolore-hustuketa egiteko. Hori ez du adierazten besteenak diren edo aurkitu dituen materialak gainjarriz eta manipulatuz sortutako mintzairaren bidez, kubismoan bezala, baizik eta osagai piktoriko autonomo bilakatuz, collage modura itsatsita baleude bezala margotuz. Horren emaitza hausnarketa tonal iluna eta barnekoa da Candaudapentzat, formazko konposizioei eta espazio aldeko sakontasunari buruzko gaiak lantzen dituena. Nolabait esan liteke obra horiek zehazten dutela orain artistaren heldutasunaren aldi goiztiarra dei dezakegunaren hasiera, une horretan aurkitu eta finkatu baitzuen bere ahots estilistikoa eta adierazteko modu autonomoa. Garai hartan eragin asko zuela esan liteke, eta, ad hoc, hein handi batean Espainiako aitzindari argi asko hartzen zituela barne, hala nola, Valdés Leal, El Greco, Velázquez, Goya eta Ribera; baina, aldi berean, sortzaile garaikide askoren eragina ere suma daiteke, adibidez, Sigmar Polke eta Luc Tuymansena, besteak beste¹⁰. Alabaina, egia esan, artista margolaritzan egin zituen lehenbiziko esperimentu modernoak berriz lantzen hasi zenean -adibidez, Kubismoa-, eta George Braque eta Pablo Picasso bezalako aitzindariengana itzuli zenean, orduan azaldu zen argi eta garbi, barneko koherentzia adierazgarri eta egituratu bat Luis Candaudapen estiloan. Bere arteak bilakaera azkarra izan zuen garai hartan, alde batetik, formatu handiko oihalak baliatzen zituelako, Kubismoa alde batera utzita, eta, bestetik, zabaldu, eta mintzaira berri eta eragin-iturri berri bilakatu zuelako. Ikuspegi berri hori ikusmen-tentsio sortzailerako eta esku-hartze dialektikorako baliabide zuzen eta

⁹ Retablo de advocación franciscana poliptikoa koloretsu eredugarritzat har daiteke. Lluís Borrassà artista gotiko espainiarrak (1350-1424) egin zuen erretaula hori, Bartzelonako Viceko Santa Klara komenturako (1414-15), eta gaur egun Barcelonako Viceko Museu Episcopalen dago. Kataluniako eta Espainiako Gotikoko adibide ugari daude Museu Nacional d'Art de Catalunyan.

¹⁰ Op. cit., '¿Pintura o muerte?', Luis Candaudap. Ma Jolie/Pinturas 2003-2005, ex. cat., Galería de Arte Juan Manuel Lumbreras, Bilbo, 2005eko maiatza, 7, 11. or.

berehalako bat izango da. Une horretatik aurrera, obra bakoitza abian jartzeko, formazko harreman diskurtsiboen multzo autonomoa eta barnetik landua egingo du bere, lehenik zalantzan jarri, eta gero desmaterializatu zuen multzoa.

Hala ere, analisi eta dialektika hitzak hitzez hitz erabiltzeak ez du esan nahi Candaudap formazko garapen analitikoko sistema bakar eta aurrez zehaztutako bati buruz ari denik. Aitzitik, berari dagokionez, saiakera eta huts egiteko prozesu bat izango da berea, eta esperimentazio eta garapen pertsonala eginez erabakiko du lan bakoitzaren edukia. Artistak beti konpontzen eta gauzatzen ditu bere helburu piktorikoak, margolanak egiteko darabilen prozesuaren barruan. Ikuspegi informal hori gorabehera, aurretiko hausnarketak eta ideiak edota atariko gorabeherak berez agertzen dira sarritan Candaudapek zirriborroz bete zituen koaderno ugarietan. Alabaina, Pablo izeneko margolanean (1998-2000), argi ikus dezakegu noiz jarri zen abian prozesu aurreratu hori artistarengan. Jakina, izenburuak hitz erdika iradokitzen du (nahita edo nahi gabe) Kubismoaren bi sortzaileetako batekiko lotura, Pablo Picassorekikoa, alegia (1881-1973). Beste sortzailea Georges Braque margolari frantziarra izan zen (1882-1963). Bi egileek Candaudapengan izan zituzten eraginak edo eragin partekatuak denboraldi berean azaldu ziren, gutxi gorabehera¹¹. Pablo lanean, nahita itzultzen da Kubismo analitikoak zituen formazko kezketara (1910-12), baina eskala handiagoan, espazio aldeko zentzu zabalagoz, eta, orobat, margolaritzako egitura irekiago eta askeago bat izanda¹². Lan horrek kutsu kontraesankorra du, eromenezko nola-halako dentsitate trinkotua edo nahasia: eta Trilce izeneko lanean (1999-2000) badago beste aldaera nabarmen bat. Trilce izeneko margolan horrek aipamen argia egiten dio Kubismo sintetikoari (1912-14), baina ez ditu baliatzen kubistek papier collé deitu zuten kola-papereko collagearen materialik. Era berean, ikusmen-eraikuntza iluna eta margoa aplikatzeko modua ikusita, nabaria da estaltzeko edo lausotzeko nola-halako efektua sortu nahi duela; eta, horretarako, geruzak baliatzen dituela, margolaritzako materiala gainjarriz, osagaien formazko alboratze hutsa erabili ordez¹³. Lan horretan, omenaldia egin zion Picassori eta gitarrarekiko zuen grinari, baina, horrez gain, oinarrizkoa izan zen Candaudapen etorkizuneko ibilbideari begira. Hori hala da, alde batetik, bere margolaritza gero eta gehiago soiltzera jo zuelako, eta, bestetik, iragankorrak ziren esperimentu kubistetatik urrundu zelako, eta artistak bere mintzaira zabaldu zuelako, margotutako collageko osagaiez eratutako mintzaira. Badirudi, margolaritza moderno analitikoaren jatorrira itzultzean, Candaudapek hautabide piktoriko bat bilatzen duela, batzuetan zertxobait didaktikoak eta zakarragoak diren formazko eraikuntza kubistaren alderdietatik kanpo. 'Ehiza legeak' esaera nahita erabiltzen du (erakusketa honetarako proposatu duen izenburua), eta, hala, badirudi, itxiera formalistatik ateratzeko ihesbide bat aurkitzeko saiakera bat dela hori, Kubismo historikoa berehala bilakatu zen irteerarik gabeko kale itsutik ospa egitekoa. Azkenean, horren ordez, Dadaismoa eta Surrealismoa nagusitu ziren 1919. urtearen ondoko garaian, baina bi mugimenduak aitzindariak izan ziren, aurkitutako materialak baliatuz collagea erabiltzen, eta hori margotutako collage gisa itzultzen¹⁴.

¹¹ Braqueren aipu ospetsu honetaz ari da: "Mendizaleen kordadaren modukoak ginen". Kubismoaren hastapenetan, Braque eta Picassoren artean zegoen sormenezko harremana sakon aztertzeko, ikusi hau: *Picasso and Braque: The Cubist Experiment 1910-1912*, ex. cat., Kimball Art Museum (maiatzaren 29a – abuztuaren 21a, 2011), Fort Worth, Texas, eta Santa Barbara Museum of Art (irailaren 17a – urtarrilaren 8a, 2012), 2011.

¹² Op. cit., goian adierazitako erakusketaren Ma Jolie izenburuak berariaz egiten dio aipamen Pablo Picaassoren izen bereko lan ospetsuari. Lan hori Parisen egin zuen Picassok, 1911. eta 1912. urteen arteko neguan, eta Kubismo analitikoaren barruan sailkatuta dago. Gaur egun New Yorkeko MOMAko bilduman dago.

¹³ Kubismoaren funtsezko ezaugarria dakarren deskribapen bat kontsultatzeko, ikusi hau: Douglas Cooper eta Gary Tinterow, *The Essential Cubism 1907-1920: Braque, Picasso & their friends*, ex. cat., The Tate Gallery (apirilaren 27a – uztailaren 10a), Tate Gallery Publications, 1983.

¹⁴ Dada eta Surrealismorako trantsizioari buruzko laburpen bat izateko, ikusi hau: Mark Gisbourne, 'Dada & Surrealism in Paris 1919-1947', hemen: Liz Dawtrey (arg.) Investigating Modern Art, New Haven eta Londres, Yale University Press and The Open University, 1996, 87-108 or.

Hurrengo urteetan, eta 2004. urtea iritsi arte, Candaudapek areago sakondu zuen collage margotuari buruzko kontzeptu horretan, baina, aldi berean, eutsi egin zion Kubismo analitikoari eta sintetikoari lotuta azaldu ohi den berde, marroi eta beix koloreetako paleta mugatuko zerbaiti. Hala ere, berehala nabarmentzen da artistaren margolanak sentsualagoak direla, erabilitako koloreak gorabehera, maiz 'kolore zikinak' direla esan baitu. Hiztegi kubistaren nolabaiteko biziberritzea sumatzen da, baina hori zentzu zabalagoan agertzen da, beste itzulpen piktoriko batzuk ere sartzen baititu, hala nola, decoupage (ebakinak) eta papier déchiré (paper urratua) izenekoak. Falsiots (2000) eta Politonos (2001) izeneko formatu handiko margolanetan, ageri-agerian da lehen aipatu dugun zabaltze dialektikoa. Lehen margolanak, Falsiots izenekoak, akordeoi itxurako ebakin bat erakusten du, margotutako azalera horizontalean barrena, eta, hala, badirudi kolore biziko collage bat dela, ebakitako zerrenda berde bat duena, atzealde beltz-urdinduaren gainean, gunea modelatuz. Argi geratu da marka piktorikoak ekoitzi direla; eta erliebean margotutako collage-zerrendek, xingola optikoaren itxura duten horiek, hiru dimentsioko barneko gune bat sortzen dute, eta itzalak jaurtitzen dituzte erdialdera, ebakitako forma baten lilura piktorikoaren bidez. Aitzitik, Politonos margolana angeluarra da, eta berariaz jartzen da harremanetan alboratutako collagearen konbentzio planimetrikoekin. Alabaina, zintzo betetzen du dekonstrukzio makotua eta gitarra baten osagai ugarien irudikapena, alegia, konbentzio kubistatik askoz gertuago dagoen irudikapena egiten du.

Falsiots margolana ez bezala, Politonos lana ez da hain piktorikoa, orbandutako ehundura materialen efektua sortzen du, eta, margotua baino, formazko itxura du gehienbat. Polaritate hori arrunta izan zen urte horietan, eta, hala, antzeko desberdintasuna sumatuko dugu Santes Creus (2002) eta Herriak ez du barkatuko (2002) lanen artean. Lehenengoak pantaila zabal horizontal bat iradokitzen du, ebakita diruditen margotutako osagaiak dituena (azalera pantaila gisa agertzen delarik, horrek artistak hasieran baliatzen zuen zinemagintzako pantaila ekartzen digu gogora). Bigarren lanak, berriz, ebakin piktoriko bertikal bat erakusten du, erdian bortize itxurako foku bat duena. Dikotomia bera nagusitzen da, hau da, batetik, ikusmen-zabalkuntza ireki bat eta, bertan, gunea gainjarrita eta tolestuta, eta, bestetik, margotutako aipamenaren erabilera zorrotza eta bideratua, paper urratuaren eta hustutako tolesturen gainjarpenaren antzera margotuta. Lehen planoan dauden xingola itxurako collagearen osagaiek, berez, era berean izan nahi dute erreferentzialak eta askatasunez figuratiboak, maiz txorien eta arrainen irudiei edota formei egiten baitiete aipamen, eta artistak ebakitako eta berriz erabilitako marrazkien ondorio zuzena izateko ikusmen-efektua eragiten baitute. Hortaz, badirudi margolaritzan dituzten baliokidetzetara itzuli besterik ez dela egin¹⁵. Alabaina, 2003. eta 2004. urteen artean sortutako obretan gutxiago erabili zuen collagearen mailaketa. Lan horiek piktorikoagoak dira; ordutik aurrera, argi nabarmentzen da urtzen hasiak direla osagai autonomo gisa aurrez margotutako ebakinaren inguruak. Ildo horretan, artistaren margolanen alderdi espazialak gero eta optikoagoak dira, ez daude hain zehaztuta aurrez ezarritako edo finkatutako konposizioaren zentzu bateko konfigurazioen ondorioz. Candaudapek, margo

¹⁵ Aipatutako obren kopiak katalogo honetan daude ikusgai: Luis Candaudap/Txus Meléndez Pinturas/Lanak 1999-2003, BBK, Euskal Herriko Unibertsitatea, Bizkaiko Campuseko Errektoreordetza, 2003.

akrilikoaren ordez, oihalaren gainean olioa erabiltzeari ekin zionean, aldaketa erabakigarria izan zen, margo hori funtsezkoa izan baitzen bere jardutean hainbat urtez, hain zuzen, 2004. urtera arte. Olioa hain erabilgarria ez denez, horrek arazo batzuk sorrarazi zituen, eta zenbait ondorio eragin ere bai, ez bakarrik lehortzeko denborari dagokionez, eta hainbat margolanekin batera lan egiteko beharrari dagokionez. Izan ere, epe laburragoan, artistak margolanen azalera murriztu behar izan zuen, olioaren teknikak eskatzen dituen prozedura material berriak ondo erabiltzen ikasi ahala. Hala ere, 'kolore zikinak' deitutakoen baliabideak (edo, bestela esanda, zuri eta beltzetik sortzen denak) hortxe iraungo du, bere obra ikusmen-aldetik hain abstraktua ez denean, gero eta figuratiboagoa denean. Oihalen sail batean vanitas generoaren imagineria erabiliko du berriz, hain zuzen, maiz Bautista izen hutsaren pean bildutako lanen sailean: burezurrak, hezurrak edo haitz itxurako irudiak, batzuetan tonu iluna edo depresiboa dutenak, eta Braquek 1920ko hamarkadan gris eta beltzean egin zituen margo batzuk gogora ekartzen dizkigutenak. Alabaina, Candaudapen lan hauek askoz ere lausotuagoak dira, margoa aplikatzeari dagokionez, eta sarritan heze dagoen margo gainean egin direlako irudipen sakona iradokitzen edo igortzen dute, pintzelkadak lausotuta baitaude maiz, edo elkarren artean urtzen edo desitxuratzen baitira 16. Alpenrose (Rinoceronte en la nieve) (2004) margolanean, bolumenek eta formek harreman bereizia zuten abstrakzio organikoarekin, baina, hala ere, figuratiboak dira, nahita ezagutzeko modukoak. Alabaina, bereziki nabarmendu behar da Candaudapek bere lanetarako hautatutako izenburuak beti sortzen direla margolana egiteko testuinguruaren eta prozesuaren barruan, eta, kasu horretan, ziurrena, tituluak harreman zuzena izango zuela obraren garapen formalarekin, errinozeronte baten nola-halako itxura baitu¹⁷. Hori horrela izanik ere, aditzera eman behar da aldi horretako margolan askok erlijiozko gai ugariri egiten dietela aipamen, artearen historiaren iturriei eta izaera politikoko gertakari historikoei.

2005. eta 2006. urteen artean, beste berrikuntza garrantzitsu bat izan zen, Candaudapek argi eta garbi onartu baitzuen 'koloreak gero eta kutsatuago zeukala', edota, horren ondoko elkarrizketa batean, zera adierazi zuenean: 'iluntasunetik ateratzen den kolorea' 18. Hala ere, bere arteari dagokionez, ez dugu ahaztu behar ohiz kanpoko talentua duen akuarela-margolaria dela, eta, beraz, baliabide horrek garai hartan berarengan zuen eragina hartu behar dugu aintzat. *Gárgola (La resurrección por la herida)* (2005) izeneko olio-margolan bitxiak forma luzea du, horma-irudi itxurakoa. Lan horretan, oinarrizko koloreen –kolore gorri, hori eta urdinaren – bat-bateko urratze bizkor bat dago konposizioaren erdian, berde, beix eta marroi bilakatzen baitira, hau da, lehen nagusi ziren horiek. Hortik aurrera, *Vestalt I* eta *Vestalt II* izeneko lanen sailean, benetako leherketa bat egongo da kolorearen erabileran 19. Lehenengo lana margolan abstraktua da, iridiszentea ia, indar adierazgarri informalekoa, txori handiek diruditen irudiak erakusten baititu, bortizki elkarri eragiten edo airean elkarrekin borrokatzen. Bigarren lana abstraktua da zati batean, baina irudizko forma figuratiboen tonua hartzen du, kolore ugari dituen paisaia argitsu batean. Aldi berean, azterketaren autorreflexibilitateak gero eta zeregin garrantzitsuagoa betetzen du, eta, hortaz, objektu bitxi

¹⁶ John Golding, Sophie Bowness eta Isabelle Monod. Fontaine, Braque: The Late Works, New Haven and London, Yale University Press 1907

¹⁷ Ez-ohikoa dela ematen badu ere, gaiak baditu aurrekariak, eta ezaguna da hainbat lanetan: Alberto Dureroren Berpizkunde eta Barrokoko lanak (1515 eta 1517), Jean-Baptiste Oudry (1749), Pietro Longhi (1751) eta George Stubbs (ca. 1790-91). Horrez gain, zoologikoekin edo piztien bildumekin zerikusia duten XIX. mendeko hainbat margolanetan agertzen da.

¹⁸ Egileak eta artistak 2012ko otsailaren 22a eta 24a bitartean izan zuten elkarrizketatik jaso dira iruzkin hauek.

¹⁹ Ikusi Vestalt Luis Candaudap, ex. cat., Galería de Arte Juan Manuel Lumbreras, Bilbo, 2008ko martxoa.

ugari hasiko dira agertzen, adibidez, jostailuzko soldaduak eta objets trouvés izenekoak. Hurrengo urteetan gero eta gehiago erabiliko ditu aurkitutako objektu horiek. Horiek horrela, margotutako collageari egindako aipamenak, batzuetan, kode bereizle edo aipamen kamuts bat baizik ez dira, ezer gehiagorik ez ia; eta olioak ere hurbilago daude artistak egindako kolore distiratsu eta saturatuetako akuareletatik. Izan ere, batzuetan, trukaezinak dira ia (haien tamaina alde batera utzita), adibidez, La destrucción de Sodoma (2007) gaiari eskainitako akuarelen sailean. Hala ere, aldi berean, oso ugariak dira Picasso eta Braque maisuei egindako aipamenak; eta aldaketa sumatzen da sormen aldetik, gero eta gehiago jotzen baitu gorputz biluzi sentsualak eta genero erotikoa sartzera. Obra horiek hurbiletik lantzen dituzte guztiz sortzaileak eta introspektiboak diren esperientziak, gogo-aldarte uzkur edo asaldatua sortzen denean margolariek beren estudioetan bizi ohi dituzten horiek. Hain zuen, batzuetan bakardadearen psikologia izenez ezagutzen den kontzientzia introspektiboko egoeran agertzen diren esperientziak. Badirudi margolaria bakartze psikologikoko eta uzkurtasuneko egoera batean galtzen dela, sormenezko eta aldaketako une erabakigarrietan. Hori bereziki nabaria da Figura al borde del cubismo (2008) izeneko lanean. Bertan, sexu femeninoaren irudia behetik ikusita agertzen da, oihaleko azaleraren gainean inprimatuta edo prentsatuta balego bezala. Neurri batean, performanceari lotuta dauden Yves Klein-en antropometriak ekartzen dizkigu gogora (pinceaux vivants, edo pintzel bizidunak, 1958). Hala ere, lan horiek margolaritzako tradizio luze batean daude sartuta, Courbetek L'Origine du Monde (Munduaren sorrera, 1866) laneko irudi ospetsuarekin abiarazitakoa, emakumearen alua ikusgai jartzen duen irudiarekin, alegia. Izan ere, Candaudapen lanetan, gero eta sarriago agertzen dira sexualitate, politika, eta heriotzari lotutako gaiak²⁰. Ildo horretan, Candaudapek esanahi berezia aitortu dio trantsizioko margolan garrantzitsu bati, hain zuzen, Todo al centro con algunos muertos por la izquierda (Pasión y muerte de Rosa Luxemburgo) (2005-06) izenekoari. Bertan, hainbat burezur eta burezur itxurako irudi abstraktu batzuk agertzen dira, ikuspegi askotatik ikusita (txori baten burezur bat ere bai), konposizioaren erdian metatuta, eta badirudi zerumugaren lerro baxuaren gainean lebitatzen ari direla ia. Ziurrena, ez da kasualitate hutsa huts beltz eta formarik gabea eta zerumugako lerro baxuaren gorria anarkismoari eta errebeldiari lotuta dauden koloreak izatea, iraultzari eta agintarien aurkako erradikalismoari lotutako horiek²¹. Margolan horretan, collage edo ebakinaren hondar piktoriko oso koloretsu batzuk suma daitezke, baina, hala ere, neurri handi batean barneko lilura-sentipena edo sakontasun espazialekoa sortzeko gaitasuna galdu dute. Hala, Candaudapen ustez, lan hori bizitzako trantsizio moduko zerbait da bere ekoizpenean, ikusmen-galdera bat bere margolaritzako jardutearen ibilbidean eta bilakaeran, collagearen garapen esplizituetatik eta bere ibilbide piktoriko jakinetik urrutiratuko duena²².

2008. urtetik hona, artistaren lanak oso koloretsuak izan dira, baina Candaudapek azken hogei urteetan egin dituen ikerketa askoren laburpen bakanaren berri ematen digute. Generoko margolaritzara itzultzen da berriz era nabarmenean, eta ingurune abstraktu-figuratiboetara, eta

²⁰ Irudikatzeko molde hau arrunta da sexu femeninoaren irudi anatomikoetan, eta testuinguru honetan baizik ez du hartzen ikusmen aldeko probokazio-kutsua, margolaritzan ezezagunagoa baita. Anatomiari buruzko testuetan, berriz, guztiz irudi arrunta eta ohikoa da.

²¹ Rosa Luxemburgek (1871-1919) eta Karl Liebknechtek sortu zuten Liga Espartakista (Spartakusbund), hau da, Alemaniako Alderdi Komunistaren aurrekoa izan zena (KPD 1919ko urtarrilaren 1ean sortu zen). Biak ala biak bortizki hil zuten Berlinen, urte bereko urtarrilaren 15ean. Rosa Luxemburgen gorpua Landwehr-eko ubidera bota zuten, eta Liebknechti, berriz, hainbat tiro eman zizkioten Tiergarten-en. Hilabete luzeak igaro ziren bi gorpuak identifikatu zituzten arte.

²² Lan honek zeregin erabakigarria du Luis Candaudap Retén artistaren katalogoan, sarrerako irudi gisa: Luis Candaudap Retén, ex. cat., Bizkaia Jaurerriko Abokatuen Bazkun Ohoretsua / Ilustre Colegio Oficial de Abogados del Señorio de Bizkaia (martxoaren 22a – maiatzaren 18a), Bilbo, 2007.

argazki-collagearen tartekiaren aldaera piktoriko xehatuetara ere bai. Cromoterapia (Descanso en la huida a Egipto) (2008-09) oso lan garrantzitsua da. Kolore biziko paisaia horretan, sartu diren collagearen osagaiak kopiak edo transkripzio literalak dira. Lehen, berriz, eraikuntza formal gisa baliatzen zituen²³. Konstruktibismoaren ondoriozko aipamenak daude, eta kolibri baten argazki baten kopia bat, National Geographic-aren estilokoa, bai eta simulatutako collage bat eta ebakinaren imitazio bat, elur-orein (edo orein) ar bat eta lehoi bat irudikatzen dituena. Adierazle autonomoen lana egiten dute, haien xedea ez baita aipamenezko esanahi berehalako bat ematea, baizik eta berez beren esanahia eraikitzen duten adierazle gisa jokatzea. Hori argi ikus dezakegu La leona herida (2009) izeneko margolanean, ebakitako lehoi berberaren kopia bat baitu. Era berean, horixe bera gertatzen da Artemisa (2010) margolanean, elur-oreinaren kopia errepikatua baitu ondoan (alderantzikatua, batekoz bestera jarrita). Collage formalistan ez bezala, itsatsitako ebakinak imitatzeko prozedura horren ondorioz, osagai horiek ikusmeneko punctum bilakatzen dira²⁴. Egia esan, garai horretako margolanak konplexutasun semiotikoz beterik daude. Cromoterapia lanean, artistak atzera jotzen du kolorea erabiltzera, eta, horrekin batera, artearen teoriari eta historiari egindako aipamen konplexuak agertzen dira. Adibidez, Soldados de porcelana (Pato por liebre) (2009) formatu txikiko obrak, lehen begiratuan, soil edo laua dela ematen du, paisaia argitsu baten eszena bat baita. Alabaina, nahita edo nahigabe, aipamena egiten dio Ludwig Wittgensteinek (1889-1951) lehenbizikoz azaldu zuen gertakari bati, alegia, ahate edo untxi baten buruari buruzko pertzepzioari²⁵. Aldi berean, tradiziozko generoaren alderdiei berriz heltzeaz gain, aski bereziak diren forma barrokoak ere hartzen ditu, margolan askotan lepoa moztutako buruak baitaude ikusgai (giza irudiak eta/edo plastikozko jostailuzko soldaduak). Objektu partzialen bilduma literal hori ikusita, edozein psikologok esango luke proiekzio fetixistak direla²⁶. Hala ere, hori benetan ulertu ahal izateko, kontuan izan behar dugu artistaren tailerra wunderkammer pertsonal moduko zerbait dela, hau da, era askotako objektu bitxiz beteriko kabinete bat, masailezurrak eta brikolajea, edota posta-txartelak eta material organiko askotarikoak batera biltzen dituena. Esanguratsuena zera da, berehala eskuratzeko moduko objektuak direla, artistak metatu dituenak, baina haien zereginak ez du beti ikonografikoa izan nahi, zentzu konbentzionalean. Objektu horiek ondo sinbolizatzen dituzte artistaren sormenezko tirabirak eta sentipen opakuak, nekez defini daitezkeen horiek. Izan ere, bere nortasun eta elkartze pertsonalerako lekua da bere tailerra, eta bertan dauden objektuen zeregina ez da arbitrarioki ulertu behar, iturri ikonografiko sinboliko huts bat balitz bezala. Candaudapek hautatutako objektu-adierazleak oso konplexuak dira, haiek hautatu dituen sortzailea bezainbeste. Horiek horrela, collagea edo margotutako ebakinak topa ditzakegu oraindik, baina ia zatikatuta dauden azaleren zeregina dute orain, Las tentaciones (2010) lanean bezala. Edo, bestetik, El caballero, la muerte y el Diablo (2011) lanean bezala. Bertan, artistak collagearen zati margotuak erabili ditu, berak margotutako kopiaren gainean gainjarrita, zehazki, Martín Zapater lagunari Goyak egin zion erretratu ospetsuaz Candaudapek egin zuen kopia gainean²⁷. Margolan

²³ Obra hau eta 2008-2011 denboraldiko beste lan batzuk, hemen agertzen dira: Luis Candaudap, Descanso en la huida a Egipto: Pinturas 2008-2011, ex. cat., Kultura Saila, Eusko Jaurlaritza, 2011.

