

Alfredo
Bikondoa



BIKONDOA, Alfredo

Alfredo Bikondoa / [testuak = textos, Alfonso de la Torre, Juan Pablo Huércaos]. -
[Donostia-San Sebastián] : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Zuzendaritza
Nagusia = Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2006.
155 p. : fot. ; 26 cm
Catálogo editado con motivo de la exposición realizada en la Sala Ganbara de Koldo
Mitxelena Kulturunea del 28 de junio al 26 de agosto de 2006. - Textos en euskera,
castellano e inglés. - Índice

DL SS-735/06. - ISBN 84-7907-521-X

1. Bikondoa, Alfredo - Exposiciones. I. Torre, Alfonso de la. II. Huércaos, Juan
Pablo. III. Gipuzkoa. Dirección General de Cultura, ed. IV. Koldo Mitxelena
Kulturunea. V. Título.

75 Bikondoa, Alfredo (083.824)



Alfredo Bikondoa

erakusketa / exposición
2006 - 06 - 28 / 2006 - 08 - 26

Koldo Mitxelena Kulturunea
Ganbara Aretoa
Donostia - San Sebastián



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa
Kultura Zuzendaritza Nagusia
Dirección General de Cultura

Aurkibidea / Índice

Alfredo Bikondoa, kaosa eta argia	6
Alfredo Bikondoa, caos y luz	7
Alfonso de la Torre	
Materia transzendentua	36
La materia trascendida	37
Juan Pablo Huércaños	
Erakusketa / Exposición	57
Curriculum	119
English texts	129



ALFREDO BIKONDOA, KAOSA ETA ARGIA
Alfonso de la Torre

kaosaren bihotzean argiak lekua hartu eta eztanda egin dezala
Shitao

Alfredo Bikondoaz (Donostia, 1942) ari zela, *haiku* bat idatzi zuen Gonzalo Chillidak (1926) eta, poema hartan, "itsasoaren usain zoragarri eta sakona" gogora ekartzen zuen. Ez da harritzeko Bikondoaren pintura minerala deigarria suertatzea hondartzak eta badia soilak margotzen dituen artista metafisikoarentzat, Cuencako Arte Abstraktu Espainiarren Museoari atxikita dauden sortzaileen artean hain maitatua den Gonzalo Chillidarentzat, alegia.

Hasiera-hasieratik nabarmendu behar dugu Bikondoaren ibilbidea artista sendo baten ibilbidea dela, betidaniko bokazioa duenarena, eta bere bizitzako ibilbide horrek, zenbaitetan, artistak sorkuntzaren alorrean izan dituen lorpen handiak estali dituela. Alfredok pinturan egin duen lan isila aldarrikatu dugu beti, bere bizitzako joan-etorri iradokitzalearen eta, era berean, ibiltari eta aberatsaren zirkunstantzien gainetik.

Horretarako, gogora ekarri besterik ez dugu bere haurtzaroan, berrogeita hamarreko urteen hasieran, pintura-eskolak jaso zituela Venezuelan, eta margolariaren lan nekezaren bere lehenengo oroitzapenak uztartuta daudela, artean haurra zela, Carmelo Gazpio donostiarraren drogeriako erakusleihoa ikustean sentitu zuen liluramenduarekin, beiraz bestaldea pinturan erabili ohi diren tresnez mukuru baitzegoen: han ziren disolbatzaileak, pintura-tutuak, pintzelak, paletak... ("Koloretako arkatzak banituen, baina niretzat pintura-tutu haien magikoak ziren". Bikondoak Rafael Castellanori, "Alfredo Bikondo. Luces del Desierto", *Igandegin*, Hernani, 1998/I/18).



Pierna II, 2005

Bestalde, Bikondoaren aitak zer lanbide zuen ere adierazi behar dugu: oinetakoak egin eta diseinatzen zituen. Lanbide hori dela medio, artista harremanetan egon zen beti jarduera sortzaile eta nomada batekin, eta bi ezaugarri horiek pintoreak beti lagun izan dituen bi alderdi dira. Aitaren lanbidearen oroigarri, emakume-oinetako kopien miniatura-sorta handia gordetzen

ALFREDO BIKONDOA, CAOS Y LUZ

Alfonso de la Torre

que en el corazón del caos se instale y estalle la luz
Shitao

Refiriéndose a Alfredo Bikondoa (Donostia, 1942) escribió Gonzalo Chillida (1926) un *haiku* en el que rememoraba “el delicioso y profundo aroma de la mar”. No es extraño que la pintura mineral de Bikondoa haya llamado la atención del metafísico pintor de playas y desérticas radas tan querido por los creadores vinculados al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Es preciso citar desde el principio que la trayectoria de Bikondoa es la de un artista sólido, de antigua vocación, cuya trayectoria vital ha ocultado en ocasiones sus grandes logros creativos. Siempre hemos reivindicado la callada labor pictórica de Alfredo por encima de las circunstancias de su sugerente decurso vital, por otro lado itinerante y rico.

Baste a tal efecto recordar que recibió clases de pintura en su infancia, inicios de los cincuenta, en Venezuela y que sus primeras evocaciones vinculadas al arduo trabajo del pintor tienen que ver con la fascinación sentida al contemplar –infante– un escaparate de la droguería donostiarra de Carmelo Gazpio, repleta de la tradicional utilería pictórica: disolventes, tubos, pinceles, paletas, etc. (“Tenía lápices de colores, pero para mí aquellos tubos de pinturas eran mágicos”. Bikondoa a Rafael Castellano, “Alfredo Bikondoa. Luces del Desierto”, *Igandegin*, Hernani, 18/I/1998).

También es preciso citar la profesión de su progenitor, fabricante y diseñador de calzados, que le tuvo siempre en contacto con una actividad creativa y nómada, dos cuestiones que al pintor le acompañarán siempre. Del trabajo paterno conserva un amplio surtido de miniaturas de reproducciones de zapatos femeninos, con las que en la alada soledad del vergel de su casa en Donostia estudia la posible conversión en esculturas de gran formato. El zapato, la pierna, el pie, la huella, el tránsito –metáforas del trayecto vital– como le sucediera a Antoni Tàpies, han sido elementos frecuentes en la iconología bikondoista desde antiguo (recordemos a este respecto obras del pasado año como *La bota de las cinco mil leguas* o sus pinturas con título *Pierna* del mismo año). A las idas y venidas del artista, por lo del noma-

du, eta Donostian duen etxeko lorategiko bakardade arinean, oinetako horiek formatu handiko eskultura bihurtzeko aukerak aztertzen ari da. Oinetakoa, hanka, oina, oinatza, iragaitea –bizitzako ibilbidearen metaforak–, Antoni Tàpiesi gertatu zitzaion bezala, Bikondoaren ikonologian betidanik oso maiz azaltzen diren elementuak dira horiek guztiak (ildo horretan, gogora dezagun iaz egindako lan batzuk, hala nola, *Bost mila legoako bota*, edo era berean iazkoak diren *Hanka* izenburuko bere margolanak). Artistaren joan-etorriez (gorago aipatu dugun nomadismoa dela-eta) beranduago hitz egingo dugu, eta ez kezkatu, labur arituko baikara. Alabaina, aipatu ere egin behar dugu oinak eta bere ikurrek Bikondoaren nortasun geldiezinean duten balio metaforikoa.

Bikondoa, Tàpies bezala, zen filosofiaren bide ugari eta emankorretan arakatzen ibili da. Ezaguna da katalanak berrogeiko urteen hasieran gauza bera egin zuela, *Tearen liburua* Okakura Kazuko egileak idatzitako liburu jadanik klasikoa irakurtzean sentitu zuen lilurak bultzatuta. Orobak ezaguna da, artista katalanek hala aitor-tua, Michel Tapié artistak (1909-1987) ezagutzen eman zituen Gutai mugimenduko margolariek –gero ekarriko ditugu margolari horiek hizpidera– horretan izan zuten eragina. Tapiérena izan zen, nolabait ere, Ekialdeari buruzko irakaspenek Antoni Tàpiesen zen aszesira hurbiltzeko ardura. Tàpiesek, bestalde, Gutai mugi-



menduarekin uztartuta zegoen Shiraga artista japoniarren ikasbideak ere onartu zituen. Bestalde, Ekialdeko munduarekiko lotura handia zuen beste artista batek ere, Antonio Saurak, biziki miresten zuen Shiraga artista japoniarra. Margolari katalanak honela gogoratzen zuen Shiraga ezagutu zuenekoa: “Je n’oublierai jamais ce jour d’automne où j’ai rencontré Shiraga dans le jardin du temple de Kyoto, et où il m’a donné deux objets que je conserve comme un trésor très cher: l’un pour contenir l’eau nécessaire à l’artiste, l’autre pour l’aider à concentrer son esprit. Avec ses

dismo, nos referiremos –no teman, sucintamente– más adelante, si bien es preciso también citar el valor metafórico que el asunto del pie y sus emblemas tiene en la personalidad inquieta de Bikondoa.

Bikondoa, como Tàpies, ha indagado en los numerosos y fértiles vericuetos del zen. Es sabido que el catalán lo hizo en los inicios de los cuarenta a partir de la fascinación sentida por la lectura del ya clásico libro de Okakura Kakuzo *El libro del té*. También es conocida la influencia, declarada por el catalán, de los pintores de Gutai conocidos a través de Michel Tapié (1909-1987) y de los que luego hablaremos. En cierta medida éste fue responsable de muchas enseñanzas que sobre el Oriente abocarían al ascetismo zen de Antoni Tàpies. Éste también admitiría las enseñanzas de un artista japonés, Shiraga, vinculado a Gutai, admirado por otro artista muy vinculado al mundo de Oriente, Antonio Saura. Rememoraba el catalán: "Je n'oublierai jamais ce jour d'automne où j'ai rencontré Shiraga dans le jardin du temple de Kyoto, et où il m'a donné deux objets que je conserve comme un trésor très cher: l'un pour contenir l'eau nécessaire à l'artiste, l'autre pour l'aider à concentrer son esprit. Avec ses pieds et ses traces de pas, ce sont là autant de symboles qui, dans le monde de l'art actuel, me semblent être d'une opportunité et d'une valeur essentielles."

Tàpies y Bikondoa han recogido dos principios fundamentales del pensamiento zen: la trascendencia, es decir ir más allá de la apariencia formal –y vana– de la realidad y la atención a todas las cosas del entorno, incluidas –muy en especial– las humildes y mínimas. Es evidente que enfrentándonos a la obra de Bikondoa: huellas, polvos minerales, maderas, despojos, signos, restos de la vida cotidiana, quietud, es inevitable volver la vista hacia Oriente. Un Oriente de espacios de belleza de sutil apariencia yerma y en los que subyace siempre la idea de la muerte –de la trascendencia– como fuente de la vida. Oriente destellante en el que las cosas son observadas desde la iluminación, el despertar interior antes que el análisis habitual y correcto, en el sentido de lógico, de las cosas. Desde la pasión por la vida que anima el espíritu, la naturalidad en la mirada de la muerte, la realidad entendida desde el interior y el afecto por lo que nos rodea, surge una actitud ética de honda reciedumbre en la que el espectador de la obra juega un papel fundamental.

Sobre la relación del arte contemporáneo y Oriente no nos detendremos más. Hemos citado a Tàpies pero hay que señalar la importancia que tuvo el antes citado grupo Gutai en la evolución del informalismo. Muchos de sus integrantes afirmaban la modernidad desde el hondo sentido de la tradición de la cultura japonesa. Es sabido que Gutai (Gutai Bijutsu Kyokai) fue fundado en 1954 por Jiro Yoshihara (1905-1972), pintor abstracto defensor de la pintura gestual. Ese "Miró japonés",



pieds et ses traces de pas, ce sont là autant de symboles qui, dans le monde de l'art actuel, me semblent être d'une opportunité et d'une valeur essentielles."

Tàpies eta Bikondoak zen pentsamenduaren oinarrizko printzipioak jaso dituzte: haraindikotasuna, hau da, errealtitatearen formazko itxura hutsalez haraindi joatea; eta inguruneko gauza guztiei adi egotea, baita –bereziki– gauza xume eta txikienei ere. Argi dago Bikondoaren lanari so eginez gero –oinatzak, hauts mineralak, zurak, hondakinak, eguneroko bizitzaren hondarrak, gelditasuna–, ezinbestekoa zaigula begirada Ekialderantz zuzentzea. Ekialde horretan, espazioek soiltasun-itxura arineko edertasuna dute eta, atzean, heriotzaren –haraindikotasunaren– ideia gordetzen dute beti, biziaren iturri gisa. Ekialde distiratsu bat da, gauza guztiei argitasunetik so egiten zaien tokia, barruko iratzartza logikaren ikuspegitik ohizkoa eta zuzena den gauzen analisiaren gainetik dagoen lekua. Espiritua adoretzen duen bizitzeko grina, naturaltasuna heriotzaren begiradan, barnetik ulertzen den errealtitatea eta inguratzen gaituenarekiko maitasuna, horiek guztiak sendotasun sakona duen jokaera etikoaren sorreraren abiagune dira, eta artelanaren ikusleak zerikusi handia du horretan.

Ez gara luzeago mintzatuko arte garaikidearen eta Ekialdearen arteko harremanez. Tàpies aipatu dugu, baina lehen aipatu dugun Gutai taldeak informalismoaren bila-kaeran izan zuen garrantzia ere nabarmendu behar dugu. Taldeko kide anitzek modernotasuna indartzen zuten, japoniar kulturaren tradizioaren zentzu sakonean oinarritura. Ezaguna da Jiro Yoshihara margolari abstraktua (1905-1972), keinu-pinturaren defendatzalea, izan zela Gutai mugimenduaren sortzailea (Gutai Bijutsu Kyokai) 1954. urtean. "Miró japoniarra", kritikariaren hitzetan. Michel Tapiéren hitzetan –Osakatik, defendatzeko gai izan baitzen "girorik ezohizkoenean, artelaran ezaugarria, artelana den aldetik, azkeneko jomuga (gisa) eta, hala ere, egin daitzeen edozein 'hobetze' baimenduta egonda" –, aldiz, "posdada isolatua". Yoshiharak geroagoko *pop-art*en aldarrikapenetako batzuk aurreratu zituen. *Gutai* terminoa bi hitz elkartzearen ondorioa da, *gu* (tresna) eta *tai* (gorputza). Jirorentzat, "hautamena, murriketarik gabe" esan nahi du (*Gutairen hamar urte*, 1965). Artista gazteek saiakuntzak egin zituzten berotasun handiz, ez bakarrik pintura hutsaren esparruan, baita berrogeita hamarreko urteetako *performance* edo *happening*-ekin edota berriagoak ditugun *instalazioekin* lotu daitezkeen aire zabaleko emanaldien alorrean ere. Nolanahi ere, ekialdeko iraultza plastiko garaikidea, arte informaletik eratorritako kontzeptuetan eragin nabarmena izan zuena, Mendebaldera iristeko ardura Tapié kritikariarena izan zen. Horrela bada, 1965eko azaroaren 30ean, Gutai joerako artelanak ikusgai jarri ziren Parisko Stadler galerian, eta lan horiek Madrilera iritsi ziren gorago aipatutako kritikariaren eskutik.

Berriki, Alfredorekin izandako elkarritzeta batean, harrigarri egin zitzaigun Manolo Millares-en bizitzako ibilbidearekiko parekotasuna. Kanariarrari gertatu bezala, Bikondoa ere liluratu egin zuen Venezuelan oihanak, lehenago esan bezala bere

en palabras del crítico. "Post-dadá aislado", en palabras de Michel Tapié, que desde Osaka fue capaz de defender, "en el más insólito de los climas, la cualidad de la obra de arte, en tanto que tal, (como) la meta final, estando no obstante permitida toda posible 'superación'". Yoshihara avanzó algunos de los postulados del posterior *pop-art*. *Gutaï* es término procedente de la suma de *gu*, herramienta y *tai*, cuerpo. Para Jiro significa "libre albedrío, sin restricciones" (*Diez años de Gutaï*, 1965). Los artistas jóvenes experimentaron con entusiasmo no sólo la pura pintura sino también numerosos eventos al aire libre que podrían relacionarse con las *performances* o *happenings* de los cincuenta o con nuestras más recientes *instalaciones*. En todo caso, el crítico Tapié sería el responsable de la llegada a Occidente de la contemporánea revolución plástica oriental, influyendo, de modo notorio, a los conceptos derivados del arte informal. Así el 30 de noviembre de 1965 se podían ver las obras de Gutaï en la parisina galería Stadler y sus obras llegarían a Madrid de la mano del crítico antes citado.



haurtzaroan ezagutu ahal izan baitzuen, eta oihan horretan Bikondoak egin zituen sarraliek txundituta utziko zuten, ziur aski, Las Palmaseko artista, Orinocon ibilitako Humboldt-i gorazarre egin ziona. Horren harian, ez dugu ahaztu behar Millaresek esploratzalleari egin zion omenaldi sendoa, hogei margolan baino gehiagotanislaturik utzi duena, 1968. eta 1969. urteen inguruau: "nire irakurgaien artean, zaletasun berezia izan dut beti bidaia-liburuak irakurtzeko, baina aldez aurreko oinarri gisa ikerkuntza eta zientzia zitzuten liburuak behar zuten izan. Zeren ikertzeak, naturaz eta gizakiez dugun ezaguera zabaltzeko, berekin duen arriskuak halako zilbor-kidetasuna baitu arteak inguratzen gaituen ikusizko mundua zabaltzeko bizi duen sortezko abenturarekin. (...) Alexander Humboldt, bere *Vom Orinoco zum Amazonas* lana irakurtzean, irudi berri bat aurkitzeko bidean jartzen nau, nire bidaia pertsonala izango balitz bezala, Amerikako ibaiaren lerro horizontal jarraituan, eta marra tenk horretatik ur-lasterrak eta ekuatore aldeko animaliarik bitxienak iragaiten dira. Eta bere bidaiaaren geografia botaniko horretatik –bere ekarpene zientifiko handi horretatik– jaiotzen da, hain zuzen ere, berari eskaintzen diodan nire geografia piktoria; Orinocoko 'ur beltzez'eta 'ur zuriez' hitz egiten duenean, argi eta garbi ikusten baititut nire margolanetako ibai ateazuaren urak, nire zurien eta nire beltzen aurpegi saihestezinean" ("En vísperas del bicentenario de Alejandro de Humboldt", *Humboldt* aldizkaria, X. urtea, 37. zk, Übersee-Verlag, Hamburg, 1969, 28. or.).

Ondo ezaguna da –kanariarrak hala idatzi zuen– distantzia txikia dagoela Humboldt geldiezinak zertu zuen ezezagunaren ikerketaren –edo iraganean izandako bestelako abentura esploratzaleen– eta artista plastikoaren sortezko lanaren artean: bibiak arriskutik libre ez dagoen ezezagunaren peskizan barneraturik dabilta.

Bikondoak, Millaresek bezala, *hormaz kezkatuta*, sekula baztertu ez duen informazioa landu zuen iraganean arpilla erabiliz. Gaur egun egiten dituen lanen artean ere zenbaitek zeinu, letra eta zenbaki, gezi eta argibideak dituzte –baita zuloak ere–, kanariarrak ateneoren garaian egindako lanak, Madrilren 1957an erakusgai egon ziren *Dimentsioa galdua daukaten konposizioak*, gogora ekartzen dizkigutengnak. Eta baita Torquemadako eroa gogoratzen zuenaren ohar sutsuak ere.

Millaresen kasuan bezala, Bikondoaren sortze-lanen jatorria ere ideia surrealistikaberriz lantzeko ekintzan kokatu behar dugu. Eta hori, margolari espainiar garaikide ugarik legez –gogora dezagun berriro Tàpies pintorea–, Millaresek ere burutu zuen ekintza da, ezaguna den bezala, berrogeiko urteen hasieran *The Secret Life of Salvador Dalí* (Dial Press, New York, 1942) irakurtzean sentitu zuen lilura oinarri zuela. Lilura horren ondorioa izan zen, baita ere, bere sorterriko Museo Kanariarrean burutu zen superrealismoaren erakusketa (1948).

Hirurogeiko urteen erdialdean Bikondo Parisera iritsi zen. Hiri horretan, zuzenean ezagutu zuen, hirurogeita zortziko *matxinadaz* gain, pintura garaikidea. Hogeitaka

Charlando en fecha reciente con Alfredo nos sorprendía su concomitancia con la trayectoria vital de Manolo Millares. Como al canario, a Bikondoa le fascinó en su infancia la selva venezolana que pudo conocer, ya dijimos, en sus primeros días, permitiéndose incursiones en la misma que –seguro– hubieran cautivado al artista de Las Palmas homenajeador de Humboldt en el Orinoco. No olvidemos, a este respecto, el sólido homenaje de Millares al explorador que se plasmaría en más de una veintena de cuadros, *circa 1968-1969*: “de entre mis lecturas, he tenido siempre especial inclinación por los libros de viajes en cuya base fuera condición previa la investigación y la ciencia. Porque el riesgo que comporta la exploración, para el mejor conocimiento de la naturaleza y de los hombres, tiene un punto de afinidad umbilical con la aventura creadora del arte en su amplificación, también, del mundo visual que nos rodea. (...) Alejandro de Humboldt, en su ‘Vom Orinoco zum Amazonas’, me pone en el camino de una nueva imagen, cual si fuera mi viaje personal, en una continuada línea horizontal del río americano, en cuya raya tensa discurren las aguas corrientes y los más extraños animales ecuatoriales. Y es de esa geografía botánica de su viaje –su gran aportación científica– de donde nace mi geografía pictórica a él dedicada; que cuando habla de ‘las aguas negras’ y ‘las aguas blancas’ del Orinoco, veo, limpiamente, las aguas del río tirante de mis cuadros, en rostro insoslayable de mis blancos y de mis negros” (“En vísperas del bicentenario de Alejandro de Humboldt”, Revista *Humboldt*, año X, nº 37, Ed. Übersee-Verlag, Hamburgo, 1969, p. 28).

Es bien sabido, el canario lo escribió, que poca distancia hay entre la exploración de lo desconocido del incontenible Humboldt –u otras aventuras exploratorias del pasado– y la labor creativa del artista plástico: ambos en incursión sobre lo desconocido no exento de riesgo.

Preocupado por el *muro* Bikondoa, como Millares, trabajó también en el pasado un informalismo, que nunca ha abandonado, en el que ha utilizado la arpillera. Aún en su producción actual hay obras con signos, letras y números, flechas e indicaciones –también agujeros– que nos hacen recordar los ateneístas trabajos del canario, sus *Composiciones con dimensión perdida* expuestas en Madrid en 1957. Otrosí, las frenéticas anotaciones del evocador del loco Torquemada.

También como Millares sus orígenes creativos se ubican en la reelaboración de las ideas surrealistas. Algo que, es sabido, como muchos pintores contemporáneos españoles, piénsese de nuevo en Tàpies, hiciera también Millares. Éste desde la fascinación sentida al leer *The Secret Life of Salvador Dalí* (Dial Press, New York, 1942) en los inicios de los cuarenta y que motivara su exposición superrealista en el Museo Canario de su ciudad natal (1948).

Mediados los sesenta Bikondoa recaló en París. En esa ciudad conoció de primera mano, amén de la algarada *sesentayochista*, la pintura contemporánea. Artista

urte zituen artean, eta maiz bisitatzen zuen Parisko Musée d'Art Moderne. Bisitaldi haiez dituen oroitzapenen artean, museo horretan ikus daitezkeen Sonia Delaunay-ren margolanen megamagia zirkularra dago. Urte harten, museoak hainbat erakusketa antolatu zituen, Bikondoaren arte-trebakuntzarako funtsezkoak izan zirenak. Aipa ditzagun, besteak beste, *Art Russe d'Avant-Garde, 1910-1920*, *Totema eta Tabua, Robert Rauschenberg. Oeuvres de 1949 à 1968* edo guztiz garrantzitsua izan zen *IX Salon des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui*.

Parisen banakako erakusketa egin zuen, 1966-1967 aldian, Quartier Latin-en erdierdian kokatua zegoen La Petite Galerie delakoan, eta Spainiako Ikastegian (1968an itxi baitzen). Ikastegi horretan, berrogeita hamarreko hamarkadan, erakusketa egin zuten margolari garaikide ugari. Gogora datozen Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, José Luis Sánchez, Eusebio Sempere edo Xavier Valls. Era berean, gogoratu behar dugu Ruiz Balerdi Parisen izan zela hirurogeiko urteetan, eta han besteak beste Sistiaga, Zumeta, Bonifacio eta Duque margolariekin topo egin zuela. Urte haietan, gainera, Paris oso maiz bisitatzen zuten Luis Feito, Manolo Millares edo Gerardo Rueda artistak aurki zitezkeen hirian. Unibertsitate-ikastegiko artista espainiarren topaketa haren emaitza Spainiako Ikastegiko egoiliarren urteroko erakusketan izan zen, horietakoren bat Julián Gállegok aurkeztua. Ezaguna da Julián ezin deskribatuzko berriemailea zela 1954. urtean *Goya* aldizkaria sortu zenetik –gogoratu bere “Kronikak Parisetik”-. Parisen ere, hirurogeiko hamarkadaren bukaeran, pintura modernoari buruzko bibliografia ugari aurkitu zituen Bikondoak, eta bereziki gogoratzen du Jackson Pollock-en pintura aurkitzean sortu zitzaison harridura.

Harrigarria da pentsatzea aurrean dugun artistaren pintura-ibilbideak berrogei urte baino gehiago bete dituela, eta oso aintzakotzat hartzen den margolaria dela, gutxiengoak batik bat ezagutzen duena, haatik. Bere lehenengo erakusketa Donostian 1963. urtean egin zuen artista hau zergatik izan ote da bereziki isilpean aritu den sortzailea, zeintzuk izan dira horretarako arrazoik?

Uste dugu arrazoia hainbat direla, eta horietako askotan zerikusia duela gainezka egiten duen bere nortasun bidaiaiak. Beste hainbat artista onekin gertatzen den bezala –gogora dezagun Picasso–, nortasun eragabeak sortzailea ezkutatzen du. Millares ekarriko dugu berriro gogora, 1954. urtean Picassori buruz hizketan: “badago nortasun bat, lasala izenda genezakeena; baina, badago beste nortasun mota bat, ziur aski gure garaiaren fenomenoa, neurrigabekotzat jo dezakeguna (Picassorena, esate baterako), eta barneko indar askotarikoak aske uztean plazera sentitzen duena. Maisuari buruzko aipuaren aurrean apaltasun osoz, uste dut ni azken multzo horren barruan nagoela” [(Lázaro Santanak jasota, *Prehistoria de Manolo Millares*, San Borondón, Kanaria Handiko Las Palmas, 1974 (s/p, 9. or.)]. Agerikoa da Bikondoak ere horrelako nortasuna duela.

Jakina da Bikondoak, bere bizitzako aldi ugarietan, denbora luze eman zuela Ekialdeko jakintza ikasten, baita bidaia ugari egin zituela ere, eta urte horiek ez ziren

entonces veinteañero, se convertiría en asiduo visitante del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Entre sus recuerdos de aquellas visitas está la megamagia circular de las pinturas de Sonia Delaunay existentes en este Museo. Aquel año el museo celebraba una serie de exposiciones fundamentales para la formación artística de Bikondoa. Citemos así, entre otras: *Art Russe d'Avant-Garde, 1910-1920*, *Totem y Tabu, Robert Rauschenberg. Oeuvres de 1949 à 1968* o el muy fundamental *IX Salon des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui*.

En París expondría individualmente, 1966-1967, en La Petite Galerie, galería ubicada en pleno quartier Latin, y en el Colegio de España (cerrado en 1968). Un colegio que en la década de los cincuenta había acogido a numerosos pintores contemporáneos. Estoy pensando en Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, José Luis Sánchez, Eusebio Sempere o Xavier Valls. También hemos de recordar la estancia de Ruiz Balerdi en París en los sesenta quien encuentra allí a pintores como Sistiaga, Zumeta, Bonifacio y Duque. Años además en los que era posible encontrar en París a Luis Feito, Manolo Millares o Gerardo Rueda, visitantes también asiduos de la ciudad. Fruto de ese encuentro de los artistas españoles del Colegio Universitario, era la exposición anual de residentes del Colegio de España, alguna presentada por Julián Gállego. Es sabido que éste era el inefable corresponsal, recuérdense sus "Crónicas desde París", desde la fundación en 1954, de la revista *Goya*. También en París, al término de la década de los setenta, encontró Bikondoa abundante bibliografía sobre la pintura moderna entre las que recuerda el asombro ante el encuentro con la pintura de Jackson Pollock.

Asombra pensar que estamos ante un artista con una trayectoria pictórica que rebasa ya los cuarenta años y que sigue siendo un pintor muy considerado más conocido sólo por minorías. ¿Cuáles pueden haber sido las razones para que este artista, que realizara su primera exposición en 1963 en Donostia, haya sido más bien un creador en silencio?

Entendemos que hay varias y en numerosas de ellas coopera su personalidad desbordante y viajera. Como en tantos buenos artistas, recordemos a Picasso, la desmedida personalidad oculta al creador. Volvemos a evocar a Millares cuando –en 1954– se refería a Picasso: "hay una personalidad que podríamos llamar serena, pero existe otro tipo de personalidad, posiblemente fenómeno de nuestra época, que se puede calificar de desorbitada (la de Picasso, por ejemplo), y que siente el placer de dar rienda suelta a las más dispares fuerzas del interior. Con toda humildad, ante la cita del maestro, me creo colocado en este último tipo" [(recogido por Lázaro Santana, *Prehistoria de Manolo Millares*, San Borondón, Las Palmas de Gran Canaria, 1974 (s/p, p. 9)]. Es evidente que Bikondoa también se coloca en el mismo tipo de personalidad.