²⁴ Punctum hitza Roland Barthesen (1915-1980) idazkietatik jasota dago, eta haren ustez hauxe da: "... zulatzen nauen (baina era berean min ematen didan, ziztatzen nauen) ezbehar hori." Bestela esanda, puntu horretan, bereizketak desegiten dira, esanahi pertsonala besteei jakinarazi ahal zaie eta haren logika sinbolikoa arrazoitu daiteke. Ikusi Roland Barthes 'Studium and Punctum', Camera Lucida, ingelesezko itzulpena: Richard Howard, Londres, 1984. 25. eta 42-44 or.

²⁵ Ludwig Wittgensteinek (1889-1951) egin zuen bereizketa linguistiko ospetsu hau pertzepzioan oinarrituta dago: 'zer ikusten' eta 'nola ikusten'; hil ondoren ateratako argitalpen sonatu honetan: *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 1953/2001.

^{26 &#}x27;Objektu partzialaren' proposamen psikoanalistekiko lilura da Jacques Lacan (1901-81) psikoanalista estrukturalistaren obra teorikoan dagoen osagai nagusia. Bere objet petit a delakoa kausa-objektua edo desirazko objektu eskuraezina da (objektu fetitxe bilakatzeko prozesuan dagoena). Ikusi hau: Jacques Lacan, The Four Fundamental Principles of Psycho-Analysis, Londres, 1994 (282. orrian glosarioaren definizio bat agertzen da). Beharbada, aski adierazgarria da objet petit a terminoak mintegi baten hasieran azaldu zela, eta berehala zehaztu zela Louis Aragonen Contre-chant poemarekin harremanetan jarriz ('a' horrek autre irudikatzen du, bestea, alegia), 17. or.

²⁷ Greco ezizenaz ezagutua izan zen Doménikos Theotokópoulosek (1541-1614) egindako San Frantzisko belaunikatua meditazioa egiten izeneko margolanetik hartu da xehetasuna. Margolan horretan Golgotako burezurra agertzen da, eta horrek berehala ekartzen digu gogora burezurraren nonahiko erabilera, Candaudapen lanetan etengabe agertzen dena. Francisco Goyaren lana (1746-1828) Martín Zapater y Clavería lagunari egin zizkion bi erretratuetako bat da. Aragoiko merkataria eta Ilustrazioko pertsona ospetsu bat izan zen Zapater (Zaragoza, 1747 - ca. 1803). 1797. urtean egin zuen erretratua Goyak. Bi lanak Bilboko Arte Ederren Museoan daude, eta horrek argi frogatzen du Candaudapek gertu-gertutik ezagutzen zituela pinakoteka horren funtsak.

horretako irudimenezko collagearen osagaiek ere bizi-bizi ekartzen digute gogora Herbehereetako Erdi Aroko erretratuetan azaltzen ziren buruzapiak eta kofiak, eta, jakina, gogorarazten digute Espainiako margolaritzaren sustraiek lotura estua dutela XV. mendean iparraldeko Europan egiten zen margolaritzarekin. 2008. urtetik aurrera, maisu zaharrei eta arteko heroi batzuei egindako aipamena gero eta nabariagoa da artistaren lanean, eta, beraz, Picassoren etengabeko eragina ez da inoiz urrutiratzen. Horren adibide egokia da *Picasso comunista* (2009-11) lana. Margolan horrek adierazkortasuna metatu zuen bi urtez maisu modernoarekiko ikusmen- eta buru-aldeko harremanaren inguruan, eta harreman hori orain dela hogei urtetik hona luzatu da.

Irudi biluzien garapena –batez ere, emakumeen biluzien irudiena–, beste bilakaera mental eta emozional garrantzitsu bat da artistaren ibilbidean: alde batetik, gaiari dagokionez, eta, bestetik, margolaritzaren beste ikuspegi psikologiko batean oinarrituta dagoelako. Gorputz biluziaren gaiak ezinbestez eramaten du ikuslea desioaren ekonomia libidinala aintzat hartzera, eta ez dago guztiz objektiboa den urrutiratzerik gai horrekiko (eta ezin da egon). Gainera gorputz biluzia gai generikoa denez, arte espainiarrak sortu eta ospetsu bilakatu dituen esanahi historiko berezi batzuk aurki ditzakegu bertan. Descanso en la huida a Egipto (La trapecista) (2010-11) margolana da erakusketa honetako gaiari artistak 2011. urtean eskaini zion saileko beste lan bat. Ildo askotako margolari garaikideak aurrez aurre aurkitzen dituen auzi eta estutasuneko batzuk islatzen dira bertan denak ez badaude-. Atzetik ikusitako gorputz biluzi etzanak, zuzen edo kopiaren bidez -kopia nolabait eraldatuta egon arren-, Londresko National Galleryn dagoen Velázquezen Venus del espejo lanean du sorburua. Hortaz, bada, iturri ikonografikoa Espainiako margolaritzako gorputz biluziaren historian sekula izan den irudirik enblematikoenetako bat da. Agertokia formarik gabeko eta kolore askotako ingurune bat da, etengabe tokiz aldatzen diren sakontasunez betea, eta plano ugarietan eratutako zehaztapen espazialekoa. Lehen aipatu ditugun osagai ebakiak, batzuetan, ondo marraztuta daude, argi eta garbi nabarmentzen baitira, baina beste batzuetan, berriz, inguruak ezabatu edo urtzen dira. Candaudapek Picassoren posta-txartel ilustratu baten kopia edo transkripzioa jaso du eskuinaldeko beheko ertzean. Posta-txartela bitan zatituta dago, eta Picassoren tamaina txikiko margolan bati egiten dio aipamen, Femme se Coiffant (Emakumea orrazten, 1906) izenekoari²⁸. Hortaz, zalantzarik gabe, margolan horretan nahita egindako aipamena eta lotura dago Espainiako margolaritzaren historian izan diren maisurik garrantzitsuenetako birekin. Hala ere, jakina denez, bi maisu horiek bizi izan ziren denboraldi historikoak eta testuinguruak guztiz desberdinak izan ziren. Horrek ondo frogatzen duenez, Luis Candaudapen lanean gai edo eduki politikoak azaldu arren, ezin dugu inola ere margolari politikotzat jo; aurreko mendeko 1930eko hamarkadatik 1950eko hamarkadara arteko Picassori, berriz, bai. Burezurraren vanitas motiboa erdiko planoan nagusitzen da, eta, bitartean, hegan doan hegazti bat irudikatzen duen collageko osagai margotu batek behera jotzen du erdialdean, etzanda dagoen irudiaren bizkarrerantz. Bi urtez landu zuen margolana, eta horrek esan nahi du artistak hainbat zailtasun izan zituela, adimen eta

²⁸ Margolana hemen dago: Kimball Art Museum, Fort Worth, Texas. Bertan agertzen den modeloa garai hartan Picassoren maitalea zen Fernande Olivier da, 1904. urtean ezagutu baitzuten elkar. Bestetik, antza, Picassoren iturriak Tizianoren Anadyomene (Eskoziako Galeria Nazionala, ca. 1525) eta Bouguereauren La Naissance de Vénus (Musée d'Orsay, ca. 1879) lanak izan ziren.

konposizio aldetik, margolanean elkarren arteko harremanetan jartzen diren zatiak moldatzerakoan. Beste irakurketa bat eginez, esan liteke irudia ziurgabetasun melankoniakoz beterik bezala agertzen dela, 2008. urtetik aurrera Candaudapen hainbat obratan nagusitu zen gogo-aldartea edo tonua islatze aldera. Era berean, gorputz biluziak ez du bere isla ispilu batean ikusten, Velázquezen *Venus* ospetsuak bezala, eta, orobat, ez da agertzen bere buruan bilduta, introspekzio etxetiarreko egoeran sartuta, Picassoren kasuan bezala. Buruko ilea moztuta duen irudi biluzia, etzanda eta pentsakor, ezkerrerantz begiratzen du, forma lausoz eta konpondu gabeko sakontasun piktorikoz beteriko mundu baterantz, irudia kokatuta dagoen eremu zehaztugabe eta koloretsuaren bidez islatzen den unibertsorantz.

Bukatzeko, erakusketari izenburua ematen dion *Las leyes de la caza* (2010-2011) eskala handiko margolana ekarri nahi dut hirizpidera. Horma-irudiaren formatuko lan honek, metro eta erdiko garaiera, eta lau metro eta erdiko luzeera du. Margolan hau urrundu egiten da oraintsuko urteetan azaltzen ziren kolore ilunagoek zuten dramatismotik eta nabarmenkeriatik, hemen pastel-tonu leunak eta harmoniatsuak erabiltzen baitira, eta gogo-aldarte askoz zoriontsuago bat adierazten duten tonu jariakorrak ere bai. Alderdi askotatik ikusita, *tableau vivant* edo 'margolan bizidun' bat da, artistaren oraingo gogo-aldarteaz hausnarketa egiten duena. Bere edukia oroitzapenezkoa da, transkripzio edo kopia materialeko eta formazko transposizioko mintzaira ezaguna adierazten du, eta, besteak beste, gauza hauek erakusten ditu: zaldi palomino baten ebakinaren kopia bat, gepardo baten irudia, konposizioaren erdian jauzika ari dena, eta lilurazko collagearen gainjarritako eta lekuz aldatutako irudi batzuk. Ezkerretik eskuinera irakurriz gero, irudi luke azken mende laurdenean Luis Candaudapek bere egin duen margolaritzako estilo formal bereziaren aurkezpen eta metaketa moduko zera bat dela.

Hasieran iradoki dut artista 'irudien ehiztari' bat dela, margolaritzak proposatzen duen, baina sekula guztiz ematen ez duen, helmuga eskuratzeko lilurazko xedearen atzetik dabilen gizona. Hala ere, margolaritza, bizitza bezala, prozesu bat da, eta bilaketa motibazioaren zati bat da. Izan ere, margolaria metatutako sentipenen edukiontzi bizidun bat da, eta, Louis Aragonek iradoki zuen bezala, margolari sortzaileak egin dezakeen gauzarik onena zera da: bere eragin adierazkorra eta emaitza esanguratsua ehizatzen eta islatzen ahalegindu²9.

²º Op. cit., Aragonen Contre-chant-ez Lacanek egiten duen erabilera, 17. or. Vainement ton image arrive à ma rencontre/Et ne m'entre oû je suis qui seulement la montre/Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver/Au mur de mon regard que ton ombre rêvée/Je suis ce malheureux comparable aux miroirs/Qui peuvent réflechir mais ne peuvent pas voir/Come eux mon oeil est vide et comme eux habité/De l'absence de toi qui fait sa cécité. (Alferrik iristen da zure irudia nire bidera /Isla naizen tokian baizik ez nau atzematen/Nigana jiratuz, ez duzu nire begiradaren harresian ezer aurkitzen/Amestutako zure itzala baizik/Ispiluen pareko zoritxarreko hori naiz/Islatu bai baina ispiluek ez baitute ikusten/ Nire begia hutsik dago haiek bezalaxe eta haiek bezalaxe beterik/ itsutzen duen zure absentzia horrekin.

Luis Candaudap: cazador de imágenes

Luis Candaudap es por intención y definición un cazador de imágenes confeso. Ejerce como tal aludiendo y desarrollando en su pintura (y obra relacionada) lo que Louis Aragon afirmara sobre el papel genérico del artista. Según Aragon, el principio creativo determina que el artista sea por naturaleza un chasseur d'images¹. Pero me inclino a interpretar también la caza o búsqueda de imágenes creativas de Candaudap en el sentido carrolliano más espontáneo de The Hunting of the Snark (La Caza del Snark), el célebre poema sinsentido subtitulado 'Una Agonía en Ocho Espasmos', puesto que la compleja práctica de la pintura hoy día supone un viaje imaginario "con humor infinito, el viaje imposible de una tripulación improbable para hallar a una criatura inconcebible"2. La 'tripulación improbable' se encuentra en el estudio del pintor y está representada por las herramientas o medios de que dispone habitualmente para plasmar en un cuadro la imagen que va elaborando, tal y como la concibe o proyecta mentalmente. Un medio material cuya práctica siempre implica un estado mental de flujo y cambio. Por su parte, la 'criatura inconcebible' es necesariamente la figura o forma pictórica deseada, la que se persigue aunque nunca se llegue a atrapar y/o capturar definitivamente. Por tanto, la frustración de un pintor radica siempre en la búsqueda de algo que nunca puede alcanzar ni consumar materialmente del todo, pero en la que la propia caza de la guimera espectral se convierte en el objetivo que sustenta la vida del artista. Es el mismo mapa sinsentido que guía la 'caza del Snark' en su versión literaria, un mapa que era, por supuesto, una hoja de papel en blanco 'exquisita'3. Esta es la razón por la que la supuesta y muy debatida declaración de la muerte de la pintura de hace treinta años no puede darse y jamás tendrá lugar, y el motivo por el que se perpetúa a través de la caza mental de Luis Candaudap y de su búsqueda continua de imágenes que le infundan nueva vitalidad⁴. La pintura sigue buscando su objetivo fantasmagórico no porque (como se ha afirmado) exista algún objetivo final que lograr, sino porque la mera búsqueda de una práctica enérgica de la pintura regula y media sus propias posibilidades creativas. Es un empeño heroico por visualizar y extraer un sentido pictórico o una experiencia sensorial que tan a menudo permanecen opacos o tercamente invisibles⁵.

Al contemplar los cuadros de Luis Candaudap, se confirma rápidamente este planteamiento inicial por el que el artista habla del lienzo 'como una pantalla de cine en blanco', ya que el Súper 8 experimental y el interés por el cine innovador (y especialmente el cine polaco) le influyeron significativamente cuando residió en Varsovia durante un año y medio a finales de los ochenta. Este periodo evocaba también figuras políticas y acontecimientos cuyos nombres aparecen

¹Término comúnmente utilizado por Louis Aragon (1897-1982), que también tradujo 'The Hunting of the Snark' al francés (*La Chasse au Snark: un agonie en huit crises*, 1929), Pierre Seghers, Paris, 1949 (y ediciones subsiguientes).

² Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson, 1832-98), The Annotated Hunting of the Snark (1876), Martin Gardner (ed.), Adam Gopnik (intro.) Henry Holiday et al. (Ills), London and New York, W. W. Norton, 2006. La cita de Gardner ha sido extraída de Sidney Williams y Falconer Madan: Handbook of the Literature of the Rev. C.L. Dodgson, The Annotated Snark, Londres, Penguin Books, 1974.

³ La naturaleza del mapa sin sentido de Bellman (una hoja de papel en blanco) en *The Hunting of the Snark* de Carroll se convierte, junto con el principio creativo de Mallarmé, en una síntesis crucial de la polémica 'hoja de papel en blanco'...O' nuits! ni la clarté déserte de ma lampe sur le vide papier que blancheur défend....' (...Oh noches, ni en mi lámpara la claridad desierta sobre la virgen página que esconde su blancura ...), (citado en Tedi López Mills, *La Noche en Blanco de Mallarmé*, p. 110, Fondo de Cultura Económica, 2006).

⁴ Yves-Alain Bois, 'Painting: The Task of Mourning', *Painting as Model*, Cambridge, Mass. y Londres, MIT Press, 1993, p. 229-44.

⁵ Louis Aragon, "La vie est un voyageur qui laisse trainer son manteau derrière lui pour effacer ses traces" (La vida es un viajero que deja arrastrar su capa tras de si para borrar sus huellas), Louis Aragon, Lectures d'Aragon les voyageurs de l'imperiale, Presse Universitaire de Rennes, 2001.

frecuentemente en cuadros de aquella época temprana⁶. Esto apenas sorprende, dada la forzada división histórica de Europa y el súbito final del comunismo. Si a ello sumamos la afición que desde niño profesa Candaudap por los cómics, las novelas y los cuentos clásicos narrados a través de ilustraciones pictóricas, encontramos dos de las primeras y fundamentales influencias en la pintura y posterior evolución pictórica de este artista. El recurrente uso de la representación del collage o de fragmentos de papel rasgado de Candaudap durante la última década (la yuxtaposición de diferentes fuentes pictóricas imaginadas), constituye a su vez una sofisticación de formas que se re-traducen en cuadros, actualizando y ampliando su anterior utilización de referencias al papel rasgado y al collage. Como ejemplo, se puede decir que su obra temprana Kino Moskwa (Cinema Moscú, 1990) inicia un discurso mental que es continuo, aunque a día de hoy altamente evolucionado y diferenciado en la obra del artista. El soporte en lienzo de Kino Moskwa se presenta literalmente como una amplia pantalla de cine con elementos pintados para parecer un collage que retienen la especificidad de cada asociación particular derivada del collage. Pero si esta obra es una plantilla genérica del primer desarrollo de collage pintado del artista en cuanto a la yuxtaposición de imágenes, su concepto de retablo y manifiesto combinados (con referencias a ciertos tropos de la pintura moderna) difiere considerablemente de aquellas prácticas de traducción del collage a la pintura integrándolo como superposición que Candaudap ha desarrollado y ampliado durante los últimos veinte años7.

Sus años en Barcelona durante la década de los noventa implican un decisivo cambio y expansión de las ideas del artista. En este contexto, el arte gótico medieval le influye poderosamente y comienza a producir obras a base de múltiples paneles, como dípticos, trípticos y polípticos. Esto resulta especialmente intrigante, ya que se detecta un creciente elemento de deconstrucción en el arte de Candaudap de aquella época. Es como si discretas yuxtaposiciones de obras, como La amante del ingeniero (1989) o la ya citada Kino Moskwa, no solo hubieran sido transferidas a composiciones de paneles múltiples (es decir, múltiples pantallas), sino que se hubieran decantado de alguna manera en superficies separadas, para ser posteriormente coordinadas y reunidas de nuevo. Mientras esto podría entenderse como una reversión de la convención renacentista hacia el retablo unificado que agrupa eventos pictóricos en una única superficie, también demuestra que Candaudap estaba profundamente vinculado a la naturaleza y los fundamentos de la construcción de imágenes variables. Al mismo tiempo, el contenido de los cuadros se vuelve cada vez más abstracto, aunque nunca hasta el punto de crear una abstracción conceptual no-objetiva; más bien, el artista se inclina progresivamente por las formas abstractas, en ocasiones orgánicas, y por los elementos biomórficos en obras como Mateo 6.6 (1997), denotando la referencia bíblica su conocimiento del arte eclesiástico8. Durante la primera parte de los noventa, estas formas abstractas (con reiteradas alusiones indirectas a fuentes como 'vanitas' o calaveras simbólicas,

⁶ José Ángel Sanz Esquide, '¿Pintura o muerte?', *Luis Candaudap: Ma Jolie/Pinturas 2003-2005*, ex. cat., Galería de Arte Juan Manuel
Lumbreras, Bilbao, mayo de 2005.

⁷ Para una consideración de las convenciones que referencian el uso de pantallas y superposiciones o capas por parte de Candaudap a principios de los 90, véase Xabier Sáenz de Gorbea, 'Imágenes interrumpidas', Luis Candaudap: Pinturas y Dibujos, ex. cat., BBK (Bilbao Bizkaia Kutxa), Bilbao, 1993 p. 5-11.

⁸ Mateo 6:6: "But thou, when thou prayest, enter into thy closet, and when that has shut the door, pray to thy Father which is in secret; and thy Father who seeth in secret shall reward you openly." (Tú, cuando reces, entra en tu habitación, cierra la puerta y reza a tu Padre, que está presente en lo secreto; y tu Padre, que ve en lo secreto, te recompensará abiertamente). Versión inglesa del Rey Jacobo de la Biblia.

uno de los motivos favoritos del artista) suceden a la creciente fascinación de Candaudap por el color y el contraste, y así en su discurso actual menciona las polaridades rojas y verdes de las pinturas góticas que vio en Barcelona⁹. Los trípticos y polípticos a gran escala, ejecutados en acrílico y/o técnica mixta en Barcelona, reflejan que el artista es consciente de estar desmontando y reconfigurando la totalidad de su práctica pictórica a través de la investigación y el análisis. Su continua tendencia hacia la experimentación con el color y hacia formas no-lineales apunta a un periodo de deconstrucción intencionado y prolongado. Aunque en un principio, mientras asistía a la Facultad de Bellas Artes en Bilbao durante los ochenta (1983-88), había estudiado grabado, pasó luego a rechazar los aspectos lineales y gráficos excesivamente constreñidos del medio, decidiéndose por la pintura. Y en adelante, predomina en su obra la preocupación por diferentes formas morfológicas y orgánicas, campos y espacios imaginados, en lugar de una obligada supeditación al contorno impuesto por la linealidad inmediata del arte gráfico.

Por tanto, retrospectivamente, los años vividos en Barcelona durante los noventa hasta el final del milenio fueron un largo periodo de experimentación, una época en la que Candaudap no solo desmonta sino examina minuciosamente cada aspecto de su vocabulario y proceso de construcción de imágenes. Desde aproximadamente 1998, depura cada vez más esta nueva tendencia analítica, tras establecer y formalizar el principio de una pintura de base oscura y el empleo de colores ensombrecidos (más adelante, Candaudap se referirá a estos efectos aplicados como sus 'colores sucios'). A partir de entonces, muestra una marcada tendencia hacia las convenciones cubistas del papier collé y el vaciado de color asociado con él, que expresa, no a través del lenguaje de la propia manipulación y superposición de materiales ajenos o encontrados, como en el cubismo, sino más bien a través de su traducción en elementos pictóricos autónomos, pintados como si estuvieran pegados a modo de collage. El resultado para Candaudap es una reflexión tonal sombría e interior sobre cuestiones tanto de composición formal como de profundidad espacial. Puede decirse que estas obras marcan el comienzo de lo que ahora podríamos entender como el periodo temprano de la madurez del artista, momento en el que descubre y asienta su propia voz estilística y modo de expresión autónomos. Si sus influencias en aquel momento podrían considerarse numerosas y ad hoc en gran medida, abarcando las de muchos claros precursores españoles, como Valdés Leal, El Greco, Velázquez, Goya o Ribera, también incluyen las de creadores contemporáneos como, por ejemplo, Sigmar Polke y Luc Tuymans, entre muchos otros¹⁰. Pero la verdad es que no será hasta que el artista regrese a los fundamentos de los primeros experimentos modernos en la pintura, como el Cubismo, y a precursores como George Braque y Pablo Picasso, cuando emerja con claridad una coherencia interna expresiva y estructurada en el estilo propio de Luis Candaudap. Su arte evoluciona deprisa en esta época, no solo al utilizar lienzos de formato grande desmarcándose del Cubismo, sino también al ampliarlo y convertirlo en un nuevo lenguaje y fuente de influencia. Este nuevo enfoque llega a constituir un medio directo e inmediato de tensión visual creativa e

⁹ El Retablo de advocación franciscana se puede considerar un políptico colorista ejemplar. Es un retablo realizado por el artista gótico español Lluís Borrassà (1350-1424) para el convento de Santa Clara de Vic, Barcelona (1414-15), y que hoy día se encuentra en el Museu Episcopal de Vic, Barcelona. Se conservan muchos otros ejemplos del Gótico catalán y español en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

¹⁰ Op. cit., '¿Pintura o muerte?', Luis Candaudap. Ma Jolie/Pinturas 2003-2005, ex. cat., Galería de Arte Juan Manuel Lumbreras, Bilbao, mayo 2005, p. 7, 11.

intervención dialéctica. Desde ese momento, cada obra partirá de la asunción de un conjunto de relaciones formales discursivas autónomo e internamente elaborado, que primero hubo de cuestionar para después materializarlo.