Es sabido que durante numerosos períodos vitales Bikondoa dedicó mucho de su tiempo al estudio de la sabiduría oriental, también a frecuentes viajes, pero fueron

alferrik igaro. Egia baita jakintza horren ikaskuntzak ez zuela berekin ekarri sorkuntzaren baztertzerik. Eta arlo guztietan, gainera, pintatzen eta marrazten jarraitu ez ezik, idazketa poetikoan, apunteak egiten, marrazkigintzan, argazkigintzan eta orobat mutua handiko gogoetak egiten aritu baita.

Gogora dezagun, ildo horretan, *Luces del desierto* poema-bilduma (1997). Bertan, bere esperientzia poetikoaren hautaketa bat jasotzen zen, artistak basamortuan egindako argazkiekin batera. "Heroien egiteko", gure margolariak gorago aiapatu-tako lanean esandako hitzak: oso ahots eta argi berezkoak dituen esperientzia bat, *zen* erako eustea eta surrealismorantz jotzen duen nolabaiteko jariotasuna ohi ez bezala nahasten dituena. Ekialdetik etorritako jakintza, alde batetik: haizeak, beltxargak eta aingeruak. Eta hondartza batean zapaldutako *boeing*-ak eta Coca-Cola latak, bestaldetik.

Usu aurkeztu dira Bikondoaren banakako erakusketak, batez ere bere jaioterrian. Eta esan daiteke pentsamenduzko munduetan desagertzeko duen ohizko joerak ez diola inoiz eragotzi bere sorkuntzaren agerpen publikoarekin jarraitzea. Laurogeiko hamarkadan, urte oro egin zituen banakako erakusketak, horietako batzuk atzera begirakoak. Gaur egun –jakina den bezala– bere pintura oso ezaguna da Estatu Batuetan. Duela gutxi, esaterako, bere lanak erakusgai egon dira Dallas-en (*The Creative Search of Emptiness*, 2006/V) eta hiri horretan bertan, erakusketa bat egiteko egitasmo bat dago, besteak beste, Asiako kulturarekin lotuta dagoen gune garaikide batean: The Trammell & Margaret Crow Collection.

Alfredo Bikondoaren pinturari buruz esan liteke, bereizgarri gisa, abstrakzio informalistaren tradiziorik hertsienean txertatuta dagoela. Berriki, era askotako ikerketak egin ditu, eta horien artean aipatzekoak dira begitarterik gabeko erretratu guztiz txukunak –eta ederrak–, bere lan abstraktuekin oso lotuta. Erretratu horiek desagertutako oroitzapenak gogorarazten dizkigute, memorian baztertutako oroipen berriro ere hautsezatua. Begiespen kezkagarri eta magnetikoa eragiten duten lanak, berriz ere denboraren iragaitearen gogoragarri.

Bikondoak jatorri *cornellarra* argi eta garbi duten konposizio ugari ere egin ditu kutxetan eta, oro har, beren giza jatorria oroitarazten duten eguneroko bizitzako objektuak erabili ditu. Baina, baita intsektuak dituzten *cloisonné* lirikoak ere (*Txi-meleta urmaelean*, 2005), edo lurruk, metalak eta kutxaren barruan betiko atziturik geratu diren era askotako oroitzapenak. Eguneroko objektuen poesia, egunez eguneko musika Ekialdeko Etxean, orain egunerokotasunaren memoria bihurtuta, egunorokoaren kronika, Bikondoaren pintura. Margolariaren kutxetan errealtitatearen objektu edo beste elementu batzuk aurkitzea ez da berria, gogoratu besterik ez dugu bere pintura-hastapenetan egindako konposizio surrealistikak.

Bikondoaren objektuen munduaz idazteak bere sortze-lanetan erabili dituen era askotako elementuak aipatzera behartzen gaitu. Horrela bada, *berunezko liburuak*

años no baldíos. Es verdad que dicho estudio nunca supuso el abandono de la creación. En todos sus ámbitos, pues no sólo continuó pintando o dibujando sino que ha sido artista que ha frecuentado la escritura poética, el apunte, el dibujo, la fotografía y, también, la reflexión de altos vuelos.

Recuérdese a este último respecto el poemario *Luces del desierto* (1997) en el que recogía una selección de su experiencia poética acompañado de fotografías realizadas por el artista en el desierto. "Tarea de héroes", en palabras de nuestro pintor en la obra antes citada: una experiencia con voz y luces muy propias que combina –inusualmente– contención zen con un cierto desparpajo surrealizante. Sabiduría venida de Oriente, por un lado: vientos, cisnes y ángeles. Y *boelngs* y latas de Coca-Cola aherrojadas en una playa, por otro.

Las exposiciones individuales de Bikondoa, especialmente en su tierra natal, han sido muy frecuentes. Y puede decirse que su habitual tendencia a la desaparición en mundos de pensamiento nunca le ha impedido continuar con la presencia pública de su creación. En la década de los ochenta expuso todos los años individualmente en diversas muestras entre las cuales había varias retrospectivas. Actualmente –es bien sabido– su pintura es suficientemente conocida en los Estados Unidos. Recientemente sus obras se han podido ver, por ejemplo, individualmente en Dallas (*The Creative Search of Emptiness*, V/2006) y hay, entre otros, un proyecto expositivo en la misma ciudad, en un espacio contemporáneo vinculado a lo asiático: The Trammell & Margaret Crow Collection.

La pintura de Alfredo Bikondoa podría calificarse de inserta en la tradición más rigurosa de la abstracción informalista. En fecha reciente ha realizado indagaciones de muy diversa índole entre las que destacan unos despojadísimos –y bellísimos– retratos sin rostro, muy vinculados con su obra abstracta. Retratos estos evocadores de recuerdos desaparecidos, remembranzas –de nuevo polvorrientas– aherrojadas en la memoria. Obras de una inquietante y magnética contemplación que, una vez más, vuelven a evocar el paso del tiempo.

Bikondoa ha creado también numerosas composiciones en cajas, de clara estirpe *corneliana*, en la que figuran objetos de la vida cotidiana que por lo general evocan su origen humano. Pero también líricos *cloissons* conteniendo insectos (*La mariposa en el estanque*, 2005), tierras, metales y variados recuerdos atrapados para siempre en el interior de la caja. Poesía de los objetos cotidianos, música del día a día en la Casa del Este convertida –ahora– en memoria de lo cotidiano, crónica del diario, en la pintura de Bikondoa. La presencia de objetos u otros elementos de la realidad en las cajas del pintor no es algo nuevo si rememoramos las composiciones surrealistas de sus inicios pictóricos.

Escribir del mundo objetual en Bikondoa obliga a citar los muy diversos elementos que ha utilizado en sus creaciones. Así, los *libros de plomo* (*Libro Plomo*, 2005),

(*Libro Plomo*, 2005), nolabaiteko argitalpen geldi eta erraldoiak direnak. Horietan, berunezko xafka –erdi irekitako liburuaren antzera– euskarria da munduaren hasieraz geroztik inskribaturik leudekeen zeinuen literatura guztiz geldoarentzat.

Jadanik aipatu ditugu Joseph Cornell-en antzera egindako kutxak eta objektuak; baina, era berean, beharrezkoa zaigu Nicholson-en jainkozko zurgintza aipatzea, Bikondoak horren erreferentzia egiten baitu, antza, erakusketan ere ikus daitezkeen 2002ko objektu batzuen bidez. Lerro formako eraikuntzak edo erliebeak, zuri-beltz motelean, nostalgiaren funtsezko artea, xuxurla, objektu arruntaren poesia, pinturaren tradizio esentzialistenarekin bat egiten duena; Bikondoak ere, horrekin elkar hartuta, errusiar arotz zahar eta erromantikoei begiratzen diela dirudi. Gogoratu, esaterako, Vladimir Tatlin.

Esan genezake Bikondoa *molde zaharreko* pintorea dela. Eta hainbat arrazoi daude hori baiezatzeko. Mihiseak edo euskarriak eta pintura-tutuak erabiltzen ditu, baita marmol-hautsa ere, eta lantokian lan nekeza –ia erlijiosoa– burutzen du. Bikondoa, gainera, José Guerrerok bere lantokiari buruz esandakoarekin ere –bere lantokia “gudu-zelai bat da” – bat etor liteke. Bere lantokiko txoko batzuk ikusi besterik ez dago: pintura-tutu hutsak hainbat multzotan metatuta, zapi tolestatuak, poto hutsak, hautsa, zur-hondarrak, eta abar. Baztertutako objektuak, sortzearen ekintzari aurre egitearen emaitza direnak; baina, era berean, lo dauden objektuak dira, artistak berreskuratzearen zain, ondo ezaguna baita artista donostiarrak *objet trouvé* delakoak erabiltzeko duen grina eta, bereziki, bere margolari-bizitzaren egunkaria dei genezakeenarekiko grina. Azken buruan, Bikondoak Henri de Montherlant-en baieztapen ezaguna gauzatzeko duen grina: “borroka ez dagoenean, ez dago erredentziorik.”

Eta Bikondoa, halaber, testuaren goiburukoan idatzi dugun Shitaoren aipuarekin ere bat etorriko litzateke: “tinta-itsasoaren erdian, espirituia irmotasunez finkatzea; pintzelaren puntan bizia egiaztu eta sor dadila! Pinturaren gainazalean metamorfosia egitea; kaosaren baitan argiak lekuak hartu eta eztanda egin dezala! Une horretan, pintzela, tinta, pintura, dena ezeztaturik geratu arren, ni-ak bizirik iraungo luke, eta berez existituko litzateke. Zeren neu bainaiz tintaren bitartez mintzatzen naizena, tinta ez baita berez adierazgarria; neu naiz pintzelaren bidez trazuak egiten ditudena, pintzelak ez baitu berez trazurik egiten. Ezagutzera ematen dut nire sorkuntza, ez baita bera bere burua ezagutzera eman dezakeena” [*Dadizi tihuashi ba* (Meishu Congshu III, 10)].

Alfredo Bikondoarentzat, bere lantokira jaistea –bere etxeiko sotoan kokaturik baitago– ia mitikoak diren elementuez osaturiko ekintza da. “Pintatzen dudanean, desa-



Libro plomo, 2005



La mujer de la luna llena,
2005

suerte de estáticas y ciclópeas publicaciones en las que la plancha de plomo –a modo de libro entreabierto– sirve de soporte a una quietista literatura de signos parecería inscritos desde el origen de los tiempos.

Ya aludimos a la realización de cajas y objetos a lo Joseph Cornell, pero también es necesario citar la carpintería de dioses de Nicholson, a la que parece referirse Bikondoa en algunos de sus objetos de 2002, en mínimo formato, presentes también en la exposición. Construcciones o relieves lígneos, apenas blanco y negro, esencial arte de la nostalgia, voz baja, poesía del objeto común, que se suma a la tradición más esencialista de la pintura y con la que también parece Bikondoa mirar hacia los viejos y románticos *carpinteros rusos*, piénsese, por ejemplo, en Vladimir Tatlin.

Podríamos pues decir que Bikondoa es un pintor *a la antigua*. Por diversas razones. Pintor de lienzos o soportes y tubos de pintura, también polvo de mármol, que realiza una ardua brega –cuasi religiosa– en el estudio. Y que podría suscribir aquello de José Guerrero sobre que su estudio “es un campo de batalla”. Baste ver ciertos rincones de su lugar de trabajo con diversas apilaciones de gastados tubos, trapos abullonados, botes yermos, polvo, restos de madera, etc. Objetos aherrojados resultado de su enfrentamiento con el acto creativo, pero también restos durmientes a la espera del rescate del artista, pues es bien sabido la pasión que tiene este donoso

gertu egiten naiz" (Álvaro Bermejori, *Diario Vasco*, Donostia, 2005/X/10, 50. or.). Jaitsiera atsegina, beraz, abernura. Artistak aitortu du beretza pintatzearen ekin tzak berekin dakarrela denbora gelditzea eta denboraren beste dimensio batean sartzea, inguratzen gaituzten denbora-esferetako beste batean sartzea. Horrela, ekialdeko pintoreek bezala sentitu duen kaosa antolatzen hastea dakar berekin, zoriantasun sortzailea alegia, erreälitatearen anabasaren baitan. Pintatzeak, halaber, artistaren biziraupena –eta erantzukizuna– esan nahi du, kontzientzia emankor gisa, naturaren *begi argitu* gisa.

Eta, gai hau bukatzeko, talentu handiko beste hainbat artistarentzat bezala, Bikondoarentzat ere tentsioa ezinbesteko osagarria da pintatzeko orduan. Egoera eman-korra da, baretasunaren aurkakoa; pintatzeko trantzean, infernuak sortzen dira bertatik, baina baita argia ere, beti.

Bikondoak pinturaren ikerkuntza ugari zeharkatu ditu. Bere lanen artean taxonomia eginez gero, ohartu ahal izango gara hainbat alditan zeinuaren erabilera –neurri-koa, betiere– nabarmenagotik (ikus, horren inguruan, zenbakiak –5 zenbakia, usuem– agertzen diren pintorearen lanak) eraikuntzaren zentzu argiagoa duten lanetara igaro dela.

Aipatu dugun azken multzoko lanak, guztiz zorrotzak, oso *zen* dira, oso *less is more*. Horien artean nabarmendu behar dugu joera bertikalekoa eta materiazko zerrendadunak diren margolanen multzoa, bilduma paregabea. Koadro horiek ikus-gai daude Koldo Mitxelena Kulturuneko erakusketa-aretoan.

Margolan zoliak, urriak, pintura-exegesi dardaratia. Pintura soilak eta geometrikoak, irisatuak Zurbaranek erakutsitako bezalako euspidean, gure memoriara hirurogeiko urteen hasierako Pablo Palazuelo gainezkatua ekartzen dutenak. Eta burura etorri zait artista donostiarraren *Titulurik gabea* funsezko, 2004. urteko, orain ere Koldo Mitxelena Kulturunean ikusgai dagoena, era ezin hobean elkarritzetatuko

litzatekeena –espiritan senidetuta– Palazueloren *Omphalo V* (1965-1966) lanarekin, Cuencako Arte Abstraktu Espainiarren Museoan kokaturik, museoa ireki zenetik. Bestalde, irudi luke Bikondoaren eraikuntza-lan horietako batzuek –ateak eta *bizilekuak*, artistak hala izendatuak– joera kubistarekin nolabaiteko lotura dutela, edo Gerardo Rueda Salaberry euskal jatorriko artista madrildarrak 1950. urtearen inguruan egindako sortze-lanarekin (artista hori ere oineta-koari, larruari uztartuta dago, familiak larraua ontzeko Carabanchelen zuen lantegiaren eraginez). Gauza bera gertatzen da zerrenda guztiz iluneko pintura monokromoekin, artistak 1960ko XXVIII Biennale Internazionale d'Arte delakoan Venezian aurkeztu zituen Alcalá, Atocha edo Almansa lanekin, besteari beste.

Sin título, 2004



tierra por el *objet trouvé* y muy en especial por lo que podríamos llamar el diario de su vida de pintor. En definitiva el ejercicio, que hace Bikondoa, de la conocida afirmación de Henri de Montherlant: "donde no hay combate no hay redención."

Y también suscribiría Bikondoa la sentencia de Shitao que encabezaba este texto: "en medio del océano de la tinta, asentar firmemente el espíritu; ¡que en la punta del pincel se confirme y surja la vida! En la superficie de la pintura, efectuar la metamorfosis; ¡que en el seno del caos se instale y brote la luz! En este punto, aun cuando el pincel, la tinta, la pintura, todo, quedara abolido, el yo aún subsistiría, existiendo por sí solo. Pues soy yo quien me expreso mediante la tinta, la tinta no es expresiva por sí sola; soy yo quien trazo mediante el pincel, el pincel no traza por sí solo. Doy a luz mi creación, no es ella quien puede darse a luz a sí misma" [Dadizi tihuashi ba (Meishu Congshu III, 10)].

Para Alfredo Bikondoa, el descenso al estudio –que se instala en el subsuelo de su casa– tiene elementos quasi místicos. "Cuando pinto desaparezco" (a Álvaro Bermejo, *Diario Vasco*, Donostia, 10/X/2005, p. 50). Delicioso descenso pues al averno, ha declarado el artista que, para él, el acto de pintar supone la detención del tiempo y el ingreso en otra dimensión temporal, en otra de las esferas temporales que nos circundan. Supone comenzar a ordenar el caos experimentando así, como los pintores de Oriente, la felicidad creadora en el seno del desorden de la realidad. También el trabajo pictórico supone la pervivencia –y responsabilidad– del artista como conciencia fértil, *ojos iluminados* de la naturaleza.

Y, concluyendo este asunto, como tantos artistas de genio, Bikondoa considera la tensión como un ingrediente imprescindible a la hora de pintar. Un estado fértil opuesto a la calma, del que –en trance creativo– surgen los infiernos pero también, siempre, la luz.

Bikondoa ha atravesado diversas indagaciones pictóricas. Haciendo taxonomía, entre sus obras es posible encontrar períodos en los que ha caminado desde una mayor presencia del signo –siempre contenido–, véanse a este respecto sus obras con presencia de guarismos (el 5 con mayor frecuencia), hasta obras con un sentido más claro de la construcción.

Obras, las de este último capítulo referido, en extremo rigurosas, muy zen, muy *less is more*. Entre éstas es preciso destacar el conjunto de cuadros de vocación vertical y bandas de materia que se exponen ahora –en un soberbio grupo– en la sala de exposiciones Koldo Mitxelena.

Cuadros sutiles, sobrios, temblorosa exégesis pictórica. Pinturas despojadas y geométricas, iridiscentes en su zurbaranesca contención, que traen a nuestra memoria el desbordante Pablo Palazuelo de los inicios de los sesenta. Y estoy pensando en el esencial *Sin Título* de 2004, del artista de Donostia, también expuesto ahora en Koldo Mitxelena y que dialogaría –hermanado en el espíritu– a la perfección con

Azken batean, *sideral* izenondoa egoki izango lukeen pintura bat da Alfredo Bikondoarena, José María Moreno Galván-ek atseginez erabiltzen duen kalifikatzalea *kosmiko eta bizi* zentzuarekin. Guk, pinturari dagokionari ezarritako esanahiez, era honetan defini genezake: soiltasun gorrienetik hausnarketa intelektual sakona eta bizia sorrazteko gai dena. Harrizko hautsa, argi geldia, zeinua eta zenbakia, hondarra, hondakina eta oinatza: aspaldi-aspaldiko garaietatik, ilunabar oro arakatzen gaituzten argi azkengabeak gailendu nahi dituen sorkuntza. Metafora-hautsa da Bikondoarena, Marai-k azaltzen duenaren antzerakoa: "Azkenean, hain erraza da dena... izan zen guztia eta izan zitekeena. Dena hauts eta errauts bihurtzen da, baita ekintzak ere (...)" [Sándor Marai, *A Gyertyak Csonkig Egnek* (Azken topaketa), 1940]. T. S. Eliot-ek ere sentitu zuen hautsa: "Arrosa erreek uzten duten errauts da./ Airean isekita dagoen hautsak/ istorio bat amaitu zen tokia adierazten du."

Arkeologien margolaria da, eta badirudi horrek berriz hurbiltzen duela Millaresen erreptoriora. Bikondoak bere sortze-lanetan marmol-hautsa erabiltzen du eta horrek –obren hautseztatu-itxura dela eta– denboraren joan-etoria oroitarazten digu. Horren argigarri gogora ditzakegu bere koadro batzuk –formatu oso txikiko koadro batzuez ari naiz, hamabi bider hamabi zentimetrokoez, 2004. eta 2005. urteetan gaikako erakusketa baterako egin zituen eta berun-puskak eta marmola nahasten dituzten koadroezez. Lan horiek, berunezko xafla harikorren hondarrak marmolezko errautsen artean muzinka eta sigi-sagaka irteten ari direla, objektu erdi lurperatuak oroitarazten dizkigute, estela aurkitu berriak, zibilizazio ahaztuak, iraganaren aztarnak... Horrela bada, logikoa da Bikondoak zenbaitetan aitortu izana marmol-hautsak –beretzat– *sakona eta telurikoa* dena irudikatzen duela.

Huatik, artistak bere margolanen itxura hautseztatuarekiko grinak zerikusia du, antza, bere lanen gainazalean agerrara zi nahi dituen denboraren ezaugarriekin. Eta gutxi balitz ere, zenbaitetan *eraso* egiten die bere lan horiei. Gehieman, *erasoak* pinturan egindako ebakidurak dira, era horretan erdiesten baitu pintura-hautsaren azpitik –pinturarekin egindako *borrokak* uzten dituen printzen atzetik– euskarria, batuetan egurrezkoa, agertzea. Horrek, ezbairik gabe, berriro garamatza margolari kanariarrengana, baita José Guerrerori buruz gorago idatzi dugun horretara. Bi margolari horiek, Bikondoa gazteak Saint Germain-go liburu-dendetan aurkitu zuen Pollock miretsiarekin batera, koadrora fisikoki hurbiltzea naturala den zerbait bihurtu zuten beren pinturan. Eta une honetan, Pollock-en irudi ezagunak ditut gogoan, lurrean etzanda dauden koadroen gainean grinatsu pintatzen ari dela erakusten digutenak, eta baita Alberto Portera neurologoaren dokumental benetan ederrak –eta ordezkaezinak– ere, New Yorkeko bere lantokian, ia trantzean, pintatzen ari den *Guerrero* asaldatuari buruz-



Sin título, 2005



Omphalo V (1965-1966) del primero, instalado desde su apertura en el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca. También algunos de estos trabajos constructivos de Bikondoa –*puertas y moradas* los califica el artista– parecen hacer guiños a la tradición cubista o a la creación, *circa* 1950, del madrileño, de origen vasco, Gerardo Rueda Salaberry (otro artista vinculado al zapato, a la piel, desde la fábrica de curtidos familiar de Carabanchel). Otrosí a las pinturas monocromas de oscurísimas bandas que este artista presentó en la XXVIII Biennale Internazionale d'Arte de 1960 en Venecia: *Alcalá, Atocha o Almansa*, por ejemplo.

En definitiva, una pintura –la de Alfredo Bikondoa– a la que le iría bien el calificativo de *sideral*, caro adjetivo utilizado por José María Moreno Galván en el sentido de *cósmico e intenso*. Podríamos definirlo, en uso aplicado a lo pictórico, como lo que es capaz de provocar honda e intensa reflexión intelectual desde la más despojada desnudez. Polvo pétreo, luz quieta, signo y cifra, arena, resto y huella: creación émula –de ahí lo de *sideral*– de las infinitas luces que nos inquietan, cada atardecer, desde tiempo inmemorial. Metafórico polvo el de Bikondoa, como el explicado por Marai: “Al final es todo tan sencillo...todo lo que fue y pudo haber sido. Todo se convierte en polvo y en ceniza, incluso los hechos” [Sándor Marai, *A Gyertyak Csonkig Egnek* (El Último Encuentro), 1940]. Polvo también sentido por T. S. Eliot: “Es toda la ceniza que dejan las rosas quemadas. / Polvo suspendido en el aire / señala el lugar donde acabó una historia.”

Pintor de arqueologías, algo que parece de nuevo volverle a aproximar al repertorio millaresco, en Bikondoa el uso del polvo de mármol evoca en sus creaciones –por el aspecto polvoriento– el paso del tiempo. Piénsese en algunos de sus cuadros –estoy refiriéndome a ciertos de muy pequeño formato, apenas doce por doce centímetros realizados en 2004 y 2005 con ocasión de una exposición temática, que combinan fragmentos de plomo con mármol. Estas obras, con los restos de un dúctil plomo laminado asomando esquivo y serpenteante entre las cenizas de mármol, recuerdan objetos semienterrados, estelas recién descubiertas, civilizaciones olvidadas, huellas del pasado... Es lógico así que Bikondoa haya declarado en ocasiones que el polvo de mármol representa –para él– *lo profundo y telúrico*.

Mas la pasión de este artista por el aspecto polvoriento de sus cuadros parece tener relación con las cualidades de tiempo que desea aparezcan en la superficie de sus obras a las que, por si no fuese suficiente, a veces *ataca*. Por lo general realizando incisiones en la pintura y consiguiendo así que bajo el polvo pictórico –tras las esquirlas de la *batalla* con la pintura– aparezca el soporte, a veces de madera. Esto

koak (*Guerrero koadro bat pintatzen ari da*, 1968) eta arpillera-sarkofago baten barruan bere burua bildu, josi eta pintatzen ari den Millaresi buruzkoak (*Millares*, 1966).

Margolari donostiarri buruz baiezta dezakegu bere lan guztiak *collage* direla. Era askotako tekniken elkarreta, hainbat elementuren topaketa plano piktorikoan, askotariko elementuen topaketa. Hori logikoa da bere tradizioen artean –aipatu dugun bezala– margolari kubistak, collagea asmatu zuten haiek, mirestea duena-rentzat. Collagearen teknika funtsezkoa da eta pintura garaikidean oso erabilia, Picassok *Nature Morte à la chaise cannée* (1912, Musée Picasso, Paris) lana egin zuenetik eta, era berean, Georges Braque-k, urte berean, bere lehenengo *papier-collé* izenekoak egin zituenetik. Bikondoaren arte-mintzairan, oso egiteko garantzitsua izan du zurak – kubistengandik ere hain gertu dagoena–, bai euskarri gisa, bai bere lanen konposizioaren osagarri gisa. Zerikusirik izan ote zuen horretan artistak, beste garai batean, *kaijan* egurrezko musika-tresna zen jo izanak?

Bikondoaren lanen izenburuak kokaturik dauden munduak Ekialdeko argiak oroitzen dituela dirudi –oraingoan bai–. Geografiari lotutako izenburuak daude (*Palestina, Afrika edo Venezia*); poetiko-sinboliko-naturalistak (*Atzemanezinaren xuxurla isila, Topaketa edo Itzulera*); zenbakizkoak (5=1560) eta ironikoak ("Horrela besterik gabe"ko *Iurraldea*).

Baina, izenburuen kopururik handiena atalase-, igarotze- edo iragaite-izaerakoak direnek osatzen dute, eta gertakari hori ez da hutsaren hurrengoa, ospea ekartzen duten margolan gehienak baitira horiek. Hala nola, atalaseak, atea, pasabideak, zubiak, ezkaratzak, igarobideak eta leihoa aditzera ematen dituzten izenburuak. Armairuak ere badaude, eta armairuetako giltzak, collageren baten berunean txeritatuta (*Determinazioa hiltzeraino*, 2004). Gai horri buruzko aipamen bat aurki dezakegu artistak Álvaro Bermejorekin izandako elkarritzetan (aipatutako lana). Bertan aitortzen du leihoa beretzat ez dela leku baten transposizio hutsa soilik, hausnartzearen sinboloa ere bada-eta, neurri handiagoan –adimenaren ikurra, eta ez atalase hutsa–, *pentsamendurik ezaren* lekura aldatzearen sinboloa. Literatura maite dugu-noi ezinbestekoa zaigu orain gogora ekartzea Yukio Mishimaren *Zazpi zubiak* kontakizunean aurkitzen ditugun zubiaren metaforak. Zubi horiek *geisha* misteriotsuek zeharkatzen dituzte –desloaren alegoria, baita pentsamenduaren argiena ere–, ilargi betea dagoen iraileko gau batean.

Margolariak *barneratze* sakon batean oinarrituta sortzen duela aitortu du, eta inoiz ez du inongo margolarirekin zorrik izan, lerro hauetan, gorago, oroitu ditugun artistak gorabehera. Era harrigarrian, badirudi erabateko sortzezko isolamenduak inguratzzen duela lanean ari denean, eta horrek are gehiago aberasten du artistaren nor-tasun naroa. Basquiat-ek bakarrik merezi izan zuen omenaldi bat bere margolanetako batean, 2004. urtean. Lan hartan, zeinuzko elementu ugariago zeuden eta kolo-re sutsuagoak. Pintura horrek Bikondoaren pintura-aldi bat gogora ekartzen digu,

puede unirse sin duda, de nuevo, con el pintor canario, también con lo antes escrito sobre José Guerrero, ambos pintores que, como el admirado Pollock, descubierto por el joven Bikondoa en las librerías de Saint Germain, hicieron del acercamiento físico al cuadro, hecho natural en su pintura. Y estoy ahora pensando en las conocidas imágenes de Pollock frenético pintando sobre sus cuadros tumbados en el suelo y también en los muy hermosos –e insustituibles ahora– documentales del neurólogo Alberto Portera sobre un agitado *Guerrero pintando* –casi en trance– en su estudio neoyorquino (*Guerrero pinta un cuadro*, 1968) y sobre Millares (*Millares*, 1966) envolviéndose, cosiéndose y pintándose, en un sarcófago-arpillera.

Del pintor donostiarra puede afirmarse que toda su obra es collage. Reunión de técnicas diversas, encuentro en el plano pictórico de elementos varios, de materiales distintos. Algo lógico en un pintor que tiene, entre sus herencias –ya dijimos– la admiración por los pintores cubistas, aquellos que inventaron el collage. Una técnica fundamental y muy transitada en la pintura contemporánea desde que Picasso realizara *Nature Morte à la chaise cannée* (1912, Musée Picasso, París) y Georges Braque, mismo año, sus primeros *papier-collé*. En el lenguaje artístico de Bikondoa ha tenido un papel fundamental la presencia de la madera, también tan próxima a los cubistas, tanto como soporte como elemento de composición de sus trabajos. ¿Influiría también que el artista en otra época tocara el *Kaijan*, instrumento, zen, de madera?