Sin embargo, el uso de las palabras análisis y dialéctica en un sentido literal no pretende sugerir que Candaudap se refiriera entonces a un sistema único y predeterminado de desarrollo analítico formal. Por el contrario, en su caso, serán un proceso de ensayo y error y su experimentación y desarrollo personales los que decidirán los contenidos de cada obra. El artista siempre soluciona y materializa sus objetivos pictóricos dentro del propio proceso de realización de sus cuadros. Este planteamiento informal no quita para que las reflexiones e ideas preexistentes o preliminares aparezcan a menudo de forma espontánea a lo largo de sus numerosos cuadernos de esbozos. Pero en el cuadro titulado Pablo (1998-2000) podemos observar dónde comenzó exactamente este proceso avanzado para el artista. El título obviamente insinúa (intencionadamente o no) un vínculo con uno de los dos fundadores del Cubismo, a saber, Pablo Picasso (1881-1973), siendo el otro el pintor francés Georges Braque (1882-1963), cuya influencia o influencias compartidas sobre Candaudap coinciden en el tiempo prácticamente¹¹. Pablo indica una vuelta intencionada a las preocupaciones formales del Cubismo Analítico (1910-12), aunque a una escala mayor y con un sentido espacial más amplio y una estructura pictórica abierta o más suelta¹². Si esta obra tiene un aire contradictorio, de una cierta densidad frenética y comprimida o confusa, hay aún otra variación acusada en un trabajo llamado Trilce (1999-2000). Este cuadro, Trilce, alude más obviamente al Cubismo Sintético (1912-14), aunque sin los materiales del collage de papel encolado que los cubistas llamaban comúnmente papier collé. También se aprecia en la construcción visual opaca y en la aplicación de la pintura la intención de producir un efecto de veladura, utilizando capas, y la superposición de material pictórico en lugar de una simple yuxtaposición formal de elementos¹³. Esta obra, además de homenajear a Picasso y su pasión por la guitarra, fue primordial en la futura trayectoria de Candaudap. Esto es así porque apunta, por un lado, a una progresiva simplificación de su pintura y, por otro, a un alejamiento de los experimentos cubistas transicionales y un despliegue del lenguaje propio del artista conformado por elementos de collage pintado. Es como si, al retornar al origen de la pintura moderna analítica, Candaudap buscara una vía pictórica alternativa a los aspectos a veces algo didácticos y más áridos de la construcción cubista formal. Su utilización deliberada de la expresión 'leyes de la caza' (título que ha propuesto para esta exposición) debiera, por tanto, interpretarse como un empeño por encontrar una vía de escape de la clausura formalista y del callejón sin salida en que pronto devino el Cubismo histórico. Este fue finalmente sustituido por el dadaísmo y el surrealismo en los años posteriores a 1919, aunque ambos movimientos fueron pioneros en el empleo del collage a base de materiales encontrados y su traducción como collage pintado¹⁴.

¹¹ Hace un guiño a la célebre cita de Braque, "Éramos como la cordada de los alpinistas". Para un análisis detallado de la relación creativa entre Braque y Picasso en los comienzos del Cubismo, véase Picasso and Braque: The Cubist Experiment 1910-1912, ex. cat., Kimball Art Museum (29 mayo-21 agosto, 2011), Fort Worth, Texas, y Santa Barbara Museum of Art (17 septiembre-8 enero, 2012). 2011.

¹² Op. cit., el título Ma Jolie de la exposición arriba citada referencia deliberadamente la famosa obra de Pablo Picasso del mismo título producida en París durante el invierno de 1911-12 y perteneciente al Cubismo Analítico, que actualmente se encuentra en la colección del MOMA de Nueva York.

¹³ Para consultar una descripción de la característica clave del Cubismo, véase Douglas Cooper y Gary Tinterow, *The Essential Cubism 1907-1920: Braque, Picasso & their friends*, ex. cat., The Tate Gallery (27 abril – 10 julio), Tate Gallery Publications, 1983.

¹⁴ Para un somero resumen de la transición hacia el Dadá y el Surrealismo, véase Mark Gisbourne, 'Dada & Surrealism in Paris 1919-1947', en Liz Dawtrey (ed.) *Investigating Modern Art*, New Haven y Londres, Yale University Press and The Open University, 1996, p. 87-108.

Durante los años siguientes y hasta 2004, Candaudap profundizó en su concepto de collage pintado, pero mantuvo al mismo tiempo algo de la limitada paleta de verdes, marrones y beiges que suele asociarse al Cubismo Analítico y Sintético. Sin embargo, se hace inmediatamente evidente que los cuadros del artista son más sensuales, a pesar de los colores utilizados, que frecuentemente ha calificado como 'colores sucios'. Si se aprecia cierta revitalización del vocabulario cubista, esta se da en un sentido mucho más amplio, que también incorpora otras traducciones pictóricas del decoupage (recortes) y del papier déchiré (papel rasgado). En sus cuadros de gran formato Falsiots (2000) y Politonos (2001), detectamos una visible manifestación de la expansión dialéctica ya referida. El primero, Falsiots, exhibe un recorte en forma de acordeón a lo largo de la superficie horizontal pintada, casi como si fuera un collage de vivo colorido con una tira verde recortada y transferida sobre un fondo negro-azulado modulando el espacio. Se ha dejado evidencia manifiesta de la producción de marcas pictóricas, y unas tiras de collage pintado en relieve con forma de cinta óptica crean un espacio interno tridimensional y arrojan sombras en el centro a través de la ilusión pictórica de una forma recortada. En cambio, Politonos es angular y se relaciona más explícitamente con las convenciones planimétricas del collage yuxtapuesto, mientras sigue manteniéndose fiel a la deconstrucción curva y la representación de los múltiples elementos de una guitarra, mucho más cercanas a la convención cubista.

El carácter mucho más plano de *Politonos*, a diferencia de *Falsiots*, es menos pictórico, produciendo un efecto de texturas materiales manchadas y/o un aspecto más formal que pintado. Esta polaridad es común durante estos años y vemos una diferencia similar entre Santes Creus (2002) y Herriak ez du barkatuko (El pueblo no perdonará) (2002), sugiriendo el primero una pantalla ancha horizontal con elementos pintados como si fueran recortados (la superficie como pantalla recuerda la referencia a la pantalla cinematográfica que el artista empleaba en sus inicios); y el segundo presenta un recorte pictórico vertical con un foco central en forma de vórtice. Prevalece la misma dicotomía de una extensión visual abierta en la que el espacio se superpone y queda envuelto, y por otro lado la utilización rigurosa y enfocada de la alusión pintada que imita la superposición de papel rasgado y repliegues vaciados. Los elementos de collage con forma de cinta en primer plano pretenden ser por sí mismos tanto referenciales como libremente figurativos, a menudo aludiendo a figuras o formas tanto de pájaros como de peces, y produciendo el efecto visual de derivar directamente de dibujos recortados y reutilizados por el artista. De ahí que parezcan haber sido sencillamente traducidos a sus equivalentes pictóricos 15. No obstante, disminuye el uso de la gradación del collage en las obras creadas entre 2003 y 2004, que se vuelven más pictóricas, y a partir de entonces se aprecia que los contornos del recorte construido formalmente como elemento autónomo pintado de antemano han comenzado a diluirse. En este sentido, los aspectos espaciales de los cuadros del artista empiezan a tornarse cada vez más

¹⁵ Pueden verse reproducciones de las obras citadas en el catálogo Luis Candaudap/Txus Meléndez Pinturas/Lanak 1999-2003, BBK, Universidad del Pais Vasco, Vicerrectorado del Campus de Bizkaia, 2003.

ópticos y mucho menos determinados por las configuraciones de un sentido de la composición impuesto o predeterminado. Se da un cambio decisivo cuando Candaudap comienza a emplear óleo en lugar de pintura acrílica sobre lienzo, ya que esta había sido esencial en su práctica durante años, hasta 2004. Las cualidades menos manejables del óleo acarrearán otras consecuencias y plantearán ciertos problemas, no solo en lo que se refiere al tiempo de secado y a la obligación de trabajar simultáneamente con varios cuadros a la vez. A más corto plazo, el artista tendrá además que reducir el tamaño de la superficie de los cuadros conforme empiece a dominar los nuevos procedimientos materiales que exige la técnica del óleo. Sin embargo, el recurso de los llamados 'colores sucios' (o, dicho de otro modo, lo que surge del blanco y negro) perdura cuando su obra se vuelve visiblemente menos abstracta y cada vez más figurativa. La aplicación de imaginería del género vanitas aparece de nuevo en una serie de lienzos que a menudo titula simplemente como Bautista, con cráneos, huesos o figuras en forma de roca que en ocasiones evocan un tono sombrío o depresivo y recuerdan a algunas de las pinturas en gris y negro ejecutadas por Braque en los años 20. Pero estas obras de Candaudap son mucho más difusas en cuanto a la aplicación de pintura y con frecuencia insinúan o transmiten una intensa impresión de haberse ejecutado sobre pintura ya húmeda, pues las pinceladas son a menudo borrosas o se diluyen y desdibujan entre sí¹⁶. En un cuadro como Alpenrose (Rinoceronte en la nieve) (2004), aun cuando los volúmenes y las formas todavía guardan una relación discernible con la abstracción orgánica, siguen siendo figurativos y deliberadamente reconocibles. Pero es importante señalar que los títulos elegidos por Candaudap para sus obras siempre surgen dentro del contexto y proceso de realización del cuadro y que, en este caso, con toda probabilidad el título surgió en relación directa con el desarrollo formal de la obra, que se parece vagamente a un rinoceronte¹⁷. Dicho esto, existe también un gran número de cuadros de este periodo que hacen referencia a todo un abanico de diferentes temas religiosos, a las fuentes de la historia del arte y a eventos históricos de carácter político.

Entre 2005 y 2006, se dio otra importante novedad cuando Candaudap admite abiertamente estar cada vez más 'infectado por el color', o cuando en una entrevista posterior se refirió al 'color que sale de la oscuridad'¹⁸. Pero, en lo que concierne a su arte, no hay que olvidar que es un acuarelista de extraordinario talento, por lo que debemos considerar la influencia que dicho medio ejercía en aquellos momentos. En una curiosa obra al óleo de forma alargada, tipo mural, titulada *Gárgola (La resurrección por la herida)* (2005), un repentino y enérgico desgarro horizontal de colores primarios, rojo, amarillo y azul, entra en el centro de la composición en verde, gris, beige y marrón, colores que anteriormente habían predominado. En lo sucesivo, se da una auténtica explosión del uso del color en una serie de obras como *Vestalt I y Vestalt II*¹⁹. La primera es un cuadro abstracto, casi iridiscente y de una expresiva intensidad informal, que muestra lo que parecen ser grandes pájaros interactuando violentamente o peleándose en el aire. La segunda, aunque parcialmente abstracta,

¹⁶ John Golding, Sophie Bowness e Isabelle Monod. Fontaine, Braque: The Late Works, New Haven and London, Yale University Procs. 1907

¹⁷ Aunque pueda parecer poco habitual, la temática tiene precedentes y es conocida en obras renacentistas y barrocas de Alberto Durero (1515 y 1517), Jean-Baptiste Oudry (1749), Pietro Longhi (1751) y George Stubbs (ca. 1790-91), además de en numerosos cuadros decimonónicos relacionados con los zoológicos o con las colecciones de fieras.

¹⁸ Estos comentarios provienen de una entrevista entre el autor y el artista celebrada entre el 22 y el 24 de febrero, 2012.

¹⁹ Véase *Vestalt Luis Candaudap*, ex. cat., Galería de Arte Juan Manuel Lumbreras, Bilbao, marzo, 2008.

adquiere el tono de formas figurativas imaginarias en un luminoso paisaje de múltiples colores. Al mismo tiempo, la autorreflexividad del estudio juega un papel cada vez mayor y, en consecuencia, empieza a aparecer gran cantidad de objetos extraños, como soldados de juguete y objets trouvés. El uso de estos objetos encontrados aumentará significativamente durante los años siguientes. En este contexto, sus alusiones al collage pintado en ocasiones llegan a ser poco más que un código diferenciador o una referencia obtusa, y los propios óleos se aproximan mucho a las acuarelas de colores brillantes y saturados producidas por el artista. De hecho, a veces resultan (aparte de su tamaño) casi intercambiables, como en la serie de acuarelas dedicadas a La destrucción de Sodoma (2007). Sin embargo, paralelamente, siguen abundando las referencias a los maestros Picasso y Braque, y hay un cambio creativo hacia la incorporación de desnudos sensuales y del género erótico. Estas obras abordan de cerca las experiencias intensamente creativas e introspectivas que suelen vivir los pintores en el estudio cuando surge un estado de ánimo retraído o exaltado, un estado de conciencia introspectivo que a veces se conoce como psicopatología de la soledad. El pintor parece perderse en un estado de aislamiento psicológico y de retraimiento en momentos cruciales de transición creativa y de cambio. Esto se hace evidente en la obra Figura al borde del cubismo (2008), que presenta la imagen del sexo femenino visto desde abajo y como si hubiese sido literalmente impreso o prensado sobre la superficie del lienzo. Aunque en cierta medida recuerdan a las antropometrías de Yves Klein relacionadas con la performance (pinceaux vivants, o pinceles vivientes, 1958), estas obras forman parte de una larga tradición pictórica iniciada por la famosa imagen de Courbet en L'Origine du Monde (El origen del mundo, 1866), que muestra la vulva femenina. En efecto, los temas relativos a la sexualidad, la política y la muerte adquieren mucha más presencia en la obra de Candaudap²⁰. Un importante cuadro de transición al que Candaudap ha concedido un significado particular en este sentido es Todo al centro con algunos muertos por la izquierda (Pasión y muerte de Rosa Luxemburgo) (2005-06); en él aparecen, de manera literal, una serie de cráneos y de figuras abstractas con forma de cráneo vistos desde distintas perspectivas (incluyendo el cráneo de un pájaro), que se acumulan en el centro de la composición y casi parecen levitar por encima de una línea de horizonte baja. Seguramente, no es casualidad que el vacío negro y amorfo y el rojo de la baja línea de horizonte sean colores generalmente asociados con el anarquismo y la rebeldía, con la revolución y el radicalismo anti-autoritario²¹. Aunque todavía se aprecian en este cuadro algunas reminiscencias pictóricas altamente coloristas del collage o recorte, en gran medida han perdido la capacidad de crear una sensación de ilusión interna o de profundidad espacial. Así, Candaudap considera esta obra como una especie de transición vital en su producción, un interrogante visual en el curso y evolución de su práctica pictórica que le alejará de los desarrollos explícitos del collage y de su obvia traducción pictórica²².

²⁰ Esta forma de representación es común en las ilustraciones anatómicas del sexo femenino y únicamente adquiere tintes de provocación visual en este contexto por ser menos conocida en la pintura, mientras que en un libro de texto de anatomía es una presentación corriente y convencional.

²¹ Rosa Luxemburgo (1871-1919) y Karl Liebknecht fueron los fundadores de la Liga Espartaquista (Spartakusbund), predecesora del Partido Comunista Alemán (el KPD, fundado el 1 de enero, 1919), y ambos fueron brutalmente asesinados en Berlín el 15 de enero del mismo año. El cuerpo de Rosa Luxemburgo fue arrojado al Canal de Landwehr, mientras Liebknecht recibió varios disparos en el Tiergarten, permaneciendo ambos cadáveres sin identificarse durante muchos meses.

²² Esta obra tiene un papel crucial como imagen introductoria del catálogo del artista *Luis Candaudap Retén*, ex. cat., Bizkaia Jaurerrriko Abokatuen Bazkun Ohoretsua / Ilustre Colegio Oficial de Abogados del Señorio de Bizkaia (22 marzo – 18 mayo), Bilbao, 2007.

Desde 2008, las obras del artista han continuado siendo altamente coloristas, pero dan fe de una síntesis única de las muchas investigaciones llevadas a cabo por Candaudap durante los últimos veinte años. Hay un retorno notable a la pintura de género y a entornos abstracto-figurativos, y detalladas variantes pictóricas del inserto de foto-collage. Una obra importante es Cromoterapia (Descanso en la huida a Egipto) (2008-09), un paisaje de intenso colorido donde los elementos de collage incluidos son copias o transcripciones literales, a diferencia de su utilización previa como construcción formal²³. Hay alusiones derivadas del constructivismo y una copia de una fotografía (o tarjeta postal) de un colibrí al estilo National Geographic, así como un collage simulado y una imitación de recorte representando a un reno macho (o ciervo) y a un león. Funcionan como significantes autónomos cuyo propósito no es el de aportar un significado referencial inmediato, sino el de actuar como significantes que constituyen su propia forma de significado por sí mismos. Esto lo podemos corroborar en el cuadro titulado La leona herida (2009), ya que incluye una copia del mismo león recortado, y en el cuadro titulado Artemisa (2010), que va acompañado de la copia repetida (al revés, invertida) del reno. Al contrario que el collage formalista, este procedimiento de imitación de los recortes pegados convierte estos elementos en un punctum visual²⁴. Ciertamente, los cuadros de este periodo están cargados de complejidad semiótica. Si el título Cromoterapia supone un regreso y una celebración del uso del color por parte del artista, viene acompañado de complejas alusiones a la historia y la teoría del arte. Por ejemplo, la obra de pequeño formato Soldados de porcelana (Pato por liebre) (2009), aunque a primera vista parezca sencilla, con su escena de un paisaje luminoso, hace referencia, intencionadamente o no, al fenómeno planteado por vez primera por Ludwig Wittgenstein (1889-1951) sobre la percepción de la cabeza de un pato o un conejo²⁵. Al mismo tiempo, no solo retoma aspectos del género tradicional, sino también formas barrocas bastante específicas, con numerosos cuadros mostrando cabezas degolladas (figuras humanas y/o soldados de juguete de plástico), una colección literal de objetos parciales que cualquier psicólogo calificaría de proyecciones fetichistas²⁶. Sin embargo, para comprender esto realmente hay que tener en cuenta que el taller del artista es una especie de wunderkammer personal, un gabinete de curiosidades repleto de objetos variados y extraños, desde mandíbulas y bricolage, hasta tarjetas postales y materiales orgánicos diversos. Lo más significativo aquí es que son objetos inmediatamente disponibles, acumulados por el artista, pero cuya función no siempre pretende ser iconográfica en el sentido convencional. Estos objetos simbolizan los sentimientos a veces opacos y las difícilmente definibles tensiones creativas del artista, pues su taller es un lugar de identidad y asociación personal, y el cometido de los objetos que allí se encuentran no debe interpretarse arbitrariamente como mera fuente iconográfica simbólica. Los objetossignificante escogidos por Candaudap son tan complejos como el creador que los ha elegido. Dicho esto, aún puede encontrarse el collage o los recortes pintados, pero ahora tienden a funcionar como superficies casi fragmentadas, como en Las tentaciones (2010). O, en cambio, como en El

²³ Esta obra, junto con muchas otras del período 2008-2011, se reproduce en Luis Candaudap, Descanso en la huida a Egipto: Pinturas 2008-2011, ex. cat., Departamento de Cultura, Eusko Jaurlaritza Gobierno Vasco, 2011.

²⁴ El término punctum proviene de los escritos de Roland Barthes (1915-1980), que lo describe como ese '... accidente que me perfora (pero que también me lastima, me punza).' En otras palabras, es el punto donde las distinciones se desmoronan, cuando el significado personal se comunica a otros y se puede racionalizar su lógica simbólica. Véase Roland Barthes 'El studium y el punctum', en *La cámara lúcida*. Ed. Paidós, Barcelona, 2009.

²⁵ Ludwig Wittgenstein (1889-1951) hizo esta famosa distinción lingüística que está basada en la percepción: 'viendo que' y 'viendo como', en la celebre publicación post-mortem Philosophical Investigations, Oxford, Blackwell, 1953/2001.

²⁶ La fascinación con las propuestas psicoanalíticas del 'objeto parcial' es el elemento esencial de la obra teórica del psicoanalista estructuralista Jacques Lacan (1901-81), cuyo objet petit a representa el objeto causa o objeto de deseo inalcanzable (en proceso de convertirse en un objeto fetiche). Véase, Jacques Lacan, The Four Fundamental Principles of Psycho-Analysis, Londres, 1994 (en la p. 282 se proporciona una definición de glosario). Quizás sea significativo que el término objet petit a (la 'a' representa autre, u otro) apareciera por primera vez al comienzo de un seminario y se definiera de inmediato en relación con el poema Contre-chant de Louis Aragon, p. 17.

caballero, la muerte y el Diablo (2011), donde el artista ha utilizado fragmentos de collage pintado superpuestos sobre la copia pintada por él del célebre retrato que hizo Goya de su amigo Martín Zapater²⁷. Los componentes del collage ilusorio de este cuadro también rememoran vivamente los tocados y cofias típicos de los retratos renacentistas de los Países Bajos, recordando, por supuesto, que las raíces de la pintura española están íntimamente ligadas a la pintura de la Europa septentrional del siglo XV. La referencia a los antiguos maestros y a ciertos héroes del arte se hace cada vez más patente en la obra del artista a partir del año 2008 y, por ende, la influencia constante de Picasso nunca queda lejos. Un ejemplo es la obra titulada *Picasso comunista* (2009-11), un cuadro que acumuló durante dos años su expresividad en torno a la relación visual y mental con el maestro moderno, relación que se prolonga ya desde hace más de veinte años.

Con el desarrollo de las figuras desnudas, mayormente femeninas, encontramos otra importante evolución mental y emocional dentro de la trayectoria del artista, no solo en términos de temática, sino también en cuanto a su fundamento en otro planteamiento psicológico de la pintura. El desnudo como tema irremediablemente lleva al espectador a considerar la economía libidinal del deseo, y no existe (ni puede jamás darse) un distanciamiento totalmente objetivo de la naturaleza de dicha temática. Además, en el desnudo, como tema genérico, se encuentran significados históricos específicos que el arte español ha creado y ha hecho célebres. El cuadro del artista Descanso en la huida a Egipto (La trapecista) (2010-11) es otra obra de la serie que dedicó al tema de esta exposición en 2011. En muchos sentidos, plantea algunas de las cuestiones y ansiedades, si no todas, a las que se enfrenta el pintor contemporáneo. El desnudo reclinado visto desde atrás proviene, bien directamente o a través de la reproducción (aunque alterada en cierto modo), de la Venus del espejo de Velázquez, que se encuentra en la National Gallery de Londres. La fuente iconográfica es, por lo tanto, una de las imágenes más emblemáticas de la historia del desnudo en la pintura española. El escenario es un entorno amorfo multicolor, con profundidades que se desplazan continuamente y una definición espacial en múltiples planos. Vemos que los elementos recortados antes mencionados están algunas veces delineados destacando claramente, mientras que en otras ocasiones sus contornos se suprimen o diluyen. Candaudap ha incluido la copia o trascripción de una postal ilustrada de Picasso en la esquina inferior derecha. La postal está partida en dos y hace referencia al cuadro de Picasso de pequeñas dimensiones titulado Femme se Coiffant (Mujer peinándose, 1906)²⁸. Por tanto, no cabe duda de que en este cuadro hay una referencia deliberada y un vínculo con dos de los maestros más importantes de la historia de la pintura española, aunque, evidentemente, los periodos históricos y el contexto o contextos en que vivieron ambos fueron manifiestamente distintos. Esto demuestra que, aunque figuren temas o contenidos políticos en la obra de Luis Candaudap, no se le puede considerar un pintor político en ningún sentido, como pudiera ser el caso de Picasso desde los años 30 hasta los años 50 del siglo

²⁷ El detalle se ha tomado del cuadro San Francisco arrodillado en meditación de Doménikos Theotokópoulos (conocido popularmente como El Greco, 1541-1614), que incorporaba el cráneo de Gólgota y remite inmediatamente al uso de la ubicua calavera, que aparece continuamente en las obras de Candaudap. La obra de Francisco Goya (1746-1828) es uno de los dos retratos que hizo de su amigo Martín Zapater y Clavería, comerciante de Aragón y personaje de la Ilustración (Zaragoza, 1747 - ca. 1803) el retrato fue ejecutado en el año 1797. Ambas obras se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, lo que demuestra el cercano conocimiento de los fondos de esta pinacoteca local por parte de Candaudan.