Los títulos de las obras de Bikondoa se instalan en un mundo que, este sí, parece evocar luces de Oriente. Los hay geográficos (*Palestina, África o Venecia*); poético-simbólico-naturalistas (*Leve susurro de lo inaprensible, Encuentro o Retorno*); numéricos (5=1560) e irónicos (*El país de "así simplemente"*).

Pero el mayor número de títulos lo ocupan –lo cual no es baladí, pues constituye la mayor parte de los cuadros que portan nominación– aquellos cuya esencia es el umbral, el paso o tránsito. Así títulos en los que se alude a umbrales, puertas, pasajes, puentes, portales, pasos y ventanas. También hay armarios y sus llaves insertadas en el plomo de algún collage (*Determinación a muerte*, 2004). Encontramos una alusión al asunto en la entrevista de Álvaro Bermejo al artista (*op. cit.*). En ella declara que la ventana es para él no una mera transposición de un lugar sino, más bien, símbolo de meditación –emblema del intelecto y no mero umbral– del transporte al lugar *del no pensamiento*. Para quienes amamos la literatura nos es inevitable evocar ahora las metáforas del puente inscritas en un relato de Yukio Mishima, *Los siete puentes*. Puentes que son atravesados –alegoría del deseo, también de las luces del pensamiento– por misteriosas geishas en una noche de luna llena de septiembre.

Pintor que ha declarado crear desde un profundo *abismamiento*, nunca ha manifestado débito con pintor alguno a pesar de las evocaciones que hemos venido trazando en estas líneas. Curiosamente parece trabajar desde un absoluto aislamiento creativo lo cual enriquece aún más la rica personalidad de este artista. Tan sólo Bas-

hain zuen ere Diebenkorn, De Kooning artisten lanen zenbait alderdi edota laurogeiko urteetako gure Alfonso Albaceteren lanak oroitarazten dizkiguna.

Pintore abstraktua da, arte informalaren oihartzunak dituena; eutsia bere konposizio zorrotzean; trazuari lotutako gaiez kezkatuta. Bikondoak ez du azalpenerako joera handirik, beharbada ekialdeko filosofia sakon ezagutzen duelako eta hain eza-guna –eta hala ere hain baztertua– den Lao Tsé-ren esaerari jarraitzen diolako: “zure hitzek zure isiltasunak baino gehiago balio bezate”. Braquek ere esaten zuen artean funtsezkoena ezin dela hitzen bidez azaldu eta zen erara aldatzen dela, eta Bikondoaren erantzun ezaguna –eta ez zalantzarik gabea– “dena gertatzen da” izan zen. Zenbaitetan, Bikondoak aipatu izan du Cezanneren ikurra den “garrantzi-tsua begitazioak izatea da”, hau da gure donostiarrok bere trantze piktorikoan aitortzen dituen begitazioak: “isiltasun ozena sortzen da, dena dago dardaraz, begitazioa aldatzen da eta gauzak argitsu bihurtzen dira, eta dena gertatzen da” (Álvaro Bermejori, aipatutako lanean).

Bere pinturak –batzuetan kolorista, jadanik adierazi dugun bezala– kolorearen araz-keta handiagoranzko joera du, Bikondo sorkuntzazko exegesiaz kezkatu egiten baita, sormenaren helburua desbidera lezakeen edozein seinale desagerrazteko gertu. Eta kolore, zeinu, materiari buruzko bere lan guztietan, beti egon da lotzen dituen elementu bat: zentzu konstruktiboa, dena antolatzen duen lerroa. Horren harian, oso ohizkoa da bere lan guztiak konposizio hausnartuan oinarrituta eratzea, batzuetan sare-formakoan edo lerro-multzo eran, beste zenbaitetan armazoi baten antzera, zeinaren gainean bere sortze-diskurtsoa kokatzen duen.

Bikondo bitarteko ugari dituen artista da eta, are zailagoa, arte garaikidearen hainbat arazo arte horren aurrean nolabaiteko axolagabetasuna azalduz laburbildu dituena; eta hori guztiz txundigarria da espezialistentzat. Sorkuntzaren ikerketa-ildo askotan instalatzen jakin du, eta era askotako erregistroetatik oso berezkoa duen estiloa lortu du, irakurketa hutsala eginda estilork ez duela irudi lezakeen arren. Baina, gogora dezagun –esan beharra dugu– Fernando Zóbel-ek Gustavo Torner-en estiloari buruz eta bere “pentsatzeko estiloari” buruz ere idatzi zuena eta, baita ere, nola oso maiz nahasten den teknika –materialak erabiltzeko era– estiloarekin. Estiloa ez baita, hain zuen ere, formari itxura bakarra eta hertsia emanda sortzea. Estiloa, era berean, pentsamendua da eta, horrela, Bikondoak sorkuntzazko errepertorio zabala erabiltzen du, oinarrian ezaugarri berak mantentzen dituela, hala ere: errepertorioaren bila abiarazi zutenak, zehazki. Artista anitzek bezala, Donostia-koak teknika pentsamenduaren zerbitzuaren menpe jartzen du, eta horretarako sortzailea –eutsiezin– eskura dituen tresna guztiez baliatzen da. Orduan, jakina da, pentsamendua indar sortzailea da, eta ez substantzia –eta Popper-en hitzak dira–.

Bikondoaren azken lanen artean, aurkikuntza harrigarri batzuk aipatu behar ditugu. Lan horietan, etxeko arauak mantenduz –denboraren memoria, laburbiltzea, eraikuntza, lirismoa, kolore zolia (gogora dezagun bere sail *Venezia*, laurogeita hamarre-

quiat mereció un homenaje en una de sus pinturas de 2004, obra ésta de mayor abundancia de elementos sígnicos y más vibrante colorido. Pintura que nos recuerda un período pictórico de Bikondoa que nos hace rememorar ciertas zonas de los trabajos de Diebenkorn, De Kooning o los de nuestro Alfonso Albacete de los ochenta.

Pintor abstracto, con ecos informalistas, contenido en su rigurosa composición, preocupado por cuestiones afectas al trazo, es Bikondoa pintor poco proclive a la explicación, quizás desde el hondo conocimiento de la filosofía oriental y aquello tan traído –y poco practicado– de Lao Tsé: que tus palabras valgan más que tu silencio. También citaba Braque que en arte lo esencial no se puede explicar con palabras y que se traduce al *zen*, con la conocida respuesta –y no exenta perplejidad– bikondoista de “todo sucede”. A veces ha citado Bikondoa el cezannesco emblema de “lo importante es tener visiones”, las que declara nuestro donostiarra en su personal trance pictórico: “se hace un silencio sonoro, todo vibra, la visión cambia y las cosas se vuelven luminosas y todo sucede” (a Alvaro Bermejo, *ibid.*).

Colorista en ocasiones, ya lo citamos, su pintura ha tendido hacia una mayor depuración del color, preocupado por la exégesis creativa, siempre atento a la desaparición de cualquier signo que pudiese distraer el objetivo creador. Y en toda su obra, sobre el color, el signo, la materia, siempre ha existido un elemento en común: el sentido constructivo, la línea ordenándolo todo. Es muy frecuente, sobre el particular, que toda su obra se componga a partir de una estudiada composición, a veces a modo de retícula o conjunto de líneas, otra vez emulando un armazón sobre el que instala su discurso creativo.

Es Bikondoa artista de amplios recursos y que ha conseguido, lo más difícil, sintetizar diversas cuestiones del arte contemporáneo desde una cierta indiferencia hacia éste, algo extremadamente subyugante para los especialistas. Ha sabido instalarse en muy diversas líneas indagatorias sobre la creación para, desde muy diversos registros, obtener un estilo muy propio bajo la apariencia, en lectura fútil, de no poseerlo. Mas recordemos, hace falta decirlo, aquello que escribió Fernando Zóbel sobre el estilo de Gustavo Torner, y su “estilo de pensar” y cómo es frecuente que se confunda la técnica, la forma de empleo de los materiales, con el estilo. Éste no consiste, exactamente, en la creación bajo una única y rígida apariencia formal. El estilo es también pensamiento y para ello Bikondoa utiliza un amplio repertorio creativo pero permaneciendo en la base idénticas constantes: las que dieron origen a la búsqueda del repertorio. Como muchos artistas, el de Donostia pone la técnica al servicio del pensamiento y para ello se sirve –incontenible– de cuanto arsenal tiene a su disposición el creador. Pensamiento entonces, es sabido, y estamos citando a Popper, fuerza creativa y no sustancia.

Entre los últimos trabajos de Bikondoa hay que referirse a algunos asombrosos hallazgos en los que, manteniendo las normas de la casa: memoria del tiempo, sín-

ko urteen bukaerakoa)–, haraindi iristea lortu du. Gogoan ditudan lanak *Itzulera* (2004), *Pasagunea* (*El Paso* margolari taldearekin zerikusirik batere ez duena), edo *Atzemanezinaren xuxurla isila* (biak 2005ekoak) dira, besteak beste. Azken lan horietako koloreak –iragarpenerak oroitarazten dituzten ñabardura ilunekoak, oro har– ertz zehaztugabe lainotsuez zabaltzen dira, grafittiak balira bezala eta, beren zehaztugabetasun horretan, balio berri eta arduragarria ematen diote artista honen errepetorio guztiz zabalari.



Retorno, 2004

Bikondoak, bestalde, ironiaren erabilera zolia lortu du, ironiarik ezagutzen ez duela aitortzen badu ere –ironia berria (eta sofistikatua) ote da?–. Baino, nola –bestela– uler daitezke hainbat lan, hala nola *Familia-ren erretratua* (joera abstraktuko eta maite dituen pertsonen zeinuzko elementuak –inizialak– dituena)? Edo marrazki erotiko bat –emakume-pubisa– *Itzulera nobleko pasagunea* izenburua duena? Edo baita lan esentzialista bat… “*Horrela besterik gabe*”ko *lurraldea* (*El País de “así simplemente”*) izenburua ipini diona? Zenbaitetan, izenburu horien jatorria azaldu

du, eta izenburu horiek bere zen ikaskuntzarekin duten lotura. Nolanahi ere, badakigu izenburu kezkagarri horiek, sorkunta plastikoaren diskurtsoaren eta mintzairaren menpe irakurrita, ironiak pentsamenduari ematen dion *karraska* argitsuaren aurka jotzean arte garaikidearen lanen ohizko ikusleengän sorrarazten duten sortezko talkaren jakitun dela. Ironia era burutsuan eskaintze horren barruan sartu behar ditugu, orobat, artistaren hautzaroaren oroitzapena gordeta eduki dezaketen lan batzuk.

Gauza jakina da aitaren lanbidea (zapatagintzan ari izan zen) hautzaroko ipuineta –inolaz ere tolesgabek ez ziren– metafora askoren jatorrian egon dela. Mari Errauskinak, katu botadunak, enperadoreen traje berriak, zapatetan gordetako garban-tzuak, iratxoak eta zapatariak, zapatatxo gorriak… Artistak bere margolan batzuei jarritako izenburuek –*Arantzurdea hirian* (2002), *Robin Hooden ametsa* (2003) edo hasieran zeharka aipatu duguna, *Bost mila legoako bota* (2005)– badirudi oroitarazi nahi digutela artistaren guztiz gertukoak direla haurrei zuzendutako alegoria batzuk, eta badakiela alegoria horiek bizirik irauten dutela subkontientearen tokirik sakon eta ilunenean, beharbada bizia ezer baino lehen energia dela sinistuta –berak batzuetan aitortu duen bezala–. Berari dagokionez, sortze-lan bihurtutako energia. Eta hori bere poemetan ere esanda dagoelakoan gaude, eta zehazki “Ez dio axola haize leuna igarotzen bada ere” hitzez hasten denaz ari naiz; poema horretan ugari dira honelako irudiak: txano berdedun erregeak, burua moztutako jirafak, arrantzaleak, tximista gorri biziak, poker-partidak eta adineko gaizkile pistoladunak.

Azkenik, Bikondoa margolari espiritualak aitortu du errealsismoaren argipean pintatzen duela, zeren bere lanen itxura abstraktua izanda ere, “begi arruntarentzat iku-



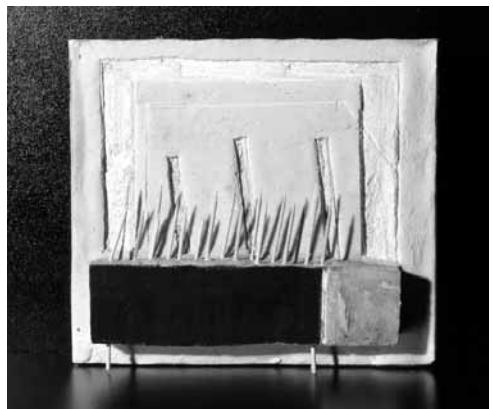
Retrato de familia, 2003

tesis, construcción, lirismo, sutil color –piénsese en su serie *Venecia* de finales de los noventa– ha logrado ir más allá. Me estoy refiriendo a obras como *Retorno* (2004), *El paso* (nada que ver con el grupo

pictórico) o *Leve susurro de lo inaprensible* (ambas de 2005). Obras estas últimas en las que el color, por lo general oscuros tintes evocadores de presagios, se aplican con neblinosos bordes imprecisos –a modo de un graffiti– y que en dicha imprecisión otorgan un nuevo e inquietante valor al repertorio amplísimo de este artista.

Ha conseguido Bikondoa, también, un sutil uso de la ironía que declara, ¿será nueva –y sofisticada– ironía?, no conocer. Pero, ¿cómo –si no– pueden entenderse obras como *Retrato de familia* (obra de vocación abstracta con elementos significativos, iniciales, de sus seres queridos)?, ¿o un dibujo erótico, pubis femenino, con el título de *Pasaje del noble retorno*?; ¿u, otrosí, una esencialista obra que titula... *El país de "así simplemente"*? En ocasiones ha explicado el origen de estos títulos y la vinculación de los mismos con sus estudios zen. En todo caso sabemos que es consciente del choque creativo provocado en el espectador habitual del arte contemporáneo por la presencia de tan inquietantes títulos, leídos bajo el discurso y el lenguaje de la creación plástica, con el *crujido* inteligente que otorga la ironía al pensamiento. En esta sabia administración irónica hemos de encuadrar también la presencia de obras en las que parece subyacer un recuerdo de la infancia del artista.

Es bien sabido que la profesión paterna, el zapato, ha estado en el origen de un buen número de las metáforas –nada inocentes– narradas en la infancia. Cenicientas, gatos con botas, trajes nuevos de emperadores, garbancitos escondidos en zapatos, duendes y zapateros, zapatitos rojos... Los títulos aplicados por el artista a algunos de sus cuadros: *Puerco espín en la ciudad* (2002), *El sueño de Robin Hood* (2003) o la aludida al comienzo *La bota de las cinco mil leguas* (2005), parecen recordar que el artista tiene bien presente algunas de las alegorías infantiles y que sabe de la pervivencia de las mismas en lo más profundo y oscuro del subconsciente, quizás bajo el amparo –a veces por él declarado– de que la vida es, antes que nada, energía. En su caso energía hecha creación. Algo que parece haberse dicho también en sus poemas, y estoy pensan-



Puercoespín en la ciudad, 2002

sezina den errealitatea islatzea da helburua, itxuren atzean ezkutatzen dena (...) sekretua errealitate guztiaren sorrera den gune horretara iristea da (...) erraztea eta gehienetan adierazteria iristea (...) trazu bakar batez eginez gero, hainbat hobe" (Jesús Falcón-i, "Alfredo Bikondo muestra su búsqueda de la realidad profunda a través de la pintura", *Diario Vasco*, Donostia, 1998/I/12, 46. or.).

Zerizanaren peskizan ari den pintura. Bikondoari ez zailo interesatzen kanpoaldea janzten duen bilgarria, pertsonen eta gauzen arima baizik: "interesatzen zaidana pintura norberaren lekurik sakoneraino igortzeko gauza izatea da" (Juan Pablo Huércaos-i "La creativa búsqueda del vacío", *El Mundo*, Donostia, 1999/II/21). "Lan abstraktua da, batzuetan nire buruari errealsismoa dela esaten badiot ere, eta azalpena ematen dut: ez da begi arruntarekin ikus daitekeen errealitatea, errealitatearen atzean dagoena baizik. Oro har, errealsismoa deritzogu zerbait margotu eta gero zer den argi eta garbi ikusten den horri. Niri itxurazko formaz haraindi dagoeña interesatzen zait; errealitatea (...) kontzeptualizatu ezin dena, errealitate sakona" (Rafael Castellano-ri, aipatutako lanean).

Margolari isila da, adierazpenak egiteko joerarik gabea, irmoa bere lanen garrantzi handian, eta ikerkuntza gizakien esentzia funtsezkoeneko bat dela sinisten duena. Bere pintura uztartuta dago pintura garaikidearen tradizio sakonenarekin. Baita beste hainbat margolariren tradizioarekin ere, zeinekin naturaltasun txundigarriez senidetu baita. Nahiz eta bere urrunaldiak usu eta arte garaikidearen eremuan gertatzen –erakusten eta argitaratzen– denaren aurrean bere ohizko izaera barnerakoia izan. Eta, beste hainbaten artean, buruan ditut –orain gogora datozkidan adibide batzuk aipatzearen– Menchu Gal, Juan José Aquerreta edo Marta Cárdenas margolariak, eta beren paisaiaren metafisikak: paisaia hori, Friedrich-en izotzez gerotzik, oraintsuko pinturan hainbestetan aldarrikatzen den arimaren argi garaikidetan ikusita. Aquerreta, begitarerik gabeko begitardeen margolaria bera ere, pintura *beharrezkoa den abentura* gisa defendatzen duena, testu honen objektua dugun artistak ere egiten duen bezala.

Edo Rafael Ruiz Balerdi, Bikondoarekin parekotasun anitz dituen beste pintore bat. Eta buruan dut –bizitzan izandako topaketa batzuez gain– Javier Viar-en elkarritzke-ta paregabearia ("La mano infinita", *Pérgola*, 20. zk, 1991/IX): bertan, Balerdi pinturari buruz esan zuen "gogamenaren joko liluragarria" dela.

Era berean, testu honen hasieran aipatu dugun Gonzalo Chillidak margotutako uren jaidura mineral eta burutsua gogoratu behar dugu. Eta José Llanosen arkeologiarako eta lurretarako grina, eta Circa XX Bildumak gordetzen dituen eta 2003. urtean erakusketa-areto honetan bertan ikusi ahal izan genituen lurrez betetako plater bikainez pentsatzen ari naiz.

Ezin mugatzeko pintura da Alfredo Bikondoarena. Bere presentzia piktorikoa berezko ahotsez nabarmentzen da. Ezin mugatzko da, iraganeko margolaririk hobere-

do en el surrealizante que comienza con "No importa que la brisa pase" en el que abundan imágenes tales como reyes con gorro verde, jirafas decapitadas, pescadores, rayos escarlatas, partidas de poker y pistoleros ancianos.

Al cabo, ha declarado el espiritual pintor Bikondoa pintar bajo la luz del realismo pues, a pesar de la apariencia abstracta de sus obras, "se trata de reflejar la realidad invisible al ojo ordinario, lo que subyace detrás de las apariencias (...) el secreto es llegar a ese punto del cual surgen todas las realidades (...) simplificar y llegar a expresar lo máximo (...) si es de un solo trazo mejor" (a Jesús Falcón, "Alfredo Bikondoa muestra su búsqueda de la realidad profunda a través de la pintura", *Diario Vasco*, Donostia, 12/II/1998, p. 46).

Pintura indagatoria de la esencia, a Bikondoa no le interesa el envoltorio que viste lo exterior sino el alma de las personas y de las cosas: "me interesa que la pintura sea capaz de remitir a lo profundo de uno mismo" (a Juan Pablo Huércaños, "La creativa búsqueda del vacío", *El Mundo*, Donostia, 21/II/1999). "Es una obra abstracta, aunque a veces digo que es realismo, y me explico: no es la realidad que se puede ver con el ojo ordinario, sino lo que está detrás de la realidad. Normalmente llamamos realismo a cuando se pinta algo que luego se ve claramente qué es. A mí me interesa lo que está más allá de la forma aparente; la realidad (...) que no se puede conceptualizar, la realidad profunda" (a Rafael Castellano, *op. cit.*).

Pintor silencioso, poco dado al manifiesto, solemne en la intensa envergadura de sus obras, crédulo en que la investigación es una de las esencias necesarias del ser humano, su pintura enlaza con la tradición más honda de la pintura contemporánea. También con la de ciertos pintores a los que se hermano con pasmosa naturalidad. A pesar de sus frecuentes ausencias y su habitual carácter absorto respecto a lo que sucede –expone y publica– en el arte contemporáneo. Y estoy pensando –citando algunos ejemplos que me vienen ahora a la memoria– en pintores como Menchu Gal, Juan José Aquerreta o Marta Cárdenas, y sus metafísicas del paisaje: visto éste a la contemporánea luz del alma tan reivindicada en la pintura reciente desde los hielos de Friedrich. Aquerreta, otro pintor de rostros sin rostro que defiende, como quien da objeto a este texto, la pintura como *aventura necesaria*.

O Rafael Ruiz Balerdi, un pintor con muchas concomitancias con Bikondoa. Y estoy recordando –además de ciertos encuentros vitales– en la soberbia entrevista de Javier Viar ("La mano infinita", *Pérgola*, nº 20, IX/1991) en la que Balerdi hablaba de la pintura como "un juego maravilloso de la mente."

También es preciso recordar la querencia mineral y reflexiva de las aguas pintadas por Gonzalo Chillida, con quien comenzamos estas líneas. Y la pasión arqueológica y por las tierras de José Llanos y estoy pensando en los soberbios platos repletos de tierra que conserva la Colección Circa XX y que se pudieron ver en 2003 en esta misma sala de exposiciones.

nak bezala erregistro ugariko pintorea baita Bikondoa, pentsamendu-estilo bat duena, ezberdinak baina ez horregatik bizitasun, sakontasun eta zintzotasun gutxia-gokoak diren pintura-munduen sortzailea. Bere pintura guztiz garaikidea da, ohiz-koaren kontrako norabidea hartzeak sortzen duen efektu nahasgarria dela eta. Eduki etikoko ahotsa; bere arreta arimak arakatzen duen horretara zuzentzen den neurrian, bere lan plastikoak halabeharrez lotu behar dira espirituaren munduarekin. Eta horrek, bere bitxitasunean, ohiz kanpoko pintore bihurtzen du berriro, ordezkaezin gaur egungo pinturan. Berezko argitasunez distiratzen duen bereizgarri piktorikoa. Bikondoa, argi beharrezkoa, Juan de la Cruz-ek aipatzen zuen suzko lanpara.

Pintura inabarcable, la de Alfredo Bikondoa, su presencia pictórica se alza con voz propia. Inabarcable al, como los mejores pintores del pasado, ser pintor de muy diversos registros, pintor poseedor de un estilo de pensamiento, creador de mundos pictóricos dispares, mas no por ello menos intensos, hondos y sinceros. Pintura muy contemporánea por el efecto desconcertante de ir a contracorriente de las cosas. Voz de contenido ético, en la medida su atención se dirige hacia lo mínimo que el alma escruta, su obra plástica ha de vincularse necesariamente al mundo del espíritu. Algo que en su rareza le convierte en, nuevamente, un pintor anómalo mas insustituible en la reciente pintura. Un timbre pictórico que brilla con luz propia. Luz necesaria, Bikondoa, la lámpara de fuego de la que hablara Juan de la Cruz.



MATERIA TRANSZENDITUA

Juan Pablo Huércaños

“Arrazoi bakar bat dut pintatzeko, azken errealityarekin hartu-emanetan ariko den kontzientzia garatzea”, diosku Alfredo Bikondoak, eta egiten digun aitorpenaren handitasun horrek berehala finkatzen du gaiaren seriotasuna, sortze ekintzaz lortu duen barneratzea, bizitzan duen kokapenaren adierazpen zuzenarena, aurre eginez, beharbada, *arintasunaren*¹ aroari, hauxe baitugu milurteko honen epitetoetako bat. “Orainaldi jarraituan esna irauteko, neure natura funtsezkoa adieraziz horretan”, segitzen du pintoreak, eraldatze prozesu honetan agentea baita, eta garapen horretarako eszenatokiak sortzeko lanabesa halaber; gero ikuslearekin partekatzen ditu eszenatoki horiek, eta ikusleak begiratu eta, hurrena, barneratu egiten ditu prozesu horren emaitzak. Eta ikusle honek gai izan behar du bere buruari begiratzeko, Bikondoaren artelanen esperientziak eragiten duen ilusioaren gatibua delarik. Baina iragaitza horren bidean, lekualdatze, transzendentzia horrenean, kontua ez ote agian ilusioa ez dela ilusio eta, azkenean, errebelazio bihurtzen dela?

Begi-bistakoa da eraldaketa, materia piktorikoaren transzendentziaren emaitza-elementu gisa, presente dagoela Bikondoaren lanean. Autoreak gogoratu egiten du hori, are bere lanetako askoren izenetan ere: *Portal, Puerta 5, El puente, Retorno, Puerta blanca Puerta negra, El paso, Puerta azul, Pasaje de la media luz, Pasaje, Puerta estelar...* Horiek guztiak joan-etorriko, sartu-irteneko bide horretara garamatzate, koadroen ertzetan jasota dauden baina, isilean, hauetatik haratago hedatzen diren errealityetara hurbil gaitezen. Are gehiago, ukiezinaren eszenatokiak jasotzen dituzte, funtsezko elementu gisa. Berriro gogoratzen digute hori guzta artistak estreinatutako izenek: *La morada del ser, El país de así simplemente, Paisaje de las seis lunas, La morada del genio, La casa de pájaros*. Hondoak, *bizilekuak*, herrialdeak; espazio habitagarriak, kontzientziaren aterpetxe.

Baina ez du balio izenak elementu errebelatzaile gisa ikustea, ez baita hori kontua; Bikondoarekin, lehenik esperientzia dago, eta lengoaia gero. Kontua, hain zuen ere, autorearen *salaketa* errepikatuetako baten aurkako antidotoa da, salaketa hori zera baita, kultur mailan dagoeneko itxuratutako mundu batean bizi garela, hontan bakar-bakarrik gauzen benetako izaera ezkutatzen duten izenak ezagutzera iristen baikara soilik. Izenaren aurretik esperientzia jartzen duen hurrenkera horretara itzuliz, esperientziak hainbat obra utzi ditu, posible denaren lekukotasun gisa. Lehenak, izendatu nahiak, berriz, ezagutzen ez dena izendatzeko modurik ez dagoelako

¹ Arintasuna Italo Calvino-ren *Seis propuestas para el próximo Milenio* laneko proposamenetako bat da. Italo Calvino. Ediciones Siruela, 1989. Madril.

LA MATERIA TRASCENDIDA

Juan Pablo Huércaños

"Sólo pinto por una razón, para desarrollar la conciencia que ha de relacionarse con la realidad última", asegura Alfredo Bikondoa y la magnitud de su confesión fija con rapidez la seriedad del asunto, de su interiorización del hecho creativo, de la expresión directa de su posición en la vida, enfrentada, quizás, a la era de la *levedad*¹, como uno de los epítetos

del presente milenio. "Para permanecer despierto en el presente continuo, manifestando la propia naturaleza esencial" continúa el pintor, agente de este proceso de transformación, herramienta también de creación de escenarios para ese *desarrollo*, luego compartidos por el espectador, que contempla e interioriza los resultados de ese proceso. Y que debe ser capaz de observarse a sí mismo apresado por la ilusión que produce la experiencia de las obras de arte de Bikondoa. Aunque, en el camino de ese tránsito, de ese traspaso, de esa trascendencia, ¿será que la ilusión no es tal y que deviene, finalmente, en revelación?

Resulta evidente que la transformación, como elemento resultante de la trascendencia de la materia pictórica, está presente en el trabajo de Bikondoa. El autor lo recuerda, incluso, en los títulos de muchas de sus obras: *Portal*, *Puerta 5*, *El puente*, *Retorno*, *Puerta blanca Puerta negra*, *El paso*, *Puerta azul*, *Pasaje de la media luz*, *Pasaje*, *Puerta estelar*.... Todos ellos remiten a ese camino de ida y vuelta, de entrada y de salida, de acercamiento a realidades contenidas en los márgenes de los cuadros, pero que se expanden silentes más allá de ellos. Y que albergan, incluso, los escenarios de lo intangible como elemento esencial. De nuevo, lo recuerdan sus nombres, las denominaciones estrenadas por el artista: *La morada del ser*, *El país de así simplemente*, *Paisaje de las seis lunas*, *La morada del genio*, *La casa de pájaros*. Fondos, *moradas*, países; espacios habitables para el refugio de la conciencia.

Pero no es válido tomar los títulos como elementos reveladores, no es ese el asunto; en Bikondoa primero es la experiencia y luego el lenguaje. Es, precisamente, el antídoto contra una de las recurrentes *denuncias* del autor, la de vivir en un mundo



Puerta 5, 2004

¹ La levedad, una de las *Seis propuestas para el próximo Milenio*. Italo Calvino. Ediciones Siruela, 1989. Madrid.

kontzientzia. Ezen, nork ziurtatzen du halako ahalegin itzel baten arrakasta, hots, azken errealityarekin lotuko den kontzientzia garatzekoarena? Aukera dugu, dena den, autoreak berak dioenaren gainean konfiantza izateko, helburua lortua dela berretsi baitu, *benetako* errealityea, eta ez beste bat, agerian geratu dela baietzatu baitu. Orduan baina, zertarako jarraitu? Egitea geratzen da, ez besterik, eta ez dirudi arrakasta ziurtatzeko beste aukera posiblerik dagoenik. "Egitearen eta ez egitearen artean, nahiago dut egitea", esan izan du artistak sarritan. Zeren eta eraikitzeo esperientzian, espazioak sortzekoan, espaziatzekoan, hartuko baitute bere forma zehatza esentziatzkoa, funtsezkoan denaren gainazalek. Koadroak sakonune horietaranako bide baten ertzak dira, ez besterik; eta baliteke sakonune horietan egotea - nahiz ez dagoen ezer ziurtaturik- kontzientzia intimoaren babeslekua, kontzientziaren isla benetakoarena, bizitzarekiko harreman tirabiratsu horretan aringarri bat eskaintzeko gai. Bestela, beldurgarria izan daiteke mundua, hondorik gabeko, kofagunek gabeko irudikapen eszenatokia bada, dena argi-argi azaltzen zaigunean, *ikusgarriegi* alegia.