²⁸ El cuadro se encuentra en el Kimball Art Museum, Fort Worth, Texas, y la modelo fue la entonces amante de Picasso, Fernande Olivier, a quien conoció en el año 1904. Las fuentes de Picasso a su vez parecen haber sido la Anadyomene de Tiziano (Galería Nacional de Escocia, ca. 1525) y La Naissance de Vénus de Bouguereau (Musée d'Orsay, ca. 1879).

pasado. Mientras el motivo *vanitas* de la calavera domina el primer plano central, un elemento de collage pintado que representa un ave en vuelo desciende centralmente hacia la espalda de la figura recostada. El hecho de que trabajara en el cuadro durante dos años indica que al artista se le presentaron algunas dificultades intelectuales y compositivas a la hora de resolver las partes que se interrelacionan en el cuadro. Otra lectura podría interpretar la imagen como sumida en un estado de incertidumbre melancólica, reflejando el tono o estado anímico dominante en tantas obras de Candaudap a partir del año 2008. Y es que el desnudo no contempla su reflejo en un espejo, tal y como lo hace la famosa *Venus* de Velázquez, ni permanece en un estado de doméstica introspección ensimismada, como en el caso de Picasso. La figura desnuda con la cabeza rasurada, recostada y meditabunda, mira hacia su izquierda, hacia un mundo de formas inciertas y profundidades pictóricas sin resolver, un universo revelado a través del campo difuso y colorista dentro del que se presenta la figura.

Para concluir, me refiero al cuadro de gran escala, *Las leyes de la caza* (2010-11) que da título a la exposición; una pintura de formato mural que mide metro y medio de alto y cuatro metros y medio de largo. Este cuadro supone un alejamiento del dramatismo y teatralidad de los colores más oscuros de años recientes, puesto que utiliza suaves y armoniosos tonos pastel, y tonos fluidos que apuntan a un estado de ánimo mucho más feliz. En muchos aspectos es casi un *tableau vivant*, o 'cuadro viviente', que reflexiona sobre el actual estado anímico del artista. Su contenido es conmemorativo y expresa su lenguaje ya familiar de transposición formal y trascripción o copia material, mostrando entre otras cosas una réplica del recorte de un caballo palomino y una imagen en el centro de la composición de un guepardo saltando, más una serie de imágenes traspuestas y superpuestas de collage ilusorio. Si se lee de izquierda a derecha, se podría imaginar que es una especie de acumulación y presentación del lenguaje pictórico formal y característico que Luis Candaudap ha hecho singularmente suyo a lo largo del último cuarto de siglo.

He comenzado sugiriendo que el artista es un 'cazador de imágenes', un hombre que persigue el objetivo ilusorio de alcanzar la meta que la pintura propone pero nunca concede del todo. Pero la pintura, como la vida, es un proceso, y la búsqueda se convierte en parte de la motivación que requiere, ya que el pintor es un receptáculo vivo de sensaciones acumuladas y, como insinuara Louis Aragon, lo mejor que el pintor creativo puede hacer es intentar cazar y reflejar su efecto expresivo y resultado significativo²⁹.

²º Op. cit., El uso que hace Lacan del Contre-chant de Aragon, p. 17. Vainement ton image arrive à ma rencontre/Et ne m'entre oû je suis qui seulement la montre/Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver/Au mur de mon regard que ton ombre rêvée/ Je suis ce malheureux comparable aux miroirs/Qui peuvent réflechir mais ne peuvent pas voir/Come eux mon oeil est vide et comme eux habité/De l'absence de toi qui fait sa cécité. Trad. al castellano. Vanamente tu imagen llega a mi encuentro/Y solo me alcanza donde estoy el reflejo/Tú volviéndote hacia mí no sabrías encontrar/En el muro de mi mirada sino tu sombra soñada/Soy ese desdichado comparado a los espejos/Que pueden reflejar pero no pueden ver/Como ellos mi ojo está vacío y como ellos habitado/De tu ausencia donde nace mi ceguera.

Luis Candaudap: hunter of images

¹ A term commonly used by Louis Aragon (1897-1982) who was also the translator into French of Carroll's 'The Hunting of the Snark' (*La Chasse au Snark: un agonie en huit crises*, 1929), Pierre Seghers, Paris, 1949 (an subsequent editions).

² Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson, 1832-98), *The Annotated Hunting of the Snark* (1876) Martin Gardner (ed.), Adam Gopnik (intro) Henry Holiday et al (Ills), London and New York, W. W. Norton, 2006. The Gardner quote is taken from Sidney Williams and Falconer Madan: *Handbook of the Literature of the Rev. C.L. Dodgson, The Annotated Snark*, London, Penguin Books, 1974.

³ The character of the Bellman's nonsense map (a blank sheet of paper) in Carroll's *The Hunting of the Snark*, becomes a crucial synthesis with Mallarme's creative principle of the contested 'blank sheet of paper'...Ô nuits! ni la clarté déserte de ma lampe sur le vide papier que blancheur défend...' (...O night, nor the lone splendour of my lamp on the white paper which the void leaves undefiled...), see, Stéphane Mallarmé, *Collected Poems* (Eng/Fr.), Berkeley and London, University of California Press, 1994, p. 21.

⁴ Yves-Alain Bois, 'Painting: The Task of Mourning', *Painting as Model*, Cambridge, Mass., and London, MIT Press, 1993, p. 229-44.

5 Louis Aragon, "La vie est un voyageur qui laisse trainer son manteau derrière lui pour effacer ses traces" (Life is a traveller who trails his coat in order to cover his tracks), Louis Aragon, Lectures d'Aragon les voyageurs de l'imperiale, Presse Universitaire de Rennes. 2001.

⁶ José Ángel Sanz Esquide, 'Painting or death?', *Luis Candaudap: Ma Jolie/Pinturas 2003-2005*, ex. cat., Galería de Arte Juan Manuel
Lumbreras, Bilbao, May, 2005.

Luis Candaudap is by definition and intention a self-declared hunter of images. He does this by referring to and extending in his paintings (and other related works) what Louis Aragon has previously asserted in terms of the generic role of an artist. According to Aragon the creative principle is that an artist should by their very nature become a chasseur d'images. But I am also inclined to think of Candaudap's hunting or pursuit of creative images in a more spontaneous Carroll-ian sense of the The Hunting of the Snark, the famous nonsense poem that is subtitled 'An Agony in Eight Fits', since the complex pursuit of painting today is an imaginary journey "with infinite humour the impossible voyage of an improbable crew to find an inconceivable creature".2 The 'improbable crew' is found in the painter's studio and represented by the creative tools or means commonly available to the painter to realise the evolving image as mentally conceived or projected in a painting. A material means whose realisation is always in a state of mental flux and alteration. While the 'inconceivable creature' is necessarily the figure or form in painting that is being pursued, that which is hunted down though never caught and/or definitively captured. The frustration of a painter therefore is always the pursuit of something that can never be really fully attained or materially realised, but wherein the hunt for the spectral chimaera becomes in itself the sustaining goal of a painter's life. It is the same nonsense map that guided the literary 'hunting of the snark', a map of course that was an 'exquisite' blank sheet of paper.3 It is for this reason that the supposed and argued declaration as to the death of painting thirty years ago cannot and will never take place, and why it is perpetuated through Luis Candaudap's mental hunting and continuous pursuit of reinvigorating images.4 For painting continues to seek out its phantasmagorical goal, not because (as stated) there is some definitive end that can be achieved, but that the simple pursuit of an energetic painting practice tempers and mediates its own ongoing creative possibilities. It is an heroic attempt to visualise and draw out a painted feeling or sensory experience which so often remains opaque or stubbornly invisible.⁵

A visual engagement with the paintings of Luis Candaudap quickly vindicates this initial approach when the artist speaks of the canvas being 'like a blank cinema screen', since experimental Super 8 and an interest in film innovation (and particularly Polish cinema) became an important influence on him when he lived for a time in Warsaw for a year and a half at the end of the 1980s. This period also reflected an association with political figures and events whose names as titles frequently turn up in his early paintings at that time. This was hardly surprising given the sudden end of

communism and the historically forced division of Europe. Ally this to Candaudap's early love from childhood of comics, or to classical stories and novels told through pictorial illustration, and we find two of the vital early influences on this artist's painting and later pictorial developments. Candaudap's familiar use of the painted collage or torn paper elements over the last decade (the juxtaposition of different imagined pictorial sources), are in turn sophisticated forms that have become re-translated into paintings updating and extending his earlier use of references to torn paper and collage. As an example we can say that his early work *Kino Moskwa* (Moscow Cinema, 1990) initiates a mental discourse that is continuous though by now highly evolved and differentiated in the artist's work. The canvas support of *Kino Moskwa* is quite literally presented like a wide cinema screen, one that has been filled with painted collage elements that retain the discreteness of each particular collage-derived association. But if this work is a generic template of the artist's first development of painted collage in terms of image juxtaposition, its tableau-cum-manifesto approach (with references to certain tropes of modernist painting) differs considerably from the integrated and overlaid painting-translated collage practices that Candaudap has intellectually evolved and extended over the last twenty or so years.⁷

A decisive shift and widening of ideas is represented in terms of the artist's development in the years he spent in Barcelona, through the decade of the 1990s. In this context the impact of Gothic medieval art greatly influenced him, and he began to produce multi-panelled works such as diptychs, triptychs and polyptychs. It is particularly intriguing since there is an increasingly deconstructed sense at work in Caudaudap's art at this time. It is as if discrete juxtapositions on works like La amante del ingeniero (The Engineer's Lover, 1989), and the already mentioned Kino Moskwa, have not only been transferred to multi-panel (i.e., multi-screen) arrangements, but as it were decanted to separate surfaces then subsequently harmonised and brought together. While this could be said to reverse the Renaissance convention of the unified altarpiece that brought pictorial events into a single unified surface, it also shows that Candaudap was deeply engaged with the nature and basis of variable image construction. At the same time the paintings' contents become increasingly abstract, though never to the extent of creating a conceptual non-objective abstraction, but rather that the artist was increasingly drawn to abstracted sometimes organic forms and biomorphic elements, as in works like Mateo 6.6 (Matthew 6:6, 1997) with its biblical reference echoing something of his consciousness of Church art at this time.8 Through the early 1990s these abstracted forms (often referring indirectly to sources like 'vanitas' or symbolic skulls, a favourite motif of the artist) follow upon Candaudap's increased fascination with colour and contrast, since he speaks today of the red-green polarities found in the works of Gothic painting that he saw in Barcelona. The large scale triptych and polyptych panels, executed either in acrylic and/or mixed media in Barcelona, reflected the artist's sense of consciously taking apart

⁷ To consider the screen-like and layered conventions used by Caudaudap in the early 1990s, see Xabier Sáenz de Gorbea. 'Interrupted Images', *Luis Candaudap: Pinturas y Dibujos*, ex.cat., BBK (Bilbao Bizkaia Kutxa), Bilbao, 1993, p. 5-11.

⁸ Matthew 6:6 "But thou, when thou prayest, enter into thy closet, and when that has shut the door, pray to thy Father which is in secret; and thy Father who seeth in secret shall reward you openly." English Bible, King James Edition.

⁹ An exemplary colouristic polyptych might be that of the Spanish Gothic artist Lluís Borrassà (1350-1424) The Advocacy of St. Francis, an altarpiece made for the convent of Saint Clare de Vic, Barcelona (1414-15), and currently in the Museu Episcopal de Vic, Barcelona. There are many other examples of Catalan and Spanish Gothic to be found in the Museu Nacional d'Art de Catalunya.

and reconfiguring through analytic and investigative enquiry his entire painting practice. The continuous shift towards experimental colour and non-linear directed forms suggests an intended and prolonged period of deconstruction. While at art school in Bilbao in the 1980s (1983-88), he had initially studied printmaking only to reject its over-determined linear and graphic aspects in favour of becoming a painter. Hence thereafter concerns as to varied morphological forms, fields, organic shapes, and imagined space became the dominant concerns of his art rather than a pursuit of necessary contour-based impositions suggested by the immediate linearity of graphic art.

In retrospect therefore the 1990s through to the end of the millennium in Barcelona were years of a prolonged period of experimentation, a time when Candaudap not only took apart but closely examined every aspect of his vocabulary and process of image-making. From c. 1998 this new analytic tendency became increasingly distilled, after establishing and formalising the principle of a dark ground painting and a darkened use of colour –Candaudap was later to call these applied effects his 'dirty colours' - and there is a marked shift towards Cubist conventions of papier collés and its associated draining of colour, expressed not through the language of an actual manipulation of extraneous or found material juxtaposition as per Cubism, but rather through its translation into autonomous superimposed painted pictorial collage-like elements. What emerges for Candaudap is a sombre tonal and inner reflection on issues of both formal composition and spatial depth. These works can be said to mark the beginnings of what we might now see as the early mature period of the artist, a time when he finds and establishes his own autonomous stylistic voice and mode of expression. While influences up until this time could be said to numerous and largely ad hoc with many natural Spanish precursors such as Valdés Leal, El Greco, Velázquez, Goya, Ribera, it also included contemporaries such as Sigmar Polke and Luc Tuymans as well as several others.10 But the truth is that it is only with the artist's return to the fundaments of early modern painting experiments such as Cubism, and to precursors like George Braque and Pablo Picasso that a structured internal expressive coherence to Luis Candaudap's signature style clearly emerged. His art moved forward rapidly at this time not only in terms of its larger nonrelatable scale to that of Cubism, but by extending it as a new language and source of influence. This new approach became that of a direct and immediate means of creative visual tension and dialectical engagement. Each work from this point onwards departed from the assumption of an autonomous and internally worked out set of formal discursive relations that had to be first contested and then subsequently realised.

¹⁰ Op cit., 'Painting or death', *Luis Candaudap. Ma Jolie/Pinturas 2003-2005*, ex. cat., Galería de Arte Juan Manuel Lumbreras, Bilbao, May 2005, p. 7, 11.

However, to use the words analysis and dialectic in a literal sense is not to suggest that Candaudap referred to a single pre-determined system of analytical formal development, rather it was the

case of trial and error and his personal experimentation and extension that was resolved within the chosen contents of each work. The painter always solves and realises his pictorial ends within his paintings through the processes of their actual making. Neither does this informal approach diminish the fact that Caudaudap's pre-existent or preliminary thoughts and ideas can often appear spontaneously at times throughout his numerous sketchbooks. But we can see in the painted work called Pablo (1998-2000) exactly where this advanced process began for the artist. The title obviously infers (whether intentional or not) to an association with one of the two founders of Cubism, namely Pablo Picasso (1881-1973); the other was the French painter Georges Braque (1882-1963), whose shared influence(s) on Candaudap occur at much the same time.¹¹ The painting Pablo reflects an intentional re-engagement with the formal concerns of Analytical Cubism (1910-12), though on a much larger scale and with a more capacious sense of space and open or looser painting structure.12 If the work has a contradictory sense of the frenetic and compressed or confused density about it there is a further marked shift with a work called Trilce (1999-2000). This Trilce painting relates more obviously to the period of Synthetic Cubism (1912-14), though without the material contents of familiarly pasted paper collage commonly known to the Cubists as papier collé. There is also an intentional sense of pictorial veiling at work in the opaque visual construction and paint application, a layering and superimposed painterly material presence rather than simply a formal juxtaposition of elements.¹³ This work while paying homage to Picasso and the Spaniard's love of the guitar was crucial to Candaudap's future development. That is since it pointed towards a progressive simplification of his painting on the one hand, and a departure from transitional Cubist experiments into the extension of the artist's own uniquely formed language of painted collage elements on the other. It is almost as if by returning to the wellspring of modern analytical painting Candaudap sought an alternative painterly route out of the sometimes rather didactic and drier aspects of formal Cubist construction. His deliberate use of the word 'hunting laws' (a title he has suggested for this exhibition) should therefore be seen as an intentional impulse to find a way out of the formalist closure and dead end that historical Cubism quickly became. It was eventually replaced in Paris by the movements of Dada and Surrealism in the years after 1919, though it remained that both these movements advanced the use of found material collages and their translated form as painted collage.14

In the following years to 2004 the artist Candaudap rapidly expanded his painted collage approach, but at the same retained something of the limited green-brown-beige colour palette commonly associated with their use in Analytic and Synthetic Cubism. However, it is immediately self-evident that the artist's paintings are more sensuous notwithstanding the 'dirty colours' appellation that Candaudap has often given to them. If there is a sense of the revivification of the Cubist vocabulary, it has taken place in a far wider sense that has also included other translated painted

¹¹ It is marked by Braque's famous quote, "We were like climbing partners roped together." For a detailed analysis of their creative relationship at the beginnings of Cubism, see *Picasso and Braque: The Cubist Experiment 1910-1912*, ex. cat, Kimball Art Museum (May 29 – August 21, 2011), Fort Worth, Texas, and Santa Barbara Museum of Art (September 17 – January 8, 2012), 2011.

¹² Op cit., the title Ma Jolie of the above exhibition intentionally references Pablo Picasso's famous Analytic Cubist work of the same title made in Paris during the winter of 1911-12, and currently in the MOMA Collection in New York.

¹³ For an outline of the key characteristic of Cubism, see Douglas Cooper and Gary Tinterow, *The Essential Cubism 1907-1920:*Braque, Picasso & their friends, ex. cat., The Tate Gallery (27 April – 10 July), Tate Gallery Publications, 1983.

¹⁴ For an adumbrated account of the shift into Dada and Surrealism, see Mark Gisbourne, 'Dada & Surrealism in Paris 1919-1947', in Liz Dawtrey (ed.) *Investigating Modern Art*, New Haven and London, Yale University Press and The Open University, 1996, p. 87-108.

forms of decoupage (cut-outs) and papier déchiré (torn paper). In his large paintings Falsiots (2000) and Politonos (Polytones, 2001), we find a clear sense of the dialectical expansion already alluded to. The former Falsiots presents a concertina-like cut out across the painted horizontal surface, almost as if it were a colourfully transcribed cut out strip of green material collage set upon a spatially modulated blue-black background. Evidence of painterly mark making has been made explicit, and strips of optical ribbon-like painted-collage relief create a three-dimensional internal space and cast shadows centrally across the larger illusion of a painted cut out form. Conversely, Politonos is angular and more explicitly related to the planometric conventions of juxtaposed collage while still adhering to the curved deconstruction and re-presentation of the multiple elements of a guitar far closer to a Cubist convention. The greater flatness of Politonos as distinct from Falsiots is less painterly giving a feeling of stained material textures and/or formal rather than painted appearance. This polarity is common through these years and we see a similar distinction between Santes Creus (2002) and Herriak ez du barkatuko (The people will not forgive, 2002), where the first suggests a horizontal wide screen of painted cut out elements (the surface as screen recalls the film referenced screen application where the artist first began), and the second a vertical pictorial cut out with a vortex like central focus. The same dichotomy prevails of an open visual extension where space overlaps and is enfolded, and alternatively a tightly focused use of painted allusion that references torn paper superimposition and voided recessions. The foregrounded surface ribbon-like collaged elements are themselves both intended to be referential and loosely figurative, often alluding to either birds or fish shapes or forms, and give the visual sense that they are derived first hand from cut out drawings re-used by the artist. Thereafter they suggest that they have then been simply translated into their painted equivalents.¹⁵ However there is a diminishing use of collage gradation in the works in the years 2003-04 as they become ever more painterly, and thereafter we find that the formally constructed cut out boundaries, as autonomous pre-painted elements, have now begun to dissolve into one another. The spatial aspects of the artist's paintings in this respect begin to become ever more optical and far less determined by the configurations of an imposed or preordained sense of composition. A decisive moment began when Candaudap started to use oil paint as opposed to acrylic on canvas, for the latter had been central to his practice throughout the years up to 2004. The less tractable qualities of oil paint carried other implications and posed certain questions, not only as to issues of drying time and having to simultaneously work on several paintings at a time, but also in the shorter term the artist had to reduce the surface size of the paintings as he began to master the new material procedures required by the oil technique. However, the use of the so-called 'dirty colours' (or, that which emerges from black and white) remained as the new works became discernibly less abstract and increasingly figurative. The application of vanitas imagery returned in a series of works often simply called Bautista (Baptist), skulls, bones, or rock-like shapes. They sometimes evoke

¹⁵ The works cited are reproduced in the catalogue *Luis*Candaudap/Txus Meléndez Pinturas/Lanak 1999-2003, BBK,
Universidad del País Vasco, Vicerrectorado del Campus de Bizkaia,
2003.

a morose or depressed tone reminiscent of some of the grey-black works executed by Braque in the 1920s. But these works by Candaudap are far more diffuse in their use of paint application, and often possess a suggestion or a strong feeling of their having been executed wet in wet as the paint brushstrokes are frequently blurred or wash into one another. In a painting like Alpenrose (Rinoceronte en la nieve) (Alpenrose [Rhinoceros in the Snow], 2004) while the volumes and forms still hold a discernible relation to organic abstraction, they are nonetheless figurative and intentionally recognisable. But it is important to note, however, that the titles for works chosen by Candaudap always arise in the context and processes of making a painting, and that in this instance the title almost certainly emerged directly in relation to the formal development of the work which is loosely rhinoceros-like. This having been said there are also a large number of paintings that make reference to a whole range of different religious subject matters, to art history sources, and to historical political events in his paintings at this time.

In 2005-06 another important shift took place when Candaudap freely admitted he was becoming increasingly 'infected with colour', or, as in a later interview, referred to 'the colour that comes out of the blackness'. But one should not forget in relation to his art that he is an extraordinarily accomplished painter of watercolours and we must consider the influence they have played at this time. In a strange oil-painted oblong mural-type work like Gárgola (La resurrección por la herida) (Gargoyle [The Resurrection From the Wound], 2005) a sudden horizontal and assertive rupture of painted primaries red-yellow-blue enter into the centre field of the green-grey-beigebrown colours that formerly dominated hitherto. Thereafter in a series of works such as Verstalt I and Verstalt II a veritable explosion of the use of colour takes place in his painting. 19 The first is an intensely informal expressive and almost iridescent abstract painting of what one imagines is something like large birds violently interacting or conflicting in the air. The second while partabstract takes the tone of imaginary figure forms in a bright multi-coloured landscape. At the same time the self-reflexivity of the studio increasingly plays a role, consequently a large number of extraneous objects such as toy soldiers and random objet trouvé begin to appear. Their use will be greatly extended in his paintings over the ensuing years. In this context his allusions to painted collage become sometimes little more than a differentiating cipher or an obtuse reference, and the oil paintings themselves are very close to the brightly saturated watercolours produced by the artist. Indeed, at times they appear (apart from their size) almost interchangeable, as in the series of watercolours devoted to La destrucción de Sodoma (The Destruction of Sodom, 2007). Yet simultaneously there continue to be numerous references to the masters Picasso and Braque, and there is a creative shift towards incorporating sensuous nudes and erotica. These intimate intensely creative and introspective experiences are common to painters in the studio as a withdrawn or heightened state of mind emerges, an introspective state of consciousness that is sometimes called the psychopathology of solitude. The painter seemingly gets lost within a state

¹⁸ John Golding, Sophie Bowness, and Isabelle Monod. Fontaine, Braque: The Late Works, New Haven and London, Yale University Press. 1997.

¹⁷ Though it appears unusual the subject is not without precedent and is known from Renaissance and Baroque works by Albrecht Durer (1515 and 1517), Jean-Baptiste Oudry (1749), Pietro Longhi (1751), and George Stubbs (c.1790-91) as well as numerous nineteenth century zoo or menagerie-related paintings.

¹⁸ These comments derive from an interview I conducted with the artist in Bilbao between the 22nd and 24th February, 2012.

¹⁹ Verstalt Luis Candaudap, ex. cat., Galería de Arte Juan Manuel Lumbreras, Bilbao, March, 2008.

of psychological and withdrawn isolation at crucial times of creative transition and change. This is evident in the work Figura al borde del cubismo (Figure at the Border of Cubism, 2008), which is the image of the female sex seen from below as if it were quite literally printed or pressed onto the canvas surface. Though reminiscent in some measure of Yves Klein's performance-related anthropometries (pinceaux vivants, or living brushes, 1958), they are part of the long painting tradition first initiated by Courbet's famous image of the female vulva in 'L'Origine du Monde/ Origin of the World'. Indeed themes of sexuality, politics, and death, become far more prevalent in Candaudap's art.²⁰ An important transitional painting to which Candaudap has attached particular significance in this respect, is Todo al centro con algunos muertos por la izquierda (Pasión y muerte de Rosa Luxemburg) (Everything to the centre with some dead bodies on the left [Passion and Death of Rosa Luxemburg], 2005-06), where quite literally a series of skull and skull-related abstract forms seen from different viewpoints (including the skull of a bird) accumulate at the centre field and seem almost to levitate above the low cast horizon line. It is surely no coincidence that the amorphous black void and red lower horizon are colours commonly associated with anarchism and rebellion, with states of revolution and with numerous radical forces that challenge authority.²¹ Though highly colouristic painting remnants of the collage or cut out approach can still be seen in this painting, they have largely lost the capacity to create a sense of internal illusion or spatial depth. The painting is therefore seen by Candaudap as something of a crucial transition in his development, a visual question mark in his ongoing and evolving painting practices that will move him away from the explicitly developed and overt painting translated uses of collage.²²

Since 2008 the works of the artist have remained highly colouristic but yet witness a unique synthesis of many of the investigations undertaken by the artist over the last twenty years. There is a marked shift back towards genre painting, and to abstract-figurative environments and detailed painted variants of photo-collage insertions. An important work is *Cromoterapia* (*Descanso en la huida a Egipto*) (Chromotherapy [Rest on the Flight into Egypt], 2008-09), an intensely colouristic landscape where the included collage elements are literal transcriptions as distinct from their use previously as formal elaboration.²³ There are constructivist derived allusions and the transcription of a National Geographic-type photograph (or postcard) of a humming birds, and a further illusion of a stag reindeer (or, red deer) and lion cut out. These function as autonomous signifiers whose purpose is not that of an immediate external referential signification, but as signifiers that are their own form of self-signification. We can vindicate this since the same transcribed lion cut out appears in a painting called *La leona herida* (The Wounded Lion, 2009), and again in a painting called *Artemisa* (Artemis, 2010) where the repeated reindeer transcription (upside down) accompanies it. This pattern of imitated cut out transcription as opposed to formalist collage position turns these elements into repeated visual *punctum*.²⁴ Indeed the paintings that

²⁰ This form of depiction is common to anatomical illustration of the female sex and only takes on its visual provocation in this context in that it is less familiar in fine art painting, whereas in an anatomical textbook it is a commonplace and conventional presentation.

²¹ Rosa Luxemburg (1871-1919) was with Karl Liebknecht founder of the Spartacist League (Spartakusbund), the forerunner of the German Communist Party (KPD founded 1st January, 1919), and was brutally murdered in Berlin with Liebknecht on the 15sh January. Her body was dumped in the Landwehr Kanal, and he was shot in Tiergarten, their bodies remained unidentified for many months.

²² The work is crucially the introductory image in the artist's catalogue Luis Candaudap Retén, ex. cat. Ilustre Colegio Oficial de Abogados del Señorío de Bizkaia (22 March – 18 May), Bilbao, 2007.

²³ This work along with many others of the period 2008 to 2011 is reproduced in *Luis Candaudap, Descanso en la huida a Egipto: Pinturas 2008-2011*, ex.cat., Department of Culture, Eusko Jaurlaritza-Gobierno Vasco, 2011.

²⁴ The term *punctum* derives from the writings of Roland Barthes (1915-1980), who speaks of it as that '...accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me). In other words the point where distinctions collapse, where personal significance is communicated to others and can have its symbolic logic rationalised. See Roland Barthes 'Studium and Punctum', in *Camera Lucida*, Eng. Trans., Richard Howard, London, 1984, p. 25 and p. 42-44.

are begun at this time are full of semiotic complexity. If the title of Cromoterapia is a celebratory return to the use of colour by the artist, it is accompanied by complex allusions to art history and theory. For example, whether intentional or not, the small work Soldados de porcelana (Pato por liebre) (Soldiers of Porcelain [Duck in a Hare], 2009), though appearing initially simple with a bright landscape setting, makes reference to the duck-rabbit question of perception first framed by Ludwig Wittgenstein (1889-1951).²⁵ At the same time there is not only a return to genre but to quiet specific baroque forms, with numerous paintings containing decollated heads (human figures and/or plastic toy soldiers), a literal entourage of 'part-objects' that are enough to furnish any psychologist's fetish projection.²⁶ However, to understand this we have to realise that the artist's studio is a sort of personal wunderkammer, and is full of assorted and extraneous objects, from jaw bones to bricolage, from picture postcards to varied organic materials. The significant point is that they are objects that are immediately to hand, accumulated by the artist but whose function is not always intended to be iconographic in the conventional sense. They symbolise the artist's sometimes opaque feelings and not easily defined creative tensions, since his studio is a place of personal identity and association more often than just pre-determined source materials, and its contents should not be driven into an arbitrary understanding of their role as symbolic iconographic sources. The signifying objects Candaudap has chosen are as complex as the creator who is choosing them. This said, the painted collage or cut out fragments are still to be found, but now they often function as shard-like surfaces, as in Las tentaciones (The Temptations, 2010). Or, conversely, as in El caballero, la muerte y el diablo (The Knight, Death and the Devil, 2011) where the artist has used painted collage fragments superimposed over the artist's copy of Goya's famous portrait of his friend Martín Zapater.²⁷ The illusory collage contents in this painting are also deeply reminiscent of headdress ensembles common in Renaissance portraiture of the Netherlands, remembering of course that the roots of Spanish painting are deeply tied to fifteenth century Northern painting. The reference to old masters and to certain artist heroes is increasingly evident in the artist's works after 2008, and consequently the continuous influence of Picasso is never far away. An example is the work called *Picasso comunista* (Picasso Communist, 2009-11), a painting that is a two year expressive accumulation of the visual-mental relationship with the Spanish modern master that by now has been extended to more than twenty years.

With the development of the nude figures, most often female, we find yet another important mental and emotional shift within the artist's development, not only in terms of subject matter, but also from its grounding of another psychological sense or approach to painting. The nude as subject ineluctably draws the viewer into considering the libidinal economy of desire, and there is no such thing (nor can there ever be) as a completely objective detachment from the nature of such subject matter. Also as subject matter it bears witness to specific historical significances

²⁵ Ludwig Wittgenstein (1889-1951) made this famous linguistic and perception-based distinction seeing that and seeing as in his famous post-mortem publication *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 1953/2001.

²⁶ A fascination with the psychoanalytic propositions of the 'part-object' as central to the theoretical work of the structuralist psychoanalyst Jacques Lacan (1901-81), whose objet petit a represents the object cause or unattainable object of desire (by degree a fetish object). See, Jacques Lacan, The Four Fundamental Principles of Psycho-Analysis, London 1994 (p. 282 gives glossary definition). It is significant, perhaps, that the term objet petit a (the 'a' stands for autre, or other) first appears at the beginning of the seminar and immediately defined in relation to Contre-chant by Louis Aragon. D. 17.

The detail is taken from the painting St. Francis Kneeling Before the Cross by Doménikos Theotokópoulos (common called 'El Greco' 1541–1614), and included the skull of Golgotha that is frequently reused throughout Candaudap's works. The work by Francisco Goya (1746–1828) is one of two portraits he did of his friend the Aragon merchant and Enlightenment figure Martín Zapater y Clavería (Zaragoza, 1747 - c. 1803), in this case the portrait executed in 1797. Both works are in the Museo de Bellas Artes, Bilbao, suggesting the intimacy and familiarity with local sources for these Candaudap paintings.

founded and made famous by Spanish art. The artist's painting Descanso en la huida a Egipto (La trapecista) (Rest on the Flight into Egypt [The Trapeze], 2010-11), is another work from the series he devoted to this exhibition subject. In many respects it poses some if not all of the questions and anxieties that confront the painter of today. The reclining nude seen from the back either comes directly or through reproduction (though somewhat altered) from Velázquez's Rokeby Venus (La venus del espejo), that is in the National Gallery, London. The iconographic source is therefore one of the most iconic images in the history of Spanish nude painting. The setting is an amorphous multi-coloured environment of continuously shifting depths and spatial planar definition, and we find the alluded to cut out elements are sometimes delineated in clear focus, while at other times their boundaries simply elide or wash into one another. Candaudap has included a transcription of a Picasso postcard in the lower right corner. It has been torn in half and refers to Picasso's small painting called *Nude Combing her Hair* (1906).²⁸ We can therefore have little doubt that this painting is a deliberate reference and engagement with the two greatest painting masters of Spanish art history, though clearly the historical periods and the context(s) in which they operated were discernibly different. This is to argue that while political themes or subject matter appear in the work of Luis Candaudap, he cannot in any essential sense be seen as a political painter as might be the case with Picasso from the 1930s to 50s. The vanitas skull of meditation is placed prominently in the central foreground, and a painted collage element of a bird in flight descends centrally toward the back of the reclining figure. As the artist worked on the painting for two years it suggests that he had some intellectual and compositional difficulties in resolving the interrelated parts of the painting. It might better be read as an image steeped in a state of melancholy uncertainty, and reflects the dominant tone found in so many of Candaudap's works after 2008. For the nude does not look at her reflection in a mirror as does the famous Venus of Velázquez, and neither does she remain in a state of self-absorbed domestic introspection, as is the case with the Picasso. The shaven-head and reclining and introspective nude figure looks out to her left into a world of uncertain forms and unresolved pictorial depths, a world revealed by the diffuse and colouristic field in which she is presented.

To conclude I refer to the namesake of the current exhibition both as a painting and presentation as a large scale work called simply Las leyes de la caza (*Hunting Laws*, 2010-11), a work that follows a mural format and is one and half metres in height and four and a half metres in length. The deliberately ambiguous title 'hunting laws' does not necessarily have to refer to the 'laws of hunting' as something fixed and determined, but the act of 'hunting' for 'the laws' that gives Luis Candaudap's paintings a new and established sense of their own creative meaning. The painting is a move away from the dramatic darker and theatrical colours of recent years, since the tonality is that of soft harmonious pastels and fluid tones that suggest a far happier state of mind. In

²⁸ The painting is in the Kimball Art Museum, Fort Worth, Texas, and the sitter was Picasso's then mistress and model Fernande Olivier who he met in 1904. Picasso's sources in turn appear to have been Titian's Anadyomene (National Gallery of Scotland, c. 1525) and Bouguereau's The Birth of Venus (Musée d'Orsay, c.1879).

many respects it is almost a 'tableau vivant' which is to say a 'living picture', that reflects upon the artist's current state of mind. The contents are celebratory expressing his now familiar language of formal transposition and actual transcription, showing among other things a cut out transcription of a palomino horse, and a centrally placed leaping cheetah image, plus any number of transposed and superimposed illusions of collage. If it is read from left to right we might imagine that it is a sort of accumulation and presentation of the formal and characteristic pictorial language that, over the last quarter century, Luis Candaudap has made uniquely his own. I began by suggesting that the artist is a 'hunter of images', a man who is in pursuit of the illusory goals of achievement that painting proposes but never fully concedes. But painting like life is a process and the pursuit becomes part of the necessary motivation, for the painter is a living receptacle of amassed sensations, and as Louis Aragon has suggested the best the creative painter can do is attempt to hunt out and somehow mirror their expressive effects and meaningful outcome.²⁹

²⁹ Op cit., Lacan's use of Aragon's Contre-chant, p. 17: Vainement ton image arrive à ma rencontre/Et ne m'entre oû je suis qui seulement la montre/Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver/Au mur de mon regard que ton ombre rêvée. Je suis ce malheureux comparable aux miroirs/Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir/Comme eux mon oeil est vide et comme eux habité/De l'absence de toi qui fait sa cécité. Eng. Trans. In vain your image comes to meet me/And does not enter me where I am who only shows it/Turning towards me you can find/On the wall of my gaze only your dreamt-of shadow. I am that wretch comparable with mirrors/That can reflect but cannot see/Like them my eye is empty and like them inhabited/By your absence which makes them blind.

René Char1

Obus batek jota Verdunen hil baino lehentxeago, Franz Marcek zera eman zuen aditzera bere idazkietan: "orein bat ehiza-barruti batean bezala" sentitzen zela frontean. Esaldi horretan, garai hartako bulkada suma daiteke taupadaka; bulkada horren arabera, xedeak egiten baitu bidea zilegi. Alabaina, bulkada hori alde batera utzita, margolariak, animalia horrekin bat eginda sentitzen denean, guztiz gizatiarra den jarrera bat adierazten du, truke sakratu batena. Abere-senean pars pro toto dugu jokoan, hau da, zatia osotasunaren ordez –zepoan harrapatuta dagoela, azeriak nahiago du hanka hozkaka moztu, atzemanda amore eman baino–. Hemen, egoera horren ondorioak beste arlo batera eraman dira, garrantzizkoa izateko itxura duen sakrifizio handiago batera. Era horretan, Marcek aberean sumatzen duen osotasunera hurbildu nahi du, bigarren ikuspegia deitutakoaren bidez.

Forma hutsetan irrikaz lortu nahi den birjintasun horrek, bigarren ikuspegiak begiesten duen eta artista alemanak eskatzen zuen horrek, gaur egun, irudi teknologiko higienikoei eman die lekukotza. Teknikak irudikatzeko forma batzuk bereganatu ditu pixkanaka-pixkanaka. Prozesu horrek nolabaiteko garrantzia izan zuen Picassoren ondoko margolarientzat, horiek azalera aldetik hurbildu baitziren kubismora, eta ez hainbeste eduki aldetik, Malagako margolariaren azken obretan gertatzen den bezalaxe.

Erakusketa honetan ikusgai dugun margoak, neurri batean, lotura berezia lortu nahi du collage motatako forma hautsiekiko. Hamahiru urtez egindako lanaren ibilbide hautatua dugu ikusgai, baina, saiakuntzak egiten emandako denboraldi horretan barrena, haustura eta deskontestualizazioa azaltzen dira etengabe, egiturazko *leitmotiv* baten gisa. Collagearen adar zabalei jarraiki, pentsa genezake XX. mendearen hasieran formulazio hau abiarazi zuten Picassok eta Braquek, biek ala biek iragarri zutela apurtzen ari zen mundu bat, edo, besterik ez bada ere, mundu horren irudia islatu zutela. Beharbada, lehenik eta behin, Braqueri bota beharko genioke

¹ Char, René: "Con vistas a George Braque". *Indagación de la base y de la cima*. Ardora Ediciones, 1999.

errua, gauzen artean dagoen espazioa marrazteko zuen desira hori ikusita, gauzei bezainbeste garrantzi eta funts eman zizkiolako espazio horri.

Gaur egun, baten batek goizeko berripaperen bat irakurtzen badu edo publizitateko liburuxkaren bat arakatzen badu, berehala ohartuko da liburuxka horren muntaketaren egiturak orain aipatzen ari naizen zera honen oihartzunak dituela. Era berean, ikusten badu telebistak, era guztietako tartekiak baliatuz, zein modu higuingarrian egiten duen zirkuitu laburra gure arretan, berehala ohartuko da aitzindari kubista haiekin abian jarri zen joerak izan dituen ondorioez. Internetek berak loturen interfaze batera jotzen du, eta hori 1907an abiarazi eta irudikapenean izandako jatorrizko haustura haren oihartzuntzat har genezake.

Alabaina, salbuespen garrantzitsu bat egin beharko genuke, salbuespen horri jarraiki Ramón Gayak uste baitzuen, Picassok egindako lanari esker, kubismoa ez zela gaixotasun bat. Hori asko da, hein handi batean oraingo joera tekno-zientifikoetako askok –orduko irudikapen modernoen zordun diren joerek–, ez saihesteaz gain, maiz egin baitute. Hala ere, azken hori ez dugu epaitzat hartu behar; epaia baino gehiago, inertzia baten norabidea dela pentsatu behar dugu, loturak hedatzean, gehiago hartzen baitu kontuan gizatiarra denaren baldintzapen teknologikoa, oraindik aski misteriotsua den giza egoera baino.

Erakusketa zehatzago kontuan hartuz, lehenik eta behin aipatu behar dut Ehizaren legeak izenburua lotura metaforiko gisa dagoela jarrita, margolaritzako praxiarekiko lehenengo eta azaleko analogia moduan. Ikuslearengana doan bide gisa lehenbiziko sarrera egin ondoren, Ehizaren legeak lanak sakonagoa den zerbait du ezkutaturik, eta begirunea edo indarkeria bezalako hitzak ekartzen dizkigu gogora, bai eta balizko hierarkia edo egitura bat erakusten duten egoerak ere, edota aurkakoen arteko dialektiketan oinarritutako bizitzako-margolaritzako gailuak, eta – bokazioari begira, behintzat – sakratuak diren oroitzapenak. Egia esan, ehizaren legeek aditzera ematen dute ehiztaria bera beste irudi bat dela, munduko jokoan agertzen den irudi bat. Mundua bera irudia da, kontua ez da munduan irudiak agertzen direla. Hortaz, margolariak irudiekin lan egiten duenean, nola-halako indarkeria edo asaldura dago harreman horretan, margolariak bizipenetan oinarritu nahi baititu, jakintzat ematen diren artxibotik irudiak atera nahi baititu, eta beste era bateko komunikazio bat itundu nahi baitu haiekin. Hala ere, hori grina bat izan liteke margolaritzari begira, baina ez helburu bat. Margolaritzak, arte moduan, aski du bere buruarekin, eta ez dago inola ere zuzenduta egungo ikusle bati. Horiek horrela, egiten dudan margolaritzaz esan dezakedanak, neurri handi batean, zerikusia izan lezake, margoa bera abiaburutzat hartuta, margoaren azalera hausteko lanarekin. Esate baterako, Paul Celan egilearen konposizioko metodologiaren ildoan.

² Gracián, Baltasar: El Criticón (tercera parte). Austral Ediciones. Bartzelona, 1998.

Baltasar Graciánek mundua irakurtzeko eta ulertzeko zailtasuna aipatu zuen, "dena kodetuta baitago, eta, ulertu ahal izateko eta galduta ez ibiltzeko, ondo ikasi eta jakin behar baita gauza guztien kontrakodea". Horiek kontuan izanik (baina aintzat hartuta Graciánentzat deskodetzea ez dagokiela soilik zenbakiei, bereizteari baizik, adibidez, bertutea biziotik, edo egia itxuratik bereizteari), eta lehen aipatutakoa hona berriz ekarriz, nire ustez, arteko sormena zifrak "gaizki-ulertzea" eta nahastea da gehienbat, interpretazio berrietara zabalik egonda. Azken batean, sortzeak nolabaiteko lotura izango luke, aurrez emandako zifrekin nola-halako liskarra izanda, mundua deskodetzeko prozesuarekin.

Noizbait esan dudanez, batzuetan margoa arrisku bat izan da niretzat, nire bizitza nahastu duelako, edo nire gaizki-ulertuak handitu dituelako. Gaizki-ulertuei dagokienez, badago prozedura-mailan agertzen den zerbait. Hala, niretzat, gaizki-ulertua zera da: dena delako objektua zehatz bat ez etortzea irudiarekin, irudi zehatzaren ikuspena desbideratzen edo hondatzen duten oihartzunek, durundiek edo proiekzioek nahasitako ulermena.

Hala gertatzen da, adibidez, tolestutako paper-zati baten kopia bat bizitik egitean. Eskaintzen diren itzalek edo lautasunek mendien tratamenduan dagoen balizko *xalotasunaren* oihartzunak ekar ditzakete neure burura, pintura gotikoan igartzen dudan alderdi bat aipatzeagatik. Tolestutako paper horretan argi-gradienteek nola jokatzen duten ikusita, Zurbarán izan dezaket gogoan aldi berean, baina, betiere, lehentasun "bellinianoz" galbahetutako Zurbarán bat. Hori guztia, askoz oldarkorragoa den collage kubistaren ezaguera izanda, itxuraz euskarriari erantsita dagoen paper-zatiaren kokaera dela-eta nolabaiteko a-kontenplaziozko jarrera ezartzen baitu... Margolaritzako ekintzan, input mota hori aurrean dagoenarekiko begiradarekin nahasten da, nahi gabeko oroimenak egindako eragiketak alde batera utzita, oroimenak elkarketak egiten baititu etengabe, noiz garbiak, noiz nahasiak. Onartutako baldartzearen ondorioz, emaitza inoiz ez da esperientzia zehatz baten transposizio zuzena izango. Horren ordez, sentipen bakoitzak hainbat datu sumatzen ditu, bere bereizezintasunean, nigana bultzatutako hainbat datu, oihalean jarduten dudan bitartean hara hona dabiltzanak.

Eredua imitatzean, literalegiak diren elkarrekikotasunak ezabatzeko erabiltzen diren estrategiek, azken batean, argigarria dena utzi nahi dute alde batera, margotzeko ekintzari berez dagokion indar analogikoak beti jartzen baitu zalantzan hitzarekiko hurbiltasuna. Margolariak neke handiz lekualdatzen dituen hitzek ikusle bihurtu dute ikuslea, ez "eragile". Ez da margolariaren esperimentazioarekin lotzen den eragile bat, margolariaren literaturarekin lotzen baita, eta, horren ondorioz, egungo ikusmina ikasia izan daiteke, baina biguna ere bai. Batzuetan lirak egiten digu dei, eta alde bateko eta besteko *animaliek* bat egiten dutenean, eta obraren ikus-eremuan edaten

dutenean, litekeena da isilpean gorde beharreko zerbaiti buruzko elkarrekiko onarpena sortzea. Batzuek mimesi deitu diote esperientzien –egilearen eta ikuslearen esperientzien – elkartze horri.

Bizipenei dagokienez, lehen esan bezala, imitazioa zorrotza bada, azkenean, gehiegi desitxuratu dezake bizitza. Egile batek dioenez, horixe gertatu zitzaion, hain zuzen, lepoan zurezko gurutze astun bat harturik, Jerusalemeko kaleetatik nekatzeke zebilen zoro hari. Mota horretako gaiak ikusita, interesgarriena bizitza bizitzen ikastea da, eta ez biografia.

Bukatzeko, 2012ra jotzen duten oraintsuko lanen amaiera dut gogoan. Lan horietan, intrusio mimetikoak oroimenaren plus baten arabera daude itunduta. Berriz nabarmendu nahi dugu egiantzekoa dena ziri edo arazo baten moduko zerbait dela, egokia baita imaginarioak ezkutatzen duena irauli ahal izateko, eta, niri dagokidanez, *surreal* izatearen klixea saihesteko. Hori gogorra da, errealitatea bera *surreala* baita, infrarreala dela ez esateagatik. Oroimenarekin lan egitean, horrek ekartzen dituen denbora guztiekin, alegia, ezinbestez esan behar dut margotzea gerra zibil baten moduko zerbait dela, afektuen gerra zibila, aurretik agertzen direnen aurka atzetik bultzatzen dutenen gerra, kontuan izanda –normalean– dolu pertsonalak eta eramankizunak erabiltzen direla "material" gisa. Kontuari garrantzirik kendu gabe, hemen, sublimazioa albokoa, *kolaterala* da, defentsako idazkariek edo barne arazoetako ministroek esaten duten moduan.

Horrekin bereziki nabarmendu nahi dut zeregin hauetan jarduten duenak egiten duen lanaren indarra: egunerokotasunaren miseria gorrian eta horren iraupenean ezkutatutako liluran ikertzeko lana baita. Hasiberriaren sorgortasun erne horretan, noizean behin, distira batzuk ager litezke.

Luis Candaudap. 2012ko uztailak 18

René Char¹

Poco antes de que un obús lo matara en Verdún, Franz Marc comenta en sus escritos la sensación de sentirse en el frente "como un venado en un coto de caza". Dejando de lado el impulso epocal que late en la frase, por el cual el fin justifica los medios, la identificación del pintor con el animal señala la posición profundamente humana de un intercambio sacral. La pars pro toto, la parte por el todo que el instinto animal opera —el zorro que atrapado en el cepo prefiere cortarse a mordiscos la pata antes que sucumbir atrapado— es aquí una situación extrapolada a un sacrificio mayor, con visos trascendentales. Se trata con ello de aproximarse a una totalidad que Marc intuye en el animal, a través de lo que llama la segunda visión.

El testigo de esa virginidad anhelada en las *formas puras*, que la *segunda visión* contempla y que el artista alemán reclamaba, ha sido tomado actualmente por la higiénica imagen tecnológica. Ese agenciamiento paulatino por parte de la técnica de ciertas formas de representar tuvo cierto peso en los pintores posteriores a Picasso, para los que el acercamiento al cubismo empezó a ser ya más cosa de superficie que de contenido, tal y como pasa en las últimas obras del pintor malagueño.

La pintura que se puede ver en esta exposición resigue en cierta medida una particular filiación con las formas fracturadas o de tipo collage. Si bien se muestra el recorrido seleccionado de trece años de trabajo, la fractura y la descontextualización formal afloran intermitentemente, como un *leitmotiv* estructural, a lo largo de todo este periodo de experimentación. Siendo las ramificaciones del collage muy amplias, podíamos pensar que tanto Picasso como Braque, iniciadores oficiales de esta formulación a comienzos del siglo XX, vaticinaron un mundo en disgregación, o al menos dieron la imagen de él. Quizás en principio haya que echarle la culpa a Braque, por ese deseo de pintar el espacio entre las cosas, otorgándole tanta importancia y entidad como a las cosas mismas.