Autoreak, beraz, dagoen aukera bakarra egitea dela egiten digun aitorpenean, aurrez garantia gehiegirik eskaintzen ez duen bide horretan, eraikuntza-prozesuaren bidez aurkitzen du gogobetetasuna, zeren eta adreiliuak batzuk besteen ondoan jartze segidakoan izango baitugu aukera murruak eraikitzeo, poetaren bertsoek zioten moduan "bere argiaz itzala ezabatzeko gai izan daitezen."²

Horrela, ekintzaren bide horretan, faktore erabakigarria *nola* da, zer horren aurrean. Autoreak bere egiten du lan *akasgabea* egina-ren garantiarik egokiena delako ustea, bikaintasunaren baldintzatzat. "Niretzat pintura munduarekiko hartu-eman lan bat da, proba bat, nire *niaren* eta inguratzen nauen munduaren arteko integrazio ariketa bat. Horixe da pinturaren zentzu", diosku. Eta, behar den unean, azken emaitza erakutsiko duena baliabideen eta asmoen egokitasun gorena delako konfiantzaz, berehalakotasuna ageri zalgu, halaber, oraingo unearen erresoluzio behar gisa, autoreak berak horixe planteatzen baitu bere lanetako bakoitzean. Eta jolas ere egiten du jarrera horrekin, azken urteotan eginiko lanetako batean ikusten den bezala, asmo horien (auto)erretratu gisa har dezakegu-eta hemen, begirada aurrerantz finko duen busto baten profil tentsioz betean ageriko, giltza baten begian zehar aurrera doala, dena gobernatzen duen leloak ematen dion bu-Itzadaz, honakoa baita: *HERIOTZARAKO DETERMINAZIOA*.



Determinación a muerte, 2004

² "Tus muros no los miro / con mis ojos de tierra / Ni los tocan mis manos. / Están aquí dentro de mí, tan claros, / que con su luz borran la sombra". Luis Cernuda. El ruiseñor sobre la piedra. *Las nubes*. Lehen edizioaren faksimila. Visor. Madril, 2002.

culturalmente ya configurado y del que sólo se llega a conocer los nombres que ocultan la verdadera naturaleza de las cosas. Volviendo a ese orden que prioriza la experiencia frente a la denominación, de la primera quedan las obras como testimonios de lo posible. De la segunda, la conciencia de que no hay forma de nombrar lo que no se conoce. Porque, ¿quién garantiza el éxito de tamaño propósito, el de desarrollar la conciencia que ha de relacionarse con la realidad última? Queda la alternativa de confiar en la propia afirmación del autor, la ratificación de que el objetivo ha sido conseguido, su confirmación de que la *verdadera* realidad, y no otra, ha sido desentrañada. Pero entonces, ¿para qué continuar? Sólo queda el hacer, no parece que haya otra alternativa posible para garantizar el éxito. "Entre hacer y no, prefiero hacer", ha repetido el artista en numerosas ocasiones. Porque es en la experiencia del construir, de crear espacios, de espaciar, donde adquirirán su forma precisa las superficies de lo esencial. Los cuadros no son sino los márgenes de un camino hacia esas profundidades, donde, quizás –aquí no hay nada garantizado–, se encuentre el refugio de la conciencia íntima, de su reflejo verdadero, capaz de aportar un alivio en su relación tirante con la vida. Porque, qué terror el de un mundo, el de un escenario de representación sin fondos, sin concavidades, en lo que todo se revele claramente iluminado, *demasiado* visible.

El autor, por tanto, en su propia confesión de que sólo cabe hacer, en un camino que no ofrece excesivas garantías previas, encuentra la satisfacción en el proceso constructivo, porque es en la colocación sucesiva de ladrillos unos junto a otros cuando podremos construir los muros que, como especulaban los versos del poeta, "con su luz sean capaces de borrar la sombra."²

De este modo, en ese camino de la acción, el cómo es el factor decisivo frente al qué. El autor abraza el trabajo *impecable* como mejor garantía de factura, como condición de excelencia. "Para mí la pintura es un trabajo de relación con el mundo, una prueba, un ejercicio de integración entre mi *yo* y el mundo que me rodea. Ese es su sentido", afirma. Y, en la confianza de que la impecabilidad de los medios y de las intenciones será la que, en el momento preciso, revele el contenido final, aparece también la inmediatez como la necesidad de resolución del momento presente, que el propio autor se plantea en cada uno de sus trabajos. Una actitud con la que, incluso, se permite jugar, como se observa en uno de sus trabajos de los últimos años, que se puede tomar aquí como un (auto)retrato de esas intenciones, en la que se vislumbra el perfil tenso de un busto con la mirada clavada hacia delante, que avanza a través del ojo de una llave, alentado por el lema que lo gobierna todo: *DETERMINACION A MUERTE*.

² "Tus muros no los miro / con mis ojos de tierra / Ni los tocan mis manos. / Están aquí dentro de mí, tan claros, / que con su luz borran la sombra". Luis Cernuda. El ruiseñor sobre la piedra. *Las nubes*. Facsímil de la primera edición. Visor. Madrid, 2002.

Faktoreak, ibilbidea

Alfredo Bikondoaren sortze lana bultzatzen duten faktoreak baldintzatuta daude, erlazionatuta, hark bere pinturaz egiten duen kontzepzioaz; baina baita Bikondoaren bizitzako elementu batzuek ere. Autoreak, bere haurtzaroaren eta gaztaroren hainbat une zenbait geografiatan igaro ostean, hirurogeita hamarreko urteetan abiatu zuen bere sorkuntza ibilbidea, une hartan Euskal Herrian bizi izan zen lengoaia artistikoen berritze prozesuaren testuinguruan. Urte horietan finkatzen hasi zen hirurogeiko urteen erdialdean sortutako abangoardiako eskola deituetatik jaio zen arte berri baten hedapen bideak. Hamarkada bat pasatxoko denboran, Bikondoak sorkuntza ibilbide bat garatu zuen, psikologiko, oniriko eta surrealaren irakurketak azpimarratuz beste dimensio sakonago batzuen adierazpen bide gisa. Bizitzako kontu funtsezkoentzako erantzunak bilatzeko borondate horrek pintura uzterera eman zuen azkenean, eta *Zen* eta meditazioarekiko topaketan lagundu zioten hastapen praktiketan murgiltzera.

Transzendentzia-praktika hauetan eta ibilbide pertsonal konplexu eta oso bat egiten hogeい bat urte eman ostean, Bikondoak pinturara itzultzea aukeratu zuen, eta lan hau baliabide izatea, baliabideetako bat, ez bakarra, bere inguruarekiko harremantian sartzeko, ageriko integracio borondate horrentzat tresna izateko, eta bizitzako ikaskuntza-prozesu horretako esperientziak pinturan bertan isurtzeko. Laurogeita hamarreko urteen azken aldean, praktika piktorikoak artista gisa itzultzea ahalbidetu zion, eta bere sorkuntzako *bigarren heldutasun* aldiko lanek hogeい urte lehenago baztertu zituen forma-bideez oso bestelako batzuk erakusten dituzte. Lehenago errepresentazio bidez sortu zena, orain sugestio bidez ageri zaigu; lehenik distortsio figuratiboa izan zena, orain forma eta kolore esentzial bihurtu da, narrazio edo anekdota piktorikoen arrastorik gabe.

Egin duen obraren une baten eta bestearen arteko aldeak begi-bistakoak dira formulazio estetikoari dagokionez, kezkagarriak ere bai ordea. Bidearen zein unetan gerarazi zuen sortzeko modu bat, bideari beste posizio desberdin batean atzera heltzeko? Zer gertatu ote zaio espresio modu bi horien autoreari, moduok, elkarrentzat, itxura batean, ezagutzeko modukoak ez izateko? Beharbada autoreak egin baieztapenean bertan egongo da erantzuna, esaten baitigu sekula ez ziola pintatzeari utzi, nahiz prozesu horren gauzatze fisikorik izan ez. Beharbada horregatik, *egite* horrek, bere buruari ezarri baitzion aurrerapen eta esperimentazio elementu gisa, erantsiriko esangura bat du zeren eta, egiaz, hainbeste urteko barauaren ondotik *asko zegoen egiteko*, benetan. Edo, agian, bakar-bakarrik permanentziarik eza jarioaren berezko elementu bat delako, eta halaz, konsiderazio gehiegi egin beharrik ere ez dagoelako.

Horrela, 1998az geroztik bigarren heldutasun piktoriko hori gauzatzen hasi zen. Bigarrena, lehen aldi sortzaile horrenganako begirunearen adierazgarri gisa; orain,



Sin título, 1977

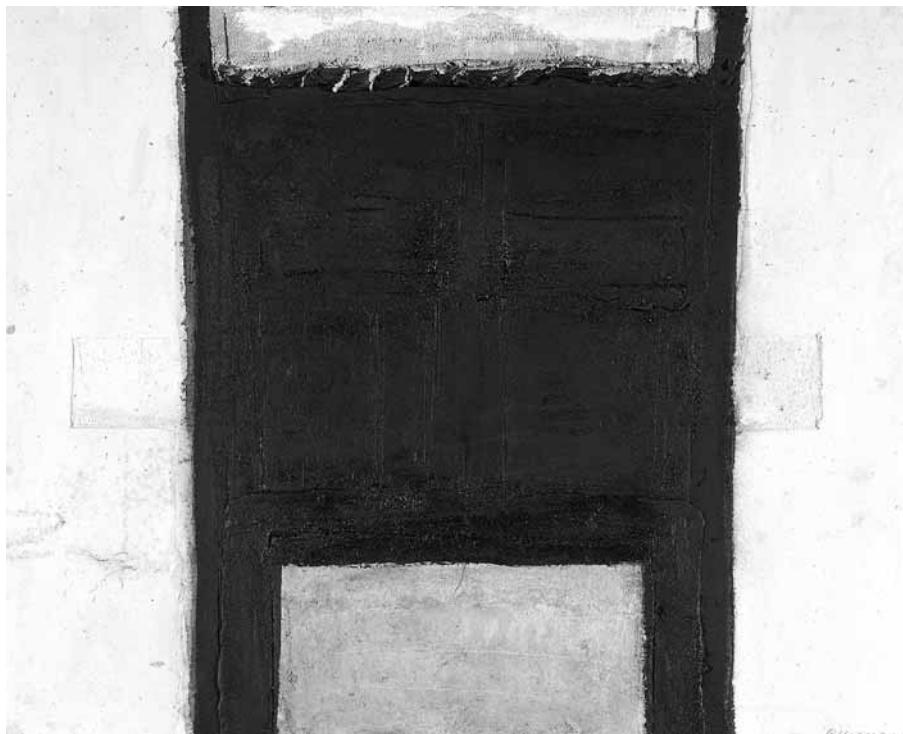
Factores, el recorrido

Los factores que alientan el trabajo creativo de Alfredo Bikondoa están condicionados, relacionados, cuanto menos, por la propia concepción de su pintura, pero también por algunos elementos de su vida. El autor, tras pasar parte de su infancia y su juventud por diversas geografías, comenzó su trayectoria creativa en los años setenta, en el contexto del proceso de renovación de los lenguajes artísticos que se vivió en aquel momento en el País Vasco. Fueron los años en los que comenzó a establecer los canales de difusión a un nuevo arte nacido de las llamadas escuelas de vanguardia surgidas a mediados de los años sesenta. Durante algo más de una década, Bikondoa desarrolló una trayectoria creativa que enfatizaba las lecturas de lo psicológico, onírico y surreal como medios de expresión de otras dimensiones más profundas. Esa voluntad de búsqueda de respuestas a las cuestiones esenciales de la vida le llevó finalmente a abandonar la pintura y a adentrarse en prácticas de iniciación que le acompañaron en su encuentro con el Zen y la meditación.

Después de una veintena de años dedicado a estas prácticas de trascendencia y de recorrer un camino personal complejo y completo, Bikondoa optó por regresar a la pintura y concebir este trabajo como el medio, uno de ellos, no el único, para relacionarse con su entorno, para vehiculizar esa voluntad de integración manifiesta y volcar las experiencias de ese aprendizaje vital. A finales de los años noventa, la práctica pictórica le permitió regresar como artista y los trabajos de su *segunda madurez* creativa muestran caminos formales muy diferentes de aquellos que abandonó veinte años antes. Lo que antes se generó por representación, ahora se desvela por sugestión; lo que primero fue distorsión figurativa culmina ahora en formas y colores esenciales, sin atisbo de narración o anécdota pictórica.

alabaina, askorik ez zaio interesatzen autoreari. Eta heldutasuna, artistaren bizi esperimentzia osoaren ondotik gertatzen delako eta, lehen unetik beretik, eta zaltunga izpirik egin gabe, baliabide, adierazpen helburu eta sortutako obren arteko berehalako konkrezio bat erakusten duelako.

Une horretan autoreak bizi duen denboran pinturak berreskuratu egin du haren interesen zentraltasuna, eta honek lan bolumen handia dakar berekin, autorearen eskuak adierazteko zegoen hari guztiari ekin beharko balio bezala. Halaz, pintura eszenatoki itzel bihurtu da kolore, forma eta materiaren artean erlazio batzuk ezartzeko sortzen den harreman etengabea. Erlazio horiek, lehen une batean, geometria hotz samar eta tenkatuen bidez sortuak dira, baina, geroago, beharbada marmol-hautsaren osagai-material gisako erabilera horrek bultzaturik. Izan ere hauts horrek, olio-pinturarekin batera, erraztu egiten du egitura isil eta harmoniatsuak adieraztea, kolore arinduz, mundu profano, emoziozko eta espiritual baten berezko dentsitate espaziala bultzatzuz. Horrela aurkezten da autorea pintatzeke pintatuz emandako urte guztien ondotik, pinturaren adierazpenaren eta bizitzaren atzematearen arteko egokitzapena zaitasunik gabe egituratzen den une batean. Horrela aurkezten zaigu autorea mundu zabaletik bueltan, itzalen munduan sartzeko bere gidaz.