Si uno lee hoy cualquier gaceta matinal o escudriña un folleto publicitario, observará que la estructura de su montaje responde a ciertas resonancias de esto que digo. Del mismo modo, si

¹ Char, René: "Con vistas a George Braque". *Indagación de la base y de la cima*. Ardora Ediciones, 1999.

se visualiza la manera nefanda en cómo la televisión, a través de toda su tipología de insertos, cortocircuita nuestra atención, estará constatando las consecuencias de algo que empezó con aquellos pioneros cubistas. Hasta el mismo internet aboca a una interfaz de conexiones que se podría considerar como un eco de aquella ruptura original en la representación, iniciada en 1907.

Pero habría que hacer una salvedad importante, aquella por la cual Ramón Gaya consideraba que Picasso había salvado al cubismo de ser una enfermedad. Esto es mucho, ya que es algo que muchas de las actuales derivas tecno-científicas, en parte deudoras de aquellas representaciones modernas, no solo han evitado sino que han prodigado. Así y todo, esto último no ha de considerarse como una sentencia, sino más bien como el derrotero de una inercia, que extiende sus conexiones atendiendo más a un condicionamiento tecnológico de lo humano que a una, todavía misteriosa, condición humana.

Refiriéndome más en concreto a la muestra, diré primeramente que *Las leyes de la caza* es un título que funciona a modo de enganche metafórico, y como analogía primera y superficial con la praxis pictórica. Salvada esta primera entrada, como un camino hacia el espectador, *Las leyes de la caza* esconden algo más profundo y traen a la mente palabras como respeto o violencia, cuando no situaciones que apuntan a una eventual jerarquía o estructura, a mecanismos del vivir-pintar basados en dialécticas de opuestos, incluso a reminiscencias sacras, al menos en lo referente a lo vocacional. En realidad lo que signan *las leyes de la caza* es el hecho de que el cazador mismo es una imagen más, y que esta sucede en el juego del mundo. Siendo ya el mundo imagen, más que un mundo donde se dan las imágenes, se entiende cierta violencia o convulsión en el trato del pintor con ellas, con el fin de vivenciarlas, de sacarlas del archivo en que se dan por supuesto y pactar con ellas una comunicación otra. No obstante podría ser este un afán, pero no un fin para lo pictórico. La pintura en tanto arte se basta a sí misma, y en modo alguno se dirigiría como fundamento a un espectador actual. Pensando así las cosas, lo que pueda decir de la pintura que practico tendría que ver, en gran parte, con el trabajo de romper la superficie de la pintura desde la misma pintura. Un poco en la estela de la metodología compositiva de un autor como Paul Celan, por ejemplo.

Baltasar Gracián hablaba sobre la dificultad de leer y entender el mundo, ya que "todo está en cifra y para entenderlo y no andar perdido hay que llevar bien estudiada y bien sabida la contracifra de todo"². Atendiendo a estas disposiciones (si bien en Gracián el *descifrar* no refiere a algo estrictamente numérico, sino a separar, por ejemplo, la virtud del vicio, la verdad de la apariencia... etc.), e insistiendo en lo ya comentado antes, siento que el crear artístico se presenta más bien como un "malentender" y desordenar las cifras, abriéndose a nuevas interpretaciones. Crear —en suma— tendría algo que ver con descifrar el mundo a través de cierto altercado con las cifras ya dadas.

² Gracián, Baltasar: El Criticón (tercera parte). Austral Ediciones. Barcelona, 1998.

Sucede, como en algún momento he comentado, que en ciertas ocasiones la pintura ha sido para mí un peligro, por haber confundido mi vida o por haber nutrido mis malentendidos. En lo que a estos se refiere, hay también algo que se da a nivel procedimental. Así llamo malentendido a una correspondencia no literal con la imagen del objeto en cuestión, a un entender este atravesado por los ecos, resonancias o proyecciones, que desvían o corrompen la visión de la figura o imagen en concreto.

Ocurre cuando se copia del natural, por ejemplo, un trozo de papel doblado. Las sombras o planitudes que se ofrecen pueden traer ecos a mi cabeza de esa supuesta *ingenuidad* en el tratamiento de las montañas, por citar un aspecto, que adivino en la pintura gótica. Dependiendo también de cómo actúen los gradientes lumínicos en ese mismo papel doblado, puedo estar pensando a la vez en Zurbarán, pero en un Zurbarán tamizado por preferencias "bellinianas". Todo ello bajo la consciencia, mucho más agresiva, del collage cubista, que impone cierta posición a-contemplativa por la disposición del trozo de papel que aparenta estar pegado en el soporte... Este tipo de *inputs* se entremezclan en la acción pictórica con la mirada de facto ante lo que se tiene delante, amén de las operaciones de la memoria involuntaria, que no deja de manar asociaciones otras, bien nítidas, bien confusas. El entorpecimiento admitido hace que el resultado nunca pueda ser una transposición fiel de una experiencia en concreto. Más bien es cada sensación la que, en su indiscernibilidad, presiente una serie de datos que son empujados hacia mí, fluctuando durante mi actuación en el lienzo.

Las estrategias para eliminar las correspondencias excesivamente literales que se dan en la imitación del modelo, responden en definitiva a eludir lo ilustrativo, cuya cercanía a la palabra es puesta siempre en entredicho por la fuerza analógica inherente al acto de pintar. Las palabras, que con tanto esfuerzo el pintor desplaza, han hecho del espectador eso, un espectador, no un "actuador". No un agente que conecte con la experimentación del pintor sino con la literatura del pintor, que es lo que hace de la expectación actual una cosa puede que instruida pero blanda. Sucede que a veces nos convoca la lira, y cuando los *animales* de uno y otro lado se encuentran, y abrevan en el campo de visión de la obra, es posible que surja un reconocimiento mutuo de algo sobre lo que se deba callar. A este encuentro de experiencias, la del hacedor y la del mirón, algunos en moderno lo han llamado mímesis.

Respecto al orden vivencial se ha dicho que si la imitación es estricta puede acabar deformando en exceso la vida. Es el caso, como comenta cierto autor, de aquel loco que recorría, incansable, las calles de Jerusalén, con una pesada cruz de madera al hombro. Este tipo de asuntos hacen pensar que lo interesante es intentar vivir la vida, y no la biografía.

Para acabar pienso en la conclusión que presentan los trabajos más recientes que abocan al 2012. En estos las intrusiones miméticas están pactadas de acuerdo a un plus de la memoria. De nuevo resaltamos que lo verosímil resulta como calce o problema para remover lo que el imaginario esconde, intentando en mi caso evitar el cliché *surreal*. Esto es algo duro, pues la actualidad misma es ya *surreal*, por no decir infrarreal.

Al trabajar con la memoria, con todos los tiempos que conlleva este hecho, no puedo por menos de decir que pintar es una especie de guerra civil, de guerra civil de los afectos, de los que empujan de atrás contra los que aparecen enfrente, habida cuenta de que —generalmente— se tratan los duelos personales y los padeceres como "material" para el hacer. Aquí la sublimación, aún sin restar importancia a la cosa, es, como dicen los secretarios de defensa o los ministros del interior, algo colateral.

Se destaca con esto que digo parte de la intensidad del trabajo del que se dedica a estos menesteres; el trabajo de indagar en la profunda miseria de lo cotidiano, tanto como de la maravilla escondida en su duración. Es en esta impasibilidad atenta del iniciado donde, de tanto en tanto, podrían suceder ciertos fulgores.

Luis Candaudap. 18 de julio de 2012

René Char¹

Shortly before being killed by a shell at Verdun, Franz Marc described in his writings the sensation he had on the front of feeling like a deer in a hunting ground. Leaving aside the epochal drive latent in this expression, whereby the end justifies the means, the painter's identification with the animal points to the profoundly human position of a sacral exchange. The pars pro toto, the part for the whole that animal instinct sets off —the fox caught in the trap who prefers to gnaw its leg off rather than succumb and be captured—is here a situation extrapolated to a greater sacrifice, with transcendental overtones. It is an attempt to approach a totality that Marc intuits in the animal, through what he calls second sight.

The torch of this virginity yearned after in its *pure forms*, which *second sight* contemplates and the German artist championed, has been taken up today by the clinical technological image. The gradual appropriation by technique of certain forms of representation had some weight among painters subsequent to Picasso, for whom the Cubist approach began to be more a matter of surface than of content, as occurs in the last works of the Malagan painter.

The painting that can be seen in this exhibition traces to some degree a particular filiation with fractured or collage-like forms. Whilst what is shown is an itinerary selected from thirteen years of work, fracture and formal decontextualisation intermittently surface as a structural leitmotiv throughout this period of experimentation. Given that the ramifications of collage are very broad, we might have thought that both Picasso and Braque, the official initiators of this formulation in the early 20th century, forecasted a world falling apart, or at least provided an image of it. In principle, perhaps Braque should be blamed, for his urge to paint the space between things, attaching equal weight and essence to it as he did to things themselves.

If you read any morning newspaper today or scrutinise an advertising brochure, you will observe that their structural assembly somehow reflects what I am pointing to. Similarly, a look at the wretched

¹ Char, René: "Con vistas a George Braque". *Indagación de la base y de la cima*. Ardora Ediciones, 1999.

way in which television, through all manner of inserts, short-circuits our attention, will bear out the consequences of something that started with the Cubist pioneers. The internet too opens up a connection interface that might be considered to echo the original rupture in representation, set in motion in 1907.

But an important qualification that Ramón Gaya pointed to would have to be made, which is the consideration that Picasso had saved Cubism from being a disease. Now that *is* an achievement, inasmuch as it is a consequence that many of the current techno-scientific detours, indebted in part to those modern representations, have not only failed to avoid but have actually spread. However, this observation should not be taken in a judgemental sense, for what commands here is the implacable path of inertia, which spreads its connections paying more heed to the technological conditioning of the human, than to a still mysterious human condition.

Referring more specifically to the show, I shall say first of all that *Hunting Laws* is a title that works as a metaphorical hook, and as a first superficial analogy with pictorial praxis. Once the spectator has been offered this path as an entry, *Hunting Laws* conceals something deeper, and brings to mind words like respect or violence, or indeed situations that hint at an eventual hierarchy or structure, mechanisms of living-painting rooted in dialectics of opposites, sacral evocations, in vocational terms at least. What *Hunting Laws* actually signals is the fact that the very hunter is yet one more image, occurring in the game of the world. As the world is already image, rather than a world where images exist, some violence or convulsion is implicit in a painter's treatment of them, in the attempt to experience them, draw them out of the archive in which they are taken as read, and pact with them another communication. Nevertheless, this might be a driving force, but it is not a purpose for the pictorial. Painting as art suffices in itself, and in no way would it address the spectator today as fundament. Along this line of thought, what I might say about the painting I practice has a great deal to do with the work of breaking the surface of painting through painting itself. With a touch of the compositional methodology of an author such as Paul Celan, for instance.

Baltasar Gracián talked of the difficulties of reading and understanding the world, since, "all is enciphered... and if you do not study and know the counter cipher of everything well, you will find yourself lost"². With these precepts in mind (although in Gracián *decipher* does not allude to a strictly numerical thing, but to separating, for example, virtue from vice, truth from appearance...etc.), and insisting on what has previously been remarked, I feel that artistic creation is rather a matter of "misunderstanding" and upsetting ciphers, opening up to new interpretations. Creating —in short—should have something to do with deciphering the world through a kind of brawl with the ciphers already given. As I have commented on occasion, there have been times when painting has actually constituted a danger for me, in that it has troubled my life, or fuelled my misunderstandings.

² Gracián, Baltasar: El Criticón (tercera parte). Austral Ediciones. Barcelona, 1998.

While we are on this subject, something also occurs on a procedural plane. I use misunderstanding to describe a non-literal correspondence with the image of the object in question, understanding the latter to be riddled with echoes, reverberations or projections, which divert or corrupt the vision of the concrete figure or image.

It happens when copying, say, a folded piece of paper from the natural. The shadows or flatnesses that show up might set off reminiscences in my head of the presumed *naíveté* in the treatment of mountains that I discern in Gothic painting, say, to focus on just one feature. Also, depending on how light gradients act upon that folded paper, I might be simultaneously thinking of Zurbarán, but of a Zurbarán filtered by "Bellinian" preferences. All of this is filtered through the far more aggressive awareness of Cubist collage, which imposes a kind of a-contemplative stance due to the arrangement of the piece of paper that appears to be glued to its support... Inputs of this kind are intermingled in the pictorial action with a de facto visual take on what is before you, in addition to operations of the involuntary memory, which gushes relentlessly other associations, some sharp, some confused. The accumulating traffic flow thus enabled makes it impossible that the result can ever be a faithful transposition of a concrete experience. Instead it is each sensation that, in its indiscernibility, is aware of a series of data, which are thrust towards me, fluctuating during my performance on the canvas.

The strategies to eliminate the excessively literal correspondences that happen in imitation of the model, are ultimately a matter of eluding the illustrative, whose closeness to words is always called into question by the analogical force inherent to the act of painting. Words, that the painter displaces with so much effort, have made the spectator just that, a spectator, not an "actuator". Not an agent who connects with the painter's experimentation, but with the painter's literature, which makes expectation today educated but lacking in edge.

Sometimes we are called up by the lyre, and when the *animals* from each side come together, and water within the work's field of vision, there may arise a mutual recognition of something that one must keep quiet about. This encounter of experiences, the maker's and the viewer's, has been called by some in modernity, mimesis.

In the experiential order of things it has been said that if imitation is strict it may lead to an excessive deformation of life. Such was the case, as one author relates, of the madman who tirelessly roamed the streets of Jerusalem with a heavy cross on his shoulder. Sufficient warning to make you think that the challenge is to try to live life, and not biography.

To wind up, some thoughts about the conclusion presented by the most recent works that take us up to 2012. The mimetic intrusions in them were arrived at through an added shot of memory.

Once more we underscore the fact that the realistic acts as a wedge or problem to stir up what the imagery hides, in my case with the aim of steering away from *surreal* clichés. This is pretty tough, because the present is itself already *surreal*, not to say infra-real. When working with memory, with all the time registers that accompany it, I cannot help but say that painting is a kind of civil war, a civil war of the affects, which push from behind against those that appear up front, given that –generally– personal griefs and sufferings are treated as "material" for the making process. Not to detract from its importance, sublimation here is, as defence secretaries and ministers of the interior say, a *collateral* question.

With these observations I am highlighting an aspect of the intensity of the work of one who devotes himself to such matters; the job of delving both into the profound wretchedness of the everyday, and into the wonder concealed within its lasting. It is in this watchful detachment of the initiate that, every so often, certain splendours might unfold.

Luis Candaudap. 18th July, 2012

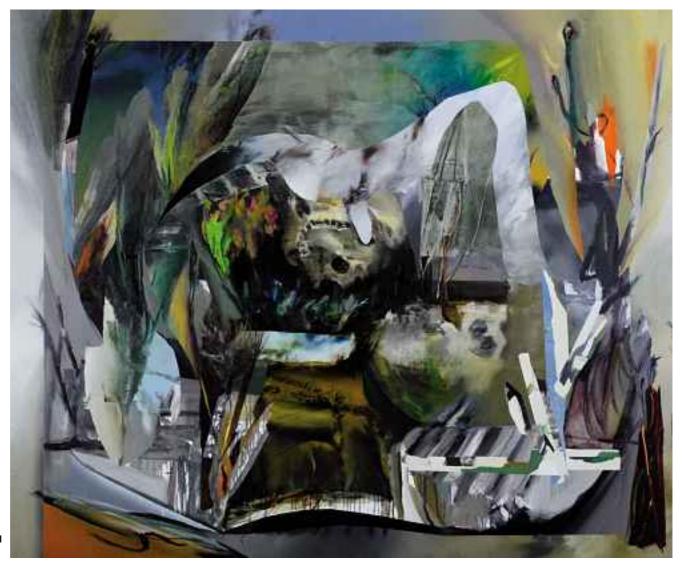
Lanak - Obras - Works





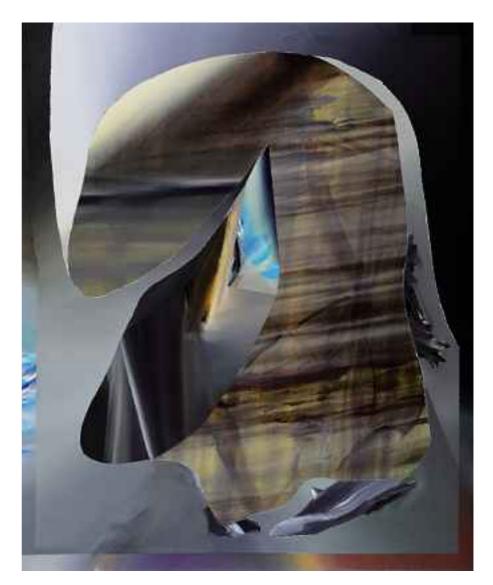


■ Las leyes de la caza 2011-12 Paisaje para un San Jerónimo 2000



La vida de los hombres infames I 2005-11



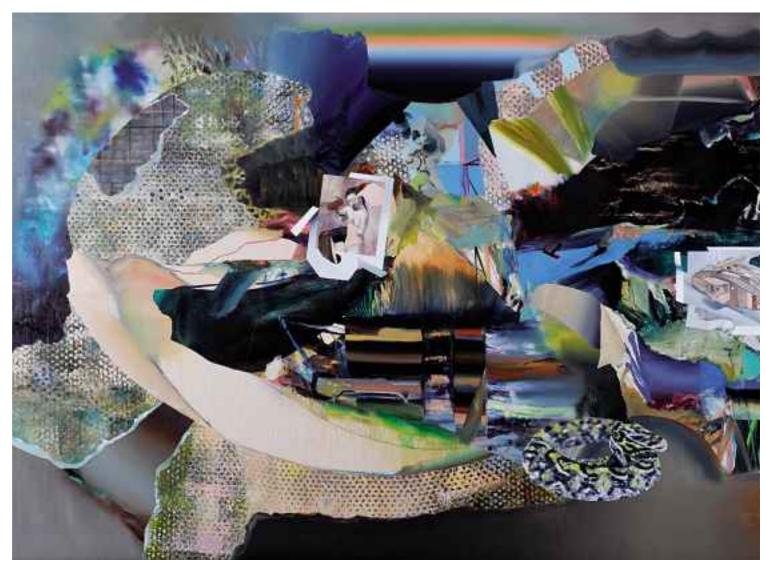


Cabeza en la niebla (avance sobre la Línea del Ebro II) 2002-10

		1
'		l
l		ı



Jartum 2010-11



H&H (el hambre y el hampa) 2011-12

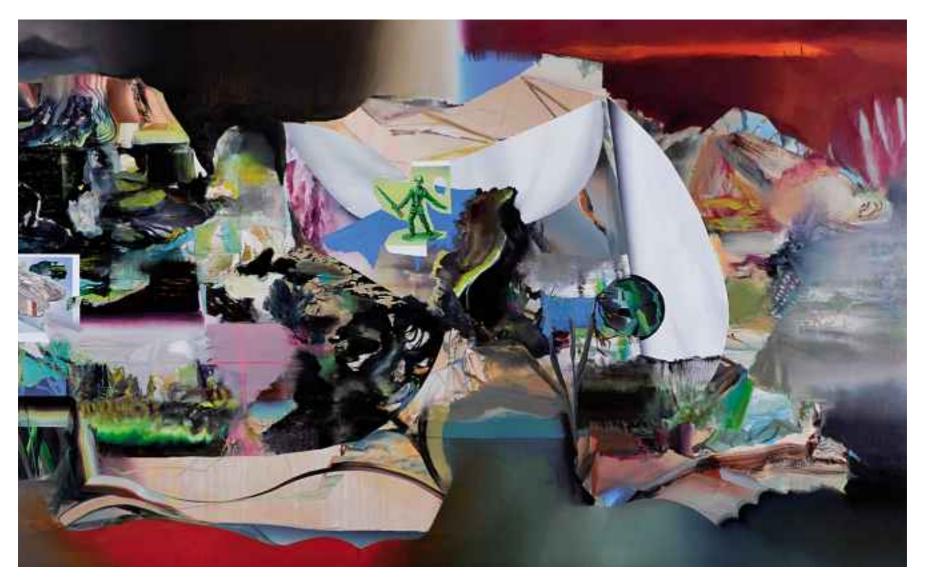




Figura 2003

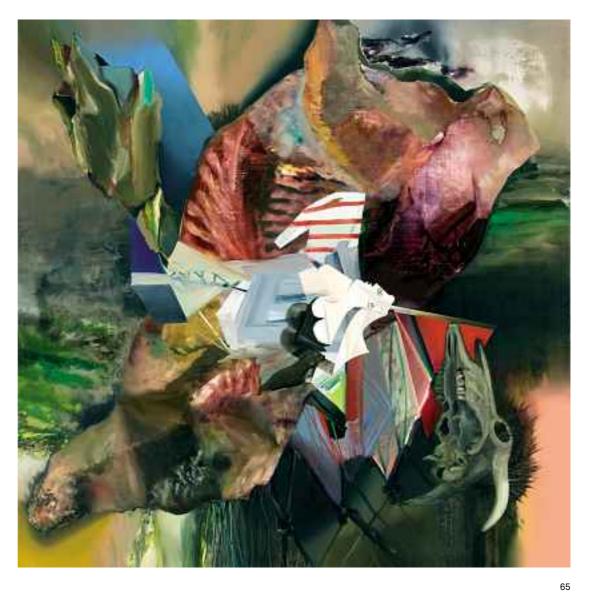


Figura al borde del cubismo II 2008





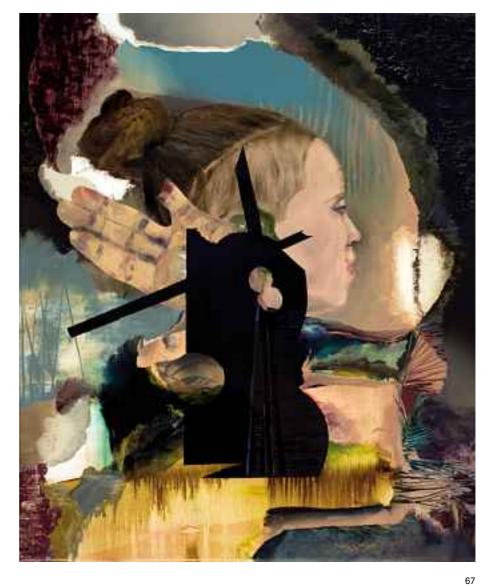
		1
'		l
l		ı



Picasso comunista 2009-11



Bombarderos 2012



República 2010

		1
'		l
l		ı



Blancador 2002



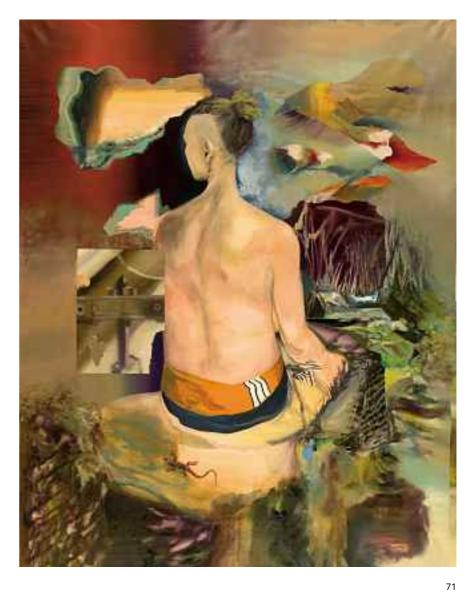
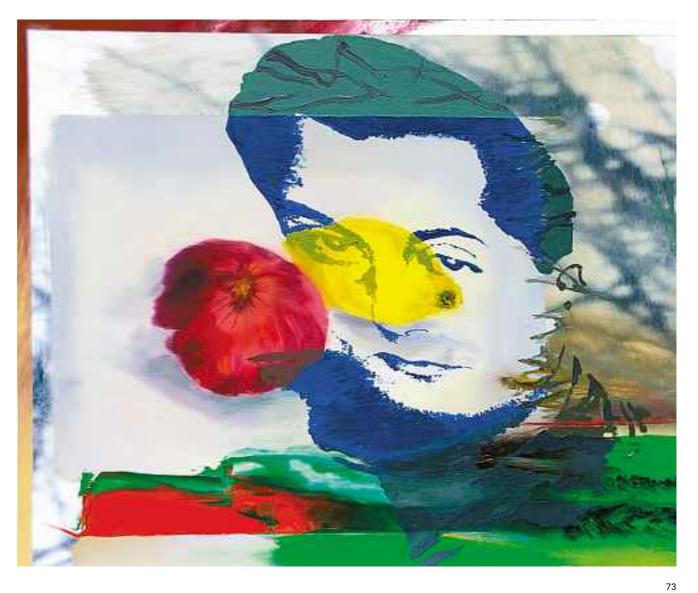


Figura mirando nubes 2010-11



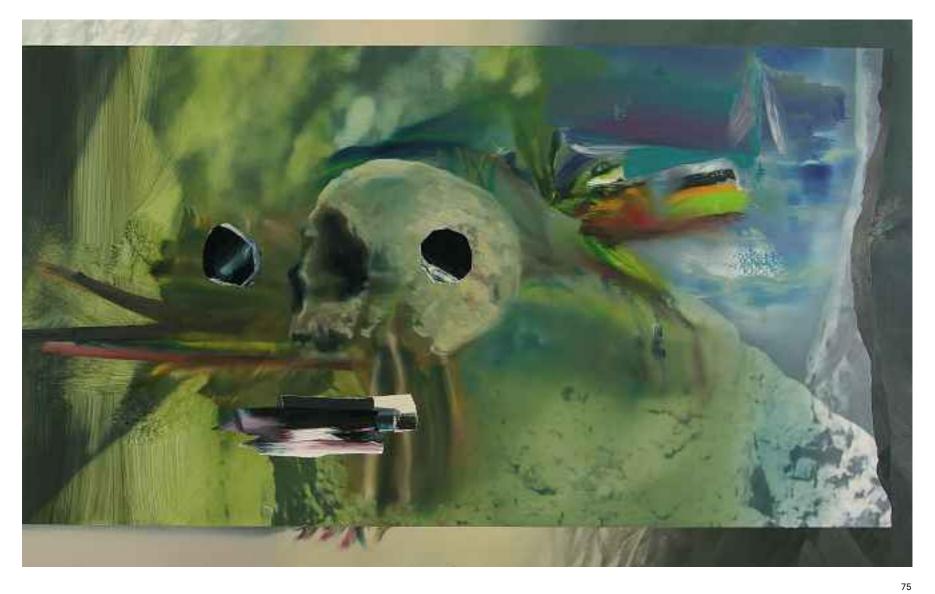


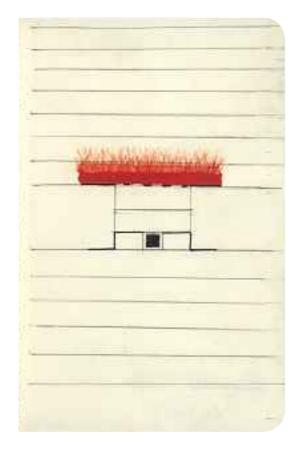
Direcciones de W. Benjamin 2006 Chartres 2006-09



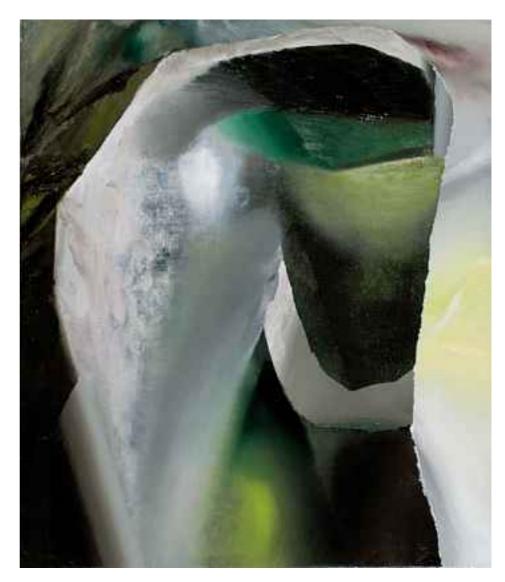
Noviembre 2006











Cabeza en la niebla II (Franz Marc in memoriam) 2004

		1
'		l
l		ı



Himmelweg (canción de Treblinka) 2008-11



M.G.M. 2006



Herriak ez du barkatuko (Ictus) 2002



Abanderado 2006-09 Anastasis (caída de la fortaleza veneciana) 2008-09





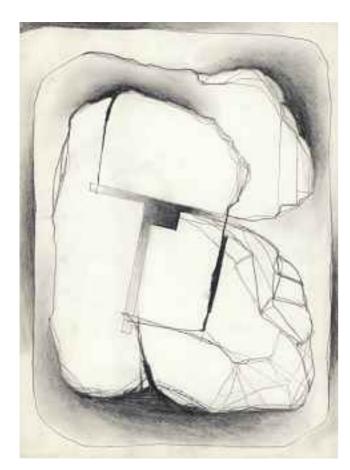






La muerte y la doncella 2006-09 Belchite (Simone Weil en la columna Durruti) 2003





San Jerónimo 1999 Ma jolie 2005



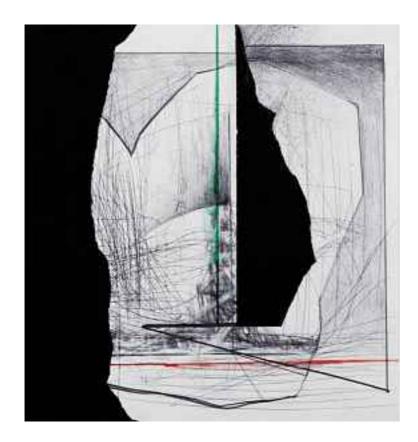




Ganimedes II 2002

El pez muerto 2008-09





Ezkutu-leku 2004



Apolo (in memoriam Valdés Leal) 2002





		1
'		l
l		ı



Alpenrose (rinoceronte en la nieve) 2004







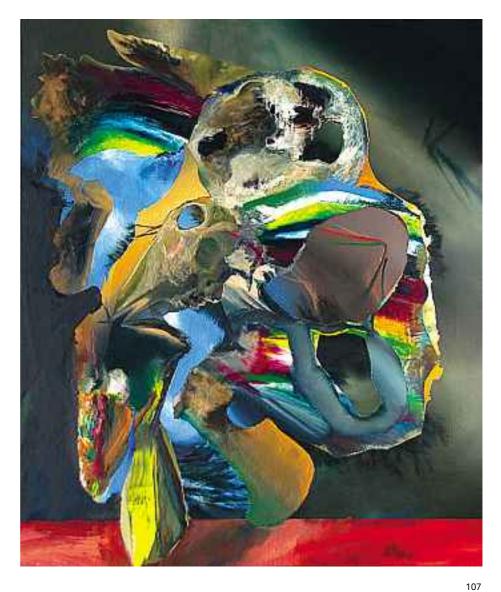


La destrucción de Sodoma 2007 Rendición del Gueto de Varsovia (Mateo 18, 7-8) 2008









Todo al centro con algunos muertos por la izquierda (pasión y muerte de Rosa Luxemburgo) 2005-06

		1
'		l
l		ı



Atemkristall 2004



Figura mirando una esquina 2004



Gregoria 2002

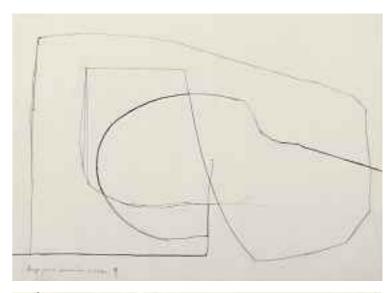
		1
		l
l		ı

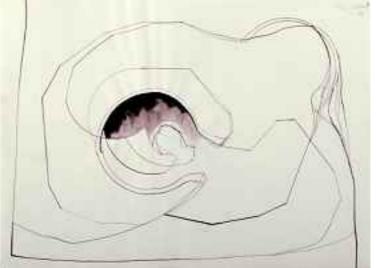


Guarida 2008



La leona herida 2009





Paisaje para un San Jerónimo III 2000 Paisaje para un San Jerónimo IV 2000







Marte 2005



Virgilio 2011

Pablo 1998-00





Viento sur 2004



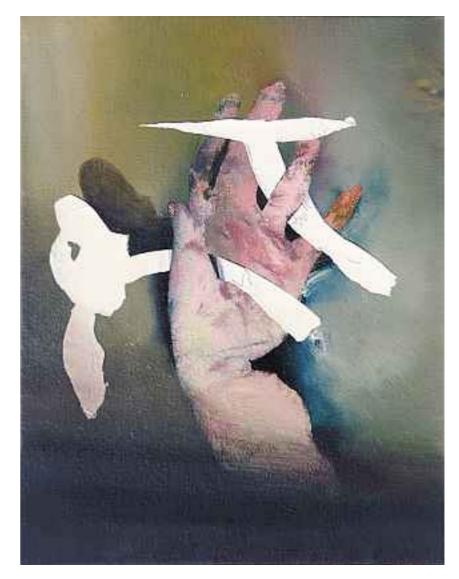
Viento sur 2004





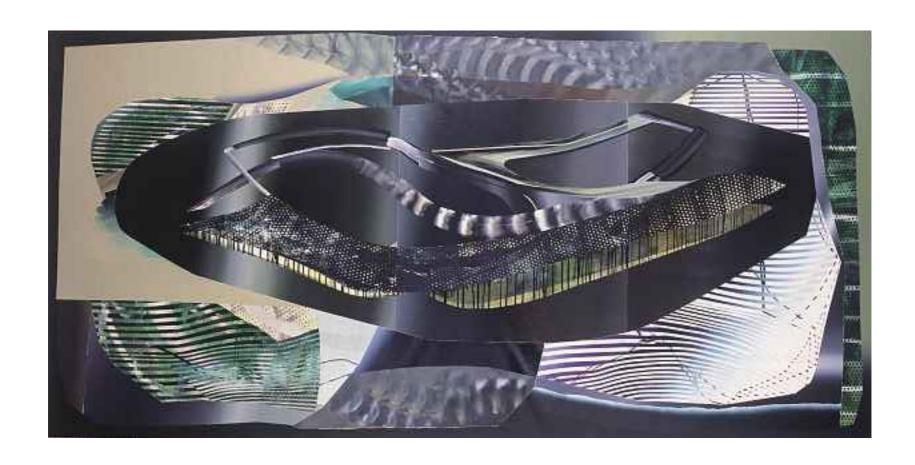
Ezra 2002

		1
		l
l		ı



Bolueta 2008

		1
		l
l		ı





Saturno 2002



El caballero, la muerte y el diablo 2011

		1
		l
l		ı



Picasso comunista II 2011

		1
		l
l		ı





Non dago? 2010 Cabeza airlines 2002

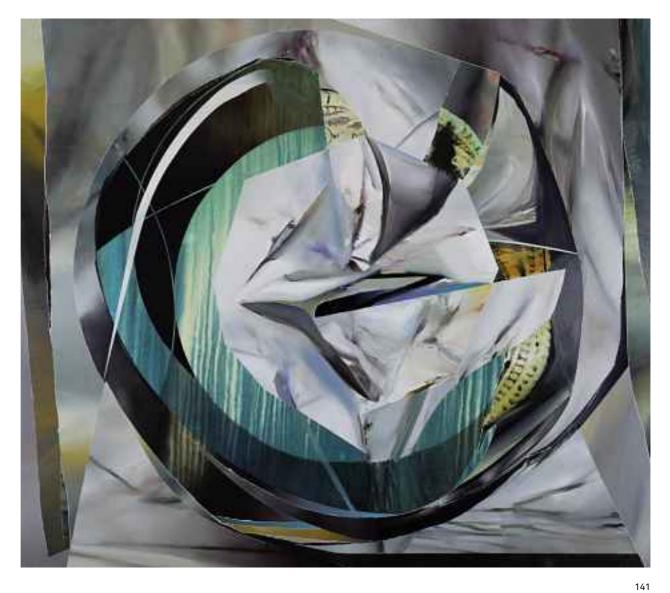
136







		1
		l
l		ı



Nonato 2003



Cabeza de playa 2001

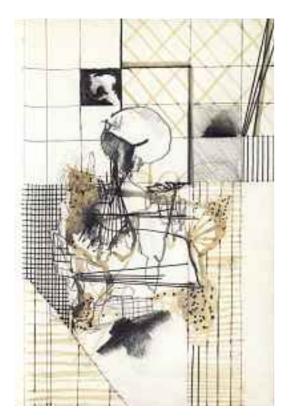


Cabeza con peces 2002

		1
		l
l		ı



Trilce 1999



San Jerónimo 1997



Goizeko izarra 2007





Huida de Rafael Sánchez Mazas 2003-10

		1
		l
l		ı



M.G.M (monumento al General Mola) 2007-08



Línea de ballena 2002







Ava in Glendalough 2006-07

		1
		l
l		ı



Politonos 2001



Hambre y hampa 2008-09



Colliure 2004





L'Adour 2010

		1
		l
l		ı



Figura al borde del cubismo I 2008





Vestalt II 2006





Bautista (según Mateo Cerezo)

		1
		l
l		ı



Hegel 2006-07

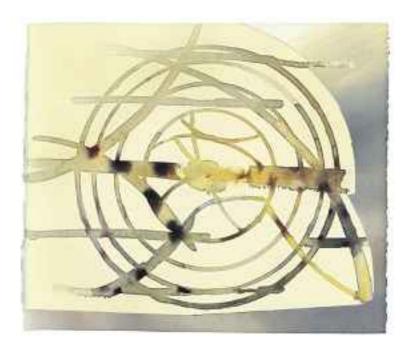


Danzante 2004



Ecce Homo 2003-04





Luz de agosto 2003



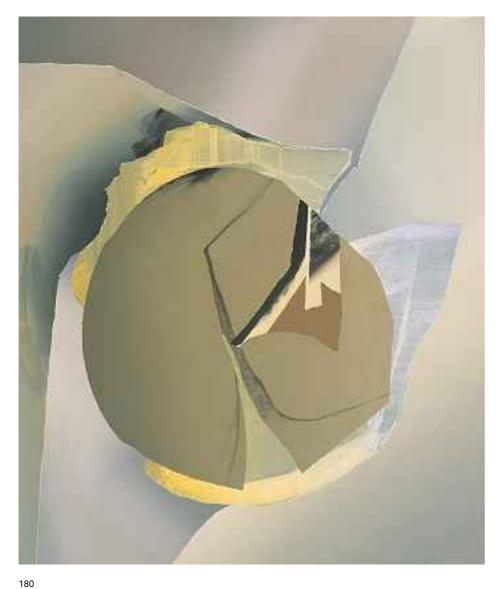


Hegel 2012

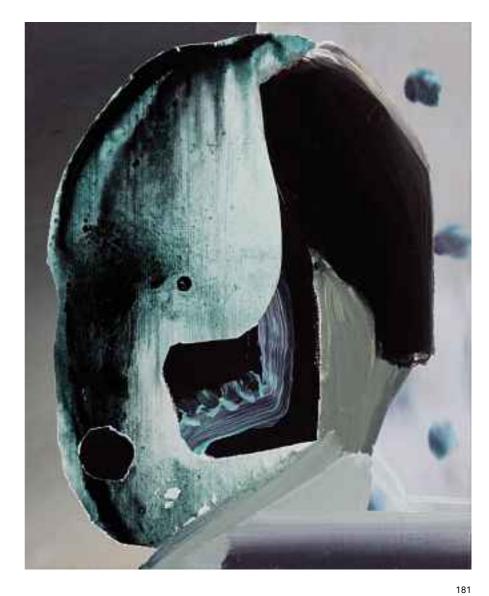


Putti (alrededor de la a) 2004





Hera 2003



Cabeza del comisario J.G.D. 2001





Adoración 2010





		1
'		l
l		ı



Soldados de porcelana (pato por liebre) 2009



Ganimedes 2003

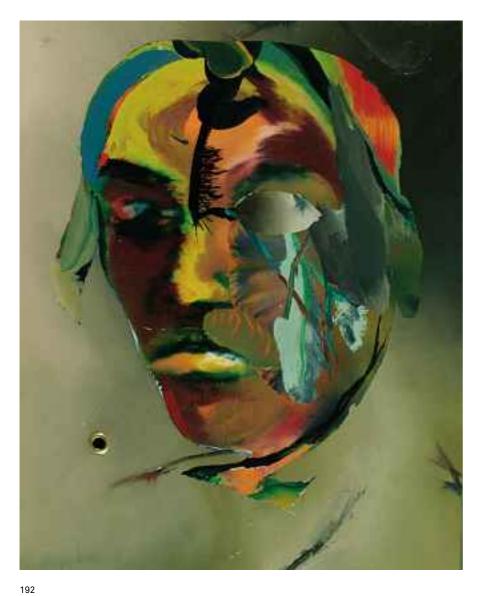


Libre curso a los talentos 2011



■ Bolueta 2006





El rey de la magia 2009

Fitxa teknikoak - Fichas técnicas - Worksheets

p. 50-51 Las leyes de la caza 2011-12

Óleo / tela, 155 x 474 cm

p. 52 Paisaje para un San Jerónimo 2000

Grafito y témpera / papel, 59,5 x 42 cm

p. 53 La vida de los hombres infames I 2005-11

Óleo / tela, 130 x 162 cm

p. 54 Destino y carácter (al Ejército Popular Republicano, in memoriam) 2005

Mixta / papel, 110 x 76 cm

p. 55 Cabeza en la niebla (avance sobre la Línea del Ebro II)

2002-10

Acrílico y óleo / tela, 170 x 140 cm

Colección particular, Bilbao

p. 57 Jartum 2010-11

Óleo / tela, 66 x 85 cm

p. 58-59 H&H (el hambre y el hampa) 2011-12

Óleo / tela, 155 x 440 cm

p. 60 Figura 2003

Mixta / papel, 20 x 15 cm

p. 61 Figura al borde del cubismo II 2008

Óleo / tela. 41 x 33 cm

p. 62 Apóstoles 2003

Acuarela y grafito / papel, 15 x 20 cm

p. 63 San Juan en Patmos 2001-05

Óleo / tela, 195 x 360 cm

p. 65 Picasso comunista 2009-11

Óleo / tela, 100 x 100 cm

Colección Luis Arana

p. 66 Bombarderos 2012

Acuarela / papel, 10 x 15 cm

p. 67 República 2010

Óleo / tela. 46 x 38 cm

p. 69 Blancador 2002

Acrílico / tela, 195 x 350 cm

p. 70 Retrato de V. Maiakovski 1990

Óleo / tela, 41 x 33 cm

p. 71 Figura mirando nubes 2010-11

Óleo / tela, 125 x 98 cm

p. 72 Direcciones de W.Benjamin (libreta La construcción de la

ciudad o el diablo y la tristeza 2006)

Acuarela y grafito / papel, 12,5 x 9 cm

www.ikeder.es

p. 72 Chartres (libreta Baubo 2006-09)

Acuarela / papel, 14 x 9 cm

p. 73 Noviembre 2006

Óleo / forest, 46 x 55 cm

p. 74-75 Argos y Picasso 2007

Óleo / forest, 95 x 195 cm

p. 76 La tierra de Judá (Ezequiel) (libreta Gárgolas 2007)

Acuarela y grafito / papel, 14 x 9 cm

p. 76 El diablo y la tristeza (libreta La construcción de la ciudad o

el diablo y la tristeza 2006)

Mixta / papel, 12,5 x 9 cm

www.ikeder.es

p. 77 Cabeza en la niebla II (Franz Marc in memoriam) 2004

Óleo / tela. 61 x 54 cm

Colección particular, Pamplona

p. 79 Himmelweg (canción de Treblinka) 2008-11

Óleo / tela, 165 x 192 cm

p. 80 M.G.M. 2006

Serigrafía / papel, 36 x 20 cm

Tirada de 14 ejemplares. Ediciones Beittu

p. 81 Herriak ez du barkatuko (Ictus) 2002

Acrílico / tela, 116 x 89 cm

p. 82 Abanderado (libreta Baubo 2006-09)

Acuarela / papel, 14 x 9 cm

p. 83 Anastasis (caída de la fortaleza veneciana) 2008-09

Óleo / tela, 125 x 175 cm

p. 84-85 Garlanda 2000

Acrílico / tela, 195 x 360 cm

ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz

p. 87 Descanso en la huida a Egipto (la trapecista) 2010-11

Óleo / tela, 160 x 195 cm

p. 88 La muerte y la doncella (libreta Baubo 2006-09)

Acuarela / papel, 9 x 14 cm

p. 89 Belchite (Simone Weil en la Columna Durruti) 2003

Acrílico / tela, 200 x 300 cm

p. 90 San Jerónimo 1999

Grafito / papel, 40 x 30 cm

p. 91 Ma jolie 2005

Óleo / tela, 114 x 146 cm

Colección particular, Bilbao

p. 92 Insecto según Hokusai 2004

Acuarela / papel, 30 x 30 cm

p. 93 Ganimedes II 2002

Acrílico / tela, 167 x 195 cm

p. 95 El pez muerto 2008-09

Óleo / tela, 50 x 100 cm

p. 96 Ezkutu-leku 2004

Mixta / papel, 30 x 30 cm

p. 97 Apolo (in memoriam Valdés Leal) 2002

Acrílico / tela, 89 x 116 cm

Colección I. Álvarez

p. 98 Paisaje para un San Jorge (hepatoscopia) 2004

Óleo / tela, 35 x 24 cm

Colección Idoia Montón

p. 99 Los embajadores (gure lantegian eguzkirik ez) 2008-09

Óleo / tela, 200 x 100 cm

Bilduma pribatua

p. 101 Alpenrose (rinoceronte en la nieve) 2004

Óleo / tela, 89 x 116 cm

p. 102 La destrucción de Sodoma 2007

Acuarela / papel, 50 x 70 cm

p. 103 Rendición del Gueto de Varsovia (Mateo 18, 7-8) 2008

Óleo / tela, 41 x 33 cm

Colección particular, Bilbao

p. 104-105 Unidad de destino en lo universal (Demoiselles

d'Avinyó) 2004

Óleo / tela, 162 x 308 cm

Colección particular

p. 106 Ararat 2004

Mixta / papel, 30 x 30 cm

p. 107 Todo al centro con algunos muertos por la izquierda

(pasión y muerte de Rosa Luxemburgo) 2005-06

Óleo / tela, 92 x 78 cm

p. 109 Atemkristall 2004

Óleo / tela, 61 x 54 cm

p. 110 Figura mirando una esquina (libreta Osamentas 2004)

Acuarela / papel, 17 x 12 cm

p. 111 Gregoria 2002

Acrílico / tela, 200 x 337 cm

p. 113 Guarida 2008

Óleo / tela, 130 x 81 cm

Colección particular, Bilbao

p. 114 La leona herida 2009

Óleo / tela, 41 x 33 cm

Colección particular, Barcelona

p. 115 Paisaje para un San Jerónimo III 2000

Grafito / papel, 30 x 40 cm

p. 115 Paisaje para un San Jerónimo IV 2000

Grafito / papel, 30 x 40 cm

p. 116-117 Falsiots 2000

Acrílico / tela, 195 x 360 cm

p. 118 Marte 2005

Mixta / papel, 37 x 55 cm

p. 119 Virgilio 2011

Óleo / tela, 35 x 35 cm

p. 121 Pablo 1998-00

Acrílico / tela, 200 x 310 cm

Colección particular, Getxo

p. 122 Viento sur 2004

Acuarela y lápiz / papel, 30 x 30 cm

p. 123 Viento sur 2004

Óleo / tela, 35 x 27 cm

p. 124 Señorita de Avinyó (libreta Osamentas 2004)

Acuarela / papel, 17 x 12 cm

p. 125 Ezra 2002

Acrílico / tela, 130 x 97 cm

Markel Lopategiren Bilduma / Colección de Markel Lopategi

p. 127 Bolueta (libreta Pueblo 2008)

Tinta china / papel, 12 x 9 cm

p. 129 H.E.D.B. Herriak ez du barkatuko 2000

Acrílico / tela, 195 x 388 cm

p. 130 Saturno 2002

Acrílico / tela, 130 x 97 cm

Colección particular, Ciutadella de Menorca

p. 131 El caballero, la muerte y el diablo 2011

Óleo / tela, 100 x 81 cm

Colección I. Álvarez

p. 133 Picasso comunista II 2011

Óleo / tela, 123 x 147 cm

p. 135 Kino Moskwa 1990

Óleo / tela, 147 x 255 cm

p. 136 Non dago? 2010

Óleo / tela, 46 x 55 cm

p. 137 Cabeza airlines 2002

Acrílico / tela, 130 x 195 cm

p. 138 Tullerías 2012

Acuarela / papel, 14,5 x 9 cm

p. 139 Gárgola (la resurrección por la herida) 2005

Óleo / tela, 50 x 195 cm

p. 141 Nonato 2003

Acrílico y óleo / tela, 200 x 230 cm

p. 142 Cabeza de playa 2001

Acuarela / papel, 30 x 30 cm

p. 143 Cabeza con peces 2002

Acrílico / tela, 65 x 54 cm

Colección particular, Barcelona

p. 145 Trilce 1999

Óleo / tela, 208 x 162 cm

Colección particular, Barcelona

p. 146 San Jerónimo 1997

Mixta / papel, 24 x 15 cm

p. 147 Goizeko izarra 2007

Óleo / forest, 180 x 165 cm

p. 148 Dioniso 2005

Mixta / papel, 130 x 97 cm

Colección particular, Bilbao

p. 149 Huida de Rafael Sánchez Mazas 2003-10

Mixta / tela, 114 x 146 cm

Colección particular, Bilbao

p. 151 M.G.M (monumento al General Mola) 2007-08

Óleo / tela, 130 x 81 cm

Galería Juan Manuel Lumbreras, Bilbao

p. 152-153 Línea de ballena 2002

Acrílico / tela, 154 x 322 cm

Colección Museo de Torrelaguna, Madrid

p. 154 Bautista con Cristo 2004

Óleo / tela, 38 x 46 cm

Colección particular

p. 155 Ava in Glendalough 2006-07

Óleo / tela, 146 x 114 cm

p. 157 Politonos 2001

Acrílico / tela, 200 x 230 cm

p. 158 Hambre y hampa (libreta Tuti li mundi 2008-09)

Tinta china / papel, 14 x 9 cm

p. 159 Colliure 2004

Óleo / tela, 200 x 230 cm

Colección Juan Manuel Lumbreras, Bilbao

p. 160 Sin título (libreta La toilette 2009)

Acuarela / papel, 14 x 9 cm

p. 161 L'Adour 2010

Óleo / tela. 81 x 100 cm

p. 163 Figura al borde del cubismo I 2008

Óleo / tela, 41 x 33 cm

p. 164 La muerte y la doncella (libreta La construcción de la

ciudad o el diablo y la tristeza 2006)

Acuarela / papel, 9 x 12,5 cm

www.ikeder.es

p. 165 Vestalt II 2006

Óleo / tela, 33 x 41 cm

Colección particular, Bilbao

p. 166 Sin título (libreta Tuti li mundi 2008-09)

Tinta china / papel, 14 x 9 cm

p. 167 Bautista (según Mateo Cerezo) 2010

Óleo / tela, 50 x 61 cm

p. 169 Hegel 2006-07

Óleo / forest, 114 x 146 cm

Colección particular, Madrid

p. 170 Danzante 2004

Óleo / tela, 130 x 97 cm

p. 171 Ecce Homo 2003-04

Óleo / tela, 240 x 200 cm

Colección particular, Neguri (Getxo-Bizkaia)

p. 173 Cuando en un día de fiesta 2011

Óleo / tela, 125 x 175 cm

Colección particular

p. 174 Luz de agosto 2003

Acuarela y acrílico / papel, 14 x 16 cm

p. 175 Santes Creus 2002

Acrílico / tela, 195 x 350 cm

p. 176 Hegel 2012

Serigrafía / papel, 50 x 32,5 cm

Tirada de 148 ejemplares. Ediciones Beittu

p. 177 Putti (alrededor de la a) 2004

Óleo / tela, 97 x 130 cm

p. 179 Cromoterapia (descanso en la huida a Egipto) 2008-09

Óleo / tela, 125 x 175 cm

p. 180 Hera 2003

Acrílico / tela, 92 x 78 cm

Colección particular

p. 181 Cabeza del comisario J.G.D. 2001

Acrílico / tela, 65 x 54 cm

Colección Iñaki Elexpe, Igorre

p. 182 L'oiseau dans le Paulownia 2004

Mixta / papel, 50 x 70 cm

p. 183 Adoración 2010

Óleo / tela, 54 x 65 cm

p. 184-185 Aprhogenia 2002

Acrílico / tela, 160 x 350 cm

p. 187 Soldados de porcelana (pato por liebre) 2009

Óleo / tela, 35 x 27 cm

p. 188 Ganimedes 2003

Grafito / papel, 15 x 20 cm

p. 189 Libre curso a los talentos 2011

Óleo / tela, 61 x 51 cm

Colección privada

p. 190 Bolueta 2006

Óleo / tela, 35 x 27 cm

p. 191 Paisaje con ala 2009

Óleo / tela, 60 x 81 cm

p. 192 El rey de la magia 2009

Óleo / tela, 41 x 33 cm

Colección particular, Bilbao



Biografia - Biografía - Biography

LUIS CANDAUDAP GUINEA

Bilbao, 1964

luiscandaudap@gmail.com

2009 Taller *Y+Y+Y Arte y ciencias de la complejidad*, impartido por Joaquín Ivars. Arteleku,

Donostia-San Sebastián.

Coordinador del seminario-taller T.M.P. Tumulto y Medida de la pintura, un taller de

práctica artística desde el punto de vista de la sospecha. Bilbao Arte, Bilbao.

2006 Curso con Victor Erice, Arteleku, Donostia-San Sebastián.

2005 Invitado en el taller de práctica artística desde la experiencia de la pintura, Lupa e Imán.

Arteleku, Donostia-San Sebastián.

1990 Curso con Rafael Canogar. Arteleku, Donostia-San Sebastián.

1988-1991 Experimentación en material super 8.

1983-1988 Licenciado en Bellas Artes, especialidad Pintura. Universidad del País Vasco UPV-EHU.

Bakarkako erakusketak - Exposiciones individuales - Solo exhibitions

2012	Las leves de la caza. Sala Rekalde, Bilbao.

2011 Descanso en la huida a Egipto. Galería Juan Manuel Lumbreras, Bilbao.

The Coyote and The Wolf. MA Studio, Beijing. Conmigo solo contiendo. Imatra, Bilbao.

2008 Vestalt. Galería Juan Manuel Lumbreras, Bilbao.

2007 Retén. Ilustre Colegio de Abogados del Señorío de Bizkaia, Bilbao.

2006-08 Luz de Agosto. Dibujos. Itinerante por Bizkaia.

2006 Galería Pintzel, Pamplona.

2005 Ma jolie. Galería Juan Manuel Lumbreras, Bilbao.

2004 Galería Beittu, Durango.

Galería Epelde & Mardaras, Bilbao.

2003 Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao.

2002 Galería Fernando Silió, Santander.

1997 Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao.

Galería 16. Donostia-San Sebastián.

1996 Galería Senda, Barcelona.

1994 Casa Municipal de Cultura, Basauri, Bizkaia.

1993 Sala Gran Vía BBK, Bilbao.

1992 Galería Eladio Fernández, Madrid.

1991 Museo de Arte e Historia de Durango, Bizkaia.

Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao.

1990 Galerie de la Rue-en-pente, Bayonne.

Visión. Estado de excepción. Igorre, Bizkaia.

Talde erakusketak - Exposiciones colectivas - Group exhibitions

2011	VII Certamen Nacional Parlamento de La Rioja, Logroño. <i>Arteaoinez 2011.</i> Pamplona, Donostia-San Sebastián.				
2010	Arteaoinez 2010. Pamplona, Bilbao.				
2009	100x100 Acuarela. 100 años, 100 artistas. Caja Círculo, Burgos. Espejo canalla. Galería Artificial, Madrid.				
2006	South Shore Arts Center, Munster y Gallery for Contemporary Art, Gary, Indiana, USA.				
2004	Txus Meléndez & Aintzane Arteaga & Luis Candaudap. Galería Catálogo General, Bilbao.				
2003	3+4. Galería Epelde & Mardaras, Biarritz. Luis Candaudap-Txus Meléndez Pinturas-Lanak (1999-2003). Sala de Exposiciones de Leioa. Universidad del País Vasco, UPV-EHU.				
2002	V Bienal de pintura "Ciudad de Estella-Lizarra". Galería Windsor Kulturgintza. Arco 2002, Madrid.				
2001	VII Mostra Unión Fenosa, A Coruña.				
	Galeria Windsor Kulturgintza. Arco 2001, Madrid.				
2000	Generación 2000. Premios de arte Caja Madrid. Real Jardín Botánico, Madrid y otras ciudades españolas.				
1999	Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración en la colección Argentaria. Museo Municipal de Málaga.				
	Figuraciones del Norte. Sala de Exposiciones Centro de Arte Joven, Madrid y Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.				
	IV Foro Atlántico de Arte Contemporánea, Pontevedra. La Pintura Vasca en el siglo XX. Fundación Kutxa. Caja de Ahorros de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián.				
	/A/B/C/M/. Centro Bilbao Arte, Bilbao.				
	Galería Windsor Kulturgintza. Arco 1999, Madrid.				
1998	VIII Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo.				
	Esencias. Colección Ernesto Ventós. Sala de Armas, Ciudadela de Pamplona.				
	Colectiva de grabados de Arteleku. Fundaciò Miro, Palma de Mallorca.				
	Galería Senda. Arco 1998, Madrid.				
1997	10 años de litografía en Arteleku, Donostia-San Sebastián.				
	25 años de la galería Windsor. Archivo Foral de Bizkaia, Bilbao. Pintores Vascos en las Colecciones de las Cajas de Ahorros.				
1996	Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao.				
1990	Galería Senda, Barcelona.				
	Galería Windsor Kulturgintza. Arco 1996, Madrid.				
1995	A la Pintura. Pintores Españoles de los 80-90 en la Colección Argentaria. Palau de la Virreina, Barcelona.				
1991	Memoires des Lieux. Musée de Ghétary, Francia.				
	Sala de Juntas del Ayuntamiento, Ghétary, Francia.				
1990	Colectiva 75. Galería Eladio Fernández, Madrid.				
	Epílogo. Recinto Ferial de Tolosa, Gipuzkoa.				
	Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao.				
	inguruan-en-derredor. Casa de Cultura de Barrainkua, Bilbao. Latidos latinos. Casa de Cultura de Balmaseda, Bizkaia.				
	Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao.				
	Guidina Tillingoo Tuttangintza, Ditbao.				

1989 Txus Meléndez y Luis Candaudap. Dibujos. Aeropuerto de Sondika, Bizkaia.

7 miradas sobre un paisaje. Casa de Cultura de Barrainkua. Bilbao.

Galería Dieciséis, Donostia-San Sebastián. *Zortzi-ocho*. Polideportivo de Igorre, Bizkaia.

1988 Centro Cívico de Otxarkoaga, Bilbao.

20 más 20. Casa de Cultura de Galdakao, Bizkaia.

Galería Arte Nativa, Bilbao.

Nuevo elemento. Caja Laboral de Deusto, Bilbao.

1986 El fin del camino. Aula de Cultura de Getxo, Bizkaia.

Museoak eta bildumak - Museos y colecciones - Museums and collections

Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz Bizkaiko Foru Aldundia. Diputación Foral de Bizkaia Bizkaiko Batzar Nagusiak. Juntas Generales de Bizkaia Colección Argentaria, Madrid Colección Bilbao Bizkaia Kutxa. Kutxabank Colección Ernesto Ventós Omedes, Barcelona Colección L'Oreal Colecció Testimoni. Fundació "la Caixa", Barcelona Eusko Jaurlaritza. Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz Museo de Arte de Torrelaguna, Madrid Museo de Navarra

Egilearen testuak - Textos del autor - Texts by the author

Luis Candaudap Guinea. Textos [Carnet 53]. Durango: Museo de Arte e Historia, 1991.

"Miseria". En: A/B/C/M [catálogo]. Bilbao: Bilbao Arte, 1999.

"Sur le motif". Xabier Agirre [catálogo]. Madrid: Galería Ángeles Penché, 2000.

Luz de agosto Acuarelas 2003-06. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 2006, p.5-6.

Vestalt [catálogo]. Bilbao: Galería Juan Manuel Lumbreras, 2008.

"Piel, amor y televisión". En: Descanso en la huida a Egipto [catálogo]. Bilbao: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2011.

Luis Candaudap. Las leyes de la caza [catálogo]. Bilbao: Sala Rekalde, 2012.

Bibliografia - Bibliografía - Bibliography

Segura, José Luis: "Tres jóvenes pintores protagonizan una exposición conjunta en Otxarkoaga". El Correo. Bilbao, 2 de marzo de 1989.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Una nueva sensibilidad a escena". Deia. Bilbao, 19 de noviembre de 1989.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Luis Candaudap, los recovecos del pensar imágenes". *Reverso* nº 1. Bilbao: Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1990, p. 87-92.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "El eterno retorno de las imágenes". En: Visión, estado de excepción [catálogo]. Igorre, Bizkaia, 1990.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Latidos Latinos". Deia. Bilbao, 1 de abril de 1990.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Pluralismo y fragmentación". Deja, Bilbao, 21 de octubre de 1990.

Espil, Pierre: "Un architecte de l'abstraction". Sud-ouest. Bayonne, 16 de agosto de 1990.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "El impulso de una nueva generación". Deia. Bilbao, 18 de diciembre de 1990.

Aintzane Arteaga, Txus Meléndez, Luis Candaudap [catálogo]. Bilbao: Aula de Cultura BBK Elkano, 1990.

San Martín, Francisco Javier: "Notas sobre Epílogo". En: Epílogo [catálogo]. Tolosa: Recinto ferial, 1990.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "La consolidación de un certamen". Deia. Bilbao, 24 de marzo de 1991.

Abon, Satur: "En el espacio los cuerpos se mueven o interpretan". Egin. Bilbao, septiembre de 1991.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Entre ratas y mariposas". *Deia*, Bilbao, septiembre de 1991.

Esparta, José Ma: "Rastreando la emoción". El Mundo del País Vasco, 17 de septiembre de 1991.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Luis Candaudap Guinea". En: Mémoires des lieux [catálogo]. Musée de Ghétary, 1991.

Larralde, Jean François: "Vers un refroidissement des temperatures du systeme iberique". En: 42 Salon de la Jeune Peinture [catálogo]. Paris: Grand Palais, 1991.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Imágenes interruptas". En: Luis Candaudap. Pinturas y dibujos 1991-1992 [catálogo]. Bilbao: Sala de exposiciones de Bilbao Bizkaia Kutxa, 1993.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Zapping intermitente". Deia. Bilbao, 17 de enero de 1993.

Euskal Artea bbk Bilduma / Arte Vasco Colección BBK. Fundación BBK. Bilbao, 1993 p. 110.

Carrero, Natalia: "Nocturnidades". En: Luis Candaudap Guinea. Pinturas 1994 [catálogo]. Basauri, Bizkaia: Casa de Cultura, 1994. San Martín, Francisco Javier: Euskal margolariak. Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros. Tomo VIII. Bilbao, 1994. p. 82-83, 124-125.

Bonet, Juan Manuel: "Voces de un fin de siglo". En: A la pintura. Pintura española de los años 80-90 en la Colección Argentaria [catálogo]. Madrid Palau de la Virreina, Barcelona. Octubre de 1995; Museo de Bellas Artes de Bilbao, febrero-marzo 1996.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Artistas Vascos en Valencia". Deía. Bilbao, 9 de julio de 1995.

Fernández, Alicia: "Luis Candaudap y la pintura viva". ABC Cultural nº 274. Madrid, 31 de enero de 1997.

Kortadi, Edorta: "Pintura tecnopop". Deia. Donostia-San Sebastián, 7 de febrero de 1997.

Huércanos, J.P: "Intento que el cuadro sea complejo hasta que reviente". El Mundo del País Vasco. Bilbao, 12 de febrero de 1997.

Okariz, A.: "Candaudap vuelve". Egin. Bilbao, 20 de noviembre de 1997.

Arregi, Montse: "Bilboko Windsor Kulturgintza galerian jarri ditu ikusgaiazken urteetan egindako lanak". *Egunkaria*. Donostia-San Sebastián, osteguna 1997-ko azaroak 20.

Urquijo, Javier: "Candaudap". El Correo. Bilbao, 21 de noviembre de 1997.

Esteban, Iñaki: "Si un cuadro dice algo al espectador, es por pura casualidad". El Correo. Bilbao, 25 de noviembre de 1997.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Pliegue interior". Deia. Bilbao, 5 de diciembre de 1997.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Viaje interior por el último arte (1980-1994)". Ars Mediterránea. Dossier Euskadi nº 3. Barcelona: Amed, 1998, p. 31-45.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Evolución de la pintura vasca (1980-1999)". En: Pintura Vasca Siglo XX. Kutxa Obra Social 1999.

Merino, José Luis: "Reivindicar al artista". El País. Bilbao, 23 de julio de 1999.

Barón, Javier: "Figuraciones del Norte". En: Figuraciones del Norte [catálogo]. Madrid: Sala de exposiciones, Centro de Arte Joven, 1999. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2000, p. 20-22, 49-65.

Esencias/Ikus Usaina. Colección Ernesto Ventós Omedes [catálogo]. Donostia-San Sebastián: Kubo-Kutxa espacio de Arte, 2001.

Fernández, Alicia: "Apuesta sólida". El Correo. Bilbao, 10 de abril de 2002.

Luis Candaudapo / Txus Meléndez. Pinturas / Lanak (1999-2003) [catálogo]. Leioa, Bizkaia: Sala de exposiciones de la Universidad del País Vasco (EHU/UPV), 2003.

Merino, José Luis: "Candaudap probándose". El País. Bilbao, 20 de enero de 2003.

Meléndez, Jesús: "Luis Candaudapen azken pintura erakusketa Windsoren: H.E.D.B. Lilura eta gorentasuna". *Gara*. Donostia-San Sebastián, 8 de febrero de 2003.

González Carrera, Toño: "Candaudap juega con la densidad pictórica". El Correo. Bilbao, 21 de enero de 2003.

Urquijo, Javier: "La anatomía interior". El Mundo del País Vasco. Bilbao, 29 de enero de 2003.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "La deflagración de la imagen". Deia. Bilbao, 31 de enero de 2003.

González Carrera, Toño: "Parece que no pasa nada, pero vivimos en una situación de urgencia". El Correo. Bilbao, 1 de febrero de 2003.

Hernández Grima, Julio: "Espacios para la intimidad". Gara. Donostia-San Sebastián, 3 de junio de 2004.

Elorriaga, Gerardo: "Espacios para la conciencia". El Correo. Bilbao, 23 de junio de 2004.

Merino, José Luis: "Trazos gruesos" El País. Bilbao, 5 de julio de 2004.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Paisaje para un San Jerónimo". Deia. Bilbao, 10 de julio de 2004.

Merino, José Luis: "Ritmos voraginados". El País. Bilbao, 11 de octubre de 2004.

Sanz Esquide, José Ángel: "¿Pintura o muerte?". En: *Ma jolie. Pinturas 2003-2005* [catálogo]. Bilbao: Galería Juan Manuel Lumbreras, 2005, p. 7.

Meléndez, Jesús: "Hermoso como el cadáver de la pintura encima de un piano". En: *Ma jolie. Pinturas 2003-2005* [catálogo]. Bilbao: Galería Juan Manuel Lumbreras, 2005, p. 8-10.

Manterola, Ismael: "Aldaketen Lilura". Gara. Donostia-San Sebastián, febrero de 2005.

Elorriaga, Gerardo: "Bloques de afectos". El Correo. Bilbao, 11 de mayo de 2005.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "Tensión y conocimiento". Deia. Bilbao, 14 de mayo de 2005.

Mendiluze, Itxaso: "Ma jolie". Gara. Donostia-San Sebastián, 21 de mayo de 2005.

Merino, José Luis: "Formas convulsas". El País. Bilbao, 24 de mayo de 2005.

Reguera, Galder: "Luis Candaudap". Periódico Bilbao, mayo de 2005.

Arrarás, Amaia: "Candaudap muestra en Pintzel su idea del pintor sin pintura". Diario de Navarra, abril 2006.

Meléndez, Jesús: "Retén". En: Retén [catálogo]. Bilbao: Ilustre Colegio de Abogados del Señorío de Bizkaia, 2007.

Sáenz de Gorbea, Xabier: "La intensidad de la experiencia". Deia. Bilbao, 28 de mayo de 2007.

Monográfico de ilustraciones. Hermes nº 22. Bilbao: Fundación Sabino Arana, febrero 2007.

Imaz, Iñaki: "¿Qué pinta?". En: Vestalt [catálogo]. Bilbao: Galería Juan Manuel Lumbreras, 2008.

Labeaga, Izaskun: "El pintor L. Candaudap sucumbe al color en sus últimos lienzos". Gara. Donostia-San Sebastián, 9 de abril de 2008.

Elorriaga, Gerardo: "En la contienda". El Correo. Bilbao, 12 de abril de 2008.

Rodríguez, Arturo F.: "La pintura entrará en crisis cuando dejemos de morir". Gara. Donostia-San Sebastián, 6 de marzo de 2009.

Casado, José Luis: "Luis Candaudap". En: Descanso en la huida a Egipto [catálogo]. Bilbao: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. 2011.

Arrieta, Judas: "Goazen Txinara-Vámonos a China". En: *The Coyote and The Wolf.* Edita MA Studio / Etxepare Euskal Institutoa. Vitoria-Gasteiz, 2011.

Gisbourne, Mark: "Luis Candaudap: cazador de imágenes". En: Luis Candaudap. Las leyes de la caza [catálogo].

Bilbao: Sala Rekalde, 2012.

Eskerronak - Agradecimientos - Acknowledgements

Xabier Agirre Marisa Álava Iñaki Álvarez

Beatriz Amondarain Jose Ramón Amondarain

Francesca Antolín

Luis Arana Alex Arteche Unai Arteche

Artium de Álava. Vitoria-Gasteiz

Salvador Barbara Begoña Candaudap

Patxi Cobo Carmina Cortell Marisa Cortell Julio del Ferrero Iñaki Elexpe

José Esparta Asteinza Maite Espinosa Mendikute

Mikel Eskauriaza

Ana Ester Fernández Calle Arantza Guinea Mujika Grupo Perversa Locura Saskia Janzen Arantza Larrieta Iciar Larrieta

Magdalena Lezama-Leguizamón

Markel Lopategi

Juan Manuel Lumbreras

Luis Martínez Jesús Meléndez Víctor Pastor

Adolfo Ramírez-Escudero

Iñaki Rodríguez

Javier Rodríguez Ortiz de Zárate

Alberto Rubio Aitor Salegui

José Ángel Sanz Esquide

Jon Stone
Tomás Tomás
José Ramón Torres
Elisa Zorrilla
Alejandro Zugaza
Alberto Zulueta
Juan Vidaurrazaga

BizkaiKOA

Mahaiburua | Presidenta | President

Miren Josune Ariztondo Akarregi

Zuzendaria Nagusia | Director General | General Director

Gonzalo Olabarria Villota

Zuzendari Kudeatzaile | Director Gerente | Executive Director

Asier Madarieta Juaristi

rekalde erakustaretoa | sala de exposiciones rekalde

Zuzendaria | Dirección | Director

Alicia Fernández López

Erakusketa | Exposición | Exhibition

Ekoizpena | Producción | Production

rekalde | Bizkaiko Foru Aldundia

Koordinazioa | Coordinación | Coordination

Pilar Mur

Odona Sánchez

Hezkuntza | Educación | Education

Eztizen Esesumaga

Artaziak S.C.

Aretoko laguntzailea | Asistencia en sala | Gallery attendant

Ainhoa Ortega

Kultura Ondarearen Zerbitzuaren Kontserbazio eta Zaharberritze Arloa I Servicio de Patrimonio Cultural. Area de Restauración y Conservación. Cultural Heritage Service I Department of Restoration and Conservation

Zuriñe Antoñana Ozaeta

Sofía Barbier Gaminde

Arantza Gómez Gezuraga

Instalazioaren diseinua | Diseño de instalación | Installation design

Iñaki Álvarez

Muntaia teknikoa | Montaje técnico | Installation

Equipo 7

Asegurua | Seguro | Insurance

Serbrok Art Sa Nostra

Garraioa | Transporte | Transport

Transportes San Roque

Argitalpena | Publicación | Publication

Azaleko irudia | Imagen de cubierta | Image on cover Luis Candaudap

Argitaldaria | Publicado por | Published by

sala rekalde erakustaretoa

Alameda de Recalde, 30

E - 48009 Bilbao

Tel.: +34 94 406 87 55

Fax.: +34 94 406 87 54

salarekalde@bizkaia.net

www.salarekalde.bizkaia.net

Testuak | Textos | Texts

Mark Gisbourne

Luis Candaudap

Diseinu grafikoa | Diseño gráfico | Graphic design

Iñaki Álvarez

Argazkiak | Fotografías | Photographs

Josu Arregi - Patxi Cobo - Ana Ester Fernández Calle - Txema Franco

© Gert Voor in't Holt

Itzulpengintza | Traducciones | Translations

Irene Hurtado (euskara | Basque)

David Passingham (ingelesa | inglés | English)

Elena Rodríguez (gaztelania | castellano | Spanish)

Inprimaketa | Impresión | Printing

Ecolograf S.A.

Fotomekanika | Fotocomposición | Photomechanics

Parima Digital S.L.

Letra-tipoak | Tipos | Fonts

Akkurat

Banaketa | Distribución | Distributed by

AGD Libros, Bilbao

Tel.: +34 94 433 48 88 | Fax.: +34 94 432 92 19

agdlibros@agdlibros.com

Artelanen | de las obras | of the art works

© Luis Candaudap

Testuen | de los textos | of the articles

© egileak - los autores - their authors

Irudien | de las imágenes | of the images

© egileak - los autores - their authors

ISBN: 978-8488559661 LG/DL BI-1828-2012

		1
'		l
l		ı