Armario negro, 1998

Las diferencias entre un momento y otro de su obra resultan evidentes en su formulación estética, pero no dejan de ser inquietantes. ¿En qué momento del camino se detuvo una factura creativa para volver a retomar el sendero en una posición diferenciada? ¿Qué le ha ocurrido al autor de esos dos modos de expresión para que resulten aparentemente irreconocibles uno con respecto al otro? Quizás la respuesta está en la afirmación del propio autor, que sostiene que él nunca dejó de pintar, aunque no se produjera una plasmación física de ese proceso. Quizás por ello, el *hacer*, auto impuesto como elemento de avance y de experimentación, adquiere una significación añadida, porque, de veras, después de tantos años de ayuno, quedaba, verdaderamente, *mucho por hacer*. O quizás, simplemente porque la no permanencia es un elemento innato del fluir, y tampoco resulte necesario realizar demasiadas consideraciones.

De esta manera, a partir de 1998 comenzó a plasmarse esa segunda madurez pictórica. Segunda, como señal de respeto hacia esa primera etapa creativa, que ahora, sin embargo, no interesa demasiado al autor. Y madurez, porque se produce después de la experiencia vital completa del artista y muestra, desde el primer momento, y sin titubear, una concreción inmediata entre medios, objetivos de expresión y obras creadas.

En ese momento, el autor vive un tiempo en el que la pintura recupera la centralidad de sus intereses, lo que se trasciende en un notable volumen de trabajo, como si su mano tuviera que afrontar aquello que estaba por expresar. Así, la pintura deviene en un escenario inmerso en la continua relación entre color, forma y materia para saldar unas relaciones, que, en un primer momento, se generan por geometrías algo frías y tensas. Pero que, después, quizás alentadas por esa utilización del polvo de mármol como material constituyente, junto con el óleo, facilitan la plasmación de estructuras silentes y armoniosas, de colores rebajados que potencian una densidad espacial propia a un mundo profundo, emocional, espiritual. Así se presenta el autor después de todos estos años pintando sin pintar, en un momento en el que la adecuación entre la expresión de la pintura y la aprehensión de la vida se articula sin dificultad. Así se presenta el autor de vuelta del ancho mundo, con su guía para adentrarse en el mundo de las sombras.

Barnetasun-kanpokotasun (espiritu eta natura) aurkarien elkarrekiko funtzionamenduaak bizitza erakuts dezake, eta, honekin batean, artea; gauza beraren errepikapen etengabe gisa

Piet Mondrian³

Materia transzendentua

Bikondoa pintura aktibora itzultzea sorkuntzarako emankortasun eta ahalmen handiko une bat ere bada. Gutxi gorabehera zazpi urteko epe batean (1998 eta 2005 bitartean), autoreak 700 pieza inguru egin ditu (koadroak, kutzak, objektuak, marrazkiak edo eskultura txikiak), eta bere estudioa, are bere etxea ere, bere obra-ren zein beste autore batzuenaren erakustoki gisa erabili du (Estudio Arte, 1999 eta 2000 bitartean, eta Espacio Arte, 2000 eta 2005 bitartean, Donostian biak). Jarrera hau integratzeko eta bere lana eta antzeko ahaleginetan murgilduta dauden beste autore batzuena ahalbidetuko duten bideak sortzeko borondatearen beste erakusgarri bat da. Praktika hauek autoreari aukera ematen diote bere obra atzera erakus-ten hasteko, pinturatik urrun eman dituen urteen ondotik, eta hainbat ingurutan *autore* gisa agertzeko. Artistak, halaz, beste elementu batzuk erabiltzen ditu, pintura ulertzen duelarik munduan birjartzeko elementu gisa, pintura "formen mun-duan" moldatzeko baliabide eraginkor gisa erabiltzen duenean alegia; baina mol-datze hau bere zentzurik literalenean hartu behar da, batetik, forma piktorikoei dagokienez, eta bizitzako esperientziaren itxuraren sostengu diren forma sozial, kul-tural, ekonomiko edo sentimentalei dagokienez, bestetik.

Ia-ia atsedenik gabeko lan epe honetan zehar, autoreak lan-ildo nagusi bat finkatu-ko du, gero bazterrean utziko dituen, betiko gordeko dituen, edo bide berriak zabaltzeko balioko dioten beste esperimentazio elementu batzuekin batera. Dena batera dago, itxurazko zurruntasunik gabe. Nahiz, bere pinturaren esparrurik zen-tralenean, forma eta kolorea adierazteko prozesua autoreak berak planteatzen duen kontzientziaren barneratzearen emaitza esplizitu gisa ageri zaigun. Formalki, prozesu honek egitura harmoniatsueta aurkitzen du bere isla, monokromorako eta kolore primarioen (zuri, beltz, gris) erabilera rako halako joera batez, oso loturik baitaude obraren materialtasunari berari, soberakoaren absentziak markatzen duen kontzeptu orokor baten barnean; eta honetan guztian, koloreak eta formak, dagoz-kien irudikapen eginkizunetatik aske, analogia espiritualak eta metafisikoak adieraz-teko duten gaitasuna erakusten digute.

³ Piet Mondrian. *La nueva imagen de la pintura*. Aparejadore eta Arkitekto Teknikoen Elkargo Ofiziala. Murtzia, 1993. 61. or.

El recíproco funcionamiento de los contrarios interioridad-exterioridad (espíritu y naturaleza) puede mostrar la vida, y, con esta, el arte; como una repetición continua de lo mismo

Piet Mondrian³

La materia trascendida

El retorno de Bikondoa a la pintura activa es un momento también de elevada fertilidad y capacidad de creación. En un periodo de, aproximadamente, siete años (entre 1998 y 2005) el autor realiza cerca de 700 piezas (cuadros, cajas, objetos dibujos o pequeñas esculturas), además de promover su estudio, incluso su vivienda, como un lugar de exposiciones de su obra y la de otros autores (Estudio Arte, entre 1999 y 2000 y Espacio Arte, entre 2000 y 2005, ambos en Donostia-San Sebastián). Esta actitud supone otra demostración de esta voluntad de integración y creación de cauces que posibiliten su trabajo y el de otros autores, inmersos en similares empeños. Estas prácticas le permiten al autor reiniciar la difusión de su obra después de los años en los que ha permanecido alejado de la pintura y posicionarse como *autor* en diversos entornos. El artista maneja así otros elementos en la comprensión de la pintura como elemento de recolocación en el mundo y como medio eficaz para manejarse “en el mundo de las formas”, entendida esta afirmación, tanto en su sentido más literal, referida a las formas pictóricas, como a aquellas otras formas, sociales, culturales, económicas o sentimentales, que sustentan la apariencia de la experiencia vital.

En este periodo de trabajo casi febril el autor asienta una línea principal de trabajo, junto con otros elementos de experimentación que abandona después, que conserva siempre, o que le sirven para abrir nuevos caminos. Todo coexiste sin rigidez aparente. Aunque, en el ámbito más central de su pintura, el proceso de plasmación de la forma y el color se revela como resultado explícito de la interiorización de la conciencia que plantea el propio autor. Formalmente, este proceso encuentra su reflejo en estructuras armoniosas, con cierta tendencia al monocromo y la utilización de colores primarios (blancos, negros grises), muy vinculados a la propia materialidad de la obra, dentro de un concepto general marcado por la ausencia de lo accesorio, en el que color y forma, desprendidos de sus funciones representativas, revelan su capacidad para expresar analogías espirituales y metafísicas.

³ Piet Mondrian. *La nueva imagen de la pintura*. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. Murcia, 1993. Pag.61

Bikondoaren kasuan, prozesu honen ezaugarrietako bat marmol-hautsaren erabilera da, egiazko pisua eta presentzia materiala eransten baitie zorrotzegiak ez badira ere konposizioaren pisuari eusten dioten geometrien orekan bermatzen diren forma-konposizio horiei. Hemen ate, leihoa eta iragaitzako bestelako egiturei egin erre-frentziak bultzadatxo gisa ageri zaizkigu, begirada obren barnerantz eramatzen duten lekualdaketa rako, transzendentziarako, sublimaziorako. Eta barnealde horiek, berta-ra iristean, bakar-bakarrak formak erakusten dizkigute, inoiz ez ordea zehatz definitorik, errealtitate sakon bat badela pentsa dezagun baina. "Espirituak suspertu egin behar ditu formak, etengabe. Interesa duena zera baita, forma formaren barnean,

horixe delako etengabe aldatzen dena", diosku autoreak. "Nire koadroak dramak dira, eta drama horietako aktoreak formak dira", zioen Mark Rothkok. "Ekintza eta aktoreak ezin dira aurrez imajinatu, ezta deskribatu ere. Abentura ezezagun batean abiatzen zara espazio ezeza-gun batean. Ulerkuntza une batean ikusten duzunean hainek dagoeneko badituztela espero genituen ezaugarriak, eta dagokien eginkizuna betetzen dutela, horixe da amaitzeko unea."⁴

Formen estetika edukiaren estetika bihurtzen den unea da, elementu guztiak elkarrekin komuni-katzen diren eta bere esangura-gordailu izaera erakusten duten unea da. Gertaera artistikoak eragiten duen emantzipazio horretan, garatu gabe zeudela-eta lehenago ezkutuan zeuden

esanguren agerpena gertatzen da. Autoreak duela urte batzuk pintura baztertu bazuen ere hau ez zelako gai bilatzen ari zen erantzunak emateko, orain, berriz, bere bizitzaren sakontasuna adierazteko elementu *egokia* gertatzen zaio. Pinturak, lehen eta gero, lanabes berberak eskaintzen ditu, ordea, beti. Gizakia da egiaz alda-tu dena.

Lan honek, marmol-hautsaren erabilera markatua delarik, pintorea zeharo murgil-duta dagoen sortze eta eraikitze prozesuarekiko hurbiltasun handiago bat ere bada-kar berekin. Autoreak, hemen, eskuez lantzen du materia, ez da honetatik urrun-tzen, eta moldeatu egiten du, bere *niaren* luzapen fisiko bat balitz bezala (berak esan hitzei ezin hobeto egokitzen zaien jarrera batez: "Ez dago nire obraren eta nire arteko tarterik"). Gainera, material honekin harremanean, autoreak joan-etorri-ko prozesu bat burutu behar du ezinbestean. Lehenik, obrari osagai materiala eman



Sin título, 1999

⁴ Mark Rothko, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Herwschel B. Chripp. Ediciones Akal. Madrid, 1995, 584. or.

En el caso de Bikondoa, este proceso está caracterizado también por la utilización del polvo de mármol, que aporta peso real y presencia material a esas composiciones de formas que se apoyan en el equilibrio de geometrías no demasiado estrictas, pero que soportan el peso de la composición. Las referencias aquí a las puertas, ventanas, y demás estructuras de tránsito, aparecen como una leve incitación al traspaso, la trascendencia, la sublimación, que llevan la mirada hacia los interiores de las obras. Intimidades que, en su acceso, sólo revelan acaso las formas, nunca estrictamente definidas, que permiten confiar en la existencia de una realidad profunda. "Las formas deben estar constantemente revitalizadas por el espíritu. Lo que interesa es la forma dentro de la forma, es la que cambia constantemente", sostiene el autor. "Considero mis cuadros como dramas, las formas son los actores", afirmaba Mark Rothko. "Ni la acción ni los actores pueden ser imaginados ni descritos previamente, Comienzas una aventura desconocida en un espacio desconocido. Es en el momento de terminar cuando, en un destello de comprensión, se ve que poseen las cualidades y cumplen la función que se esperaba."⁴

Es el momento en el que la estética de las formas se convierte en estética del contenido, en el que todos los elementos se comunican y revelan su condición de depósitos de significación. En esa emancipación, producida por el hecho artístico, surge la revelación de significados antes ocultos por no desarrollados. Si el autor abandonó años antes la pintura por no ser ésta capaz de proporcionarle las respuestas que buscaba, ahora se ha convertido en elemento *adecuado* para la expresión de sus profundidades vitales. Pero la pintura, antes y después proporciona siempre las mismas herramientas. Lo que ha cambiado es el hombre.

Este trabajo, marcado por la utilización del polvo de mármol, determina también una cercanía mayor con el proceso creativo y constructivo, en el que el pintor está completamente implicado. El autor trabaja aquí la materia con sus manos, no se distancia de ella, la moldea como una prolongación física de su *yo* (en una actitud que coincide a la perfección con sus propias palabras: "No hay separación entre mi obra y yo"). Además, en la relación con este material, el autor se ve abocado a un proceso de ida y vuelta. Primero, el de aportar el componente material a la obra. Segundo, el de proceder a su desmaterialización, a la eliminación de la materia, de la piel tirante que produce la tensión del color. En ese proceso de rascado de la superficie se *materializa*, de nuevo, el momento de revelación: lo antes construido ha sido diluido y queda finalmente constituido con los elementos sacrificados.

En ese proceso de retirar lo sobrante, de borrar los restos exteriores de materia, el autor se acerca hacia los secretos más intrincados de la composición. Interiores

⁴ Mark Rothko en *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Herweschel B. Chripp. Ediciones Akal. Madrid, 1995. Pag.584

behar dio. Bigarrenik, hura desmaterializatu egin behar du, materia kendu, kolorearen tentsioak sorrazten duen azal tenkatua kendu alegia. Gainazala marruskatzeko prozesu horretan *materializatzen* da, berriro, errebelazioaren unea: lehen eraikitako diluitu egin da, eta azkenean elementu sakrifikatuez eratuta geratzen da.

Soberakoa kentzeko prozesu horretan, materiaren kanpo-hondarrak ezabatzekoan, autorea hurbildu egiten zale konposizioaren sekreturik ezkutukoenei. Barnealdeak halako formalismo baten adierazpen gisa, ulerturik betiere forma dela lanabesik onena, egokiena alegia, barne-espazio intimo eta bere barne-itxuraketari berari lotu baten eta marko piktorikoak eskaintzen duen kanpo-espazioaren arteko harremana adierazteko. Azken batean, balio espazialaren gorespina da, olio-pinturaren eta, bereziki, marmol-hautsaren materia-dentsitatearekiko berarekiko orekan.

Halaz, eszenatoki espazial bat geratzen da, eta honetan elementu guztiak integraturik agertzen dira; hainbat geruzatako gainazal irregularrek ikuslea hurbilarazten duten planoak eraikitzen dituzte, hain zuzen ikuslea bera, borrokak utzitako hondarrak dituela gidari, eta materia transzendentuaren bidean barrena, borroka ondoren baketu den barnealde baterantz joan dadin. Hondorantz, espirituaren amildegirantz. "Zeharkatze horretan ongi jabetzen naiz ni neu eta Jainkoa bat garela", esan zuen Eckhart maisuak *lekualdaketaren bertutea* deskribatzeko⁵, lekualdaketa hau inolako azalpen beharrik gabe zertzen da eta. "Batzuetan, norberari buruzko azalpenak ematea naturaz kontrako da. Txoriak ez du bere kantuaren arrazoirik ematen", dio Bikondoak.

Esperimentuak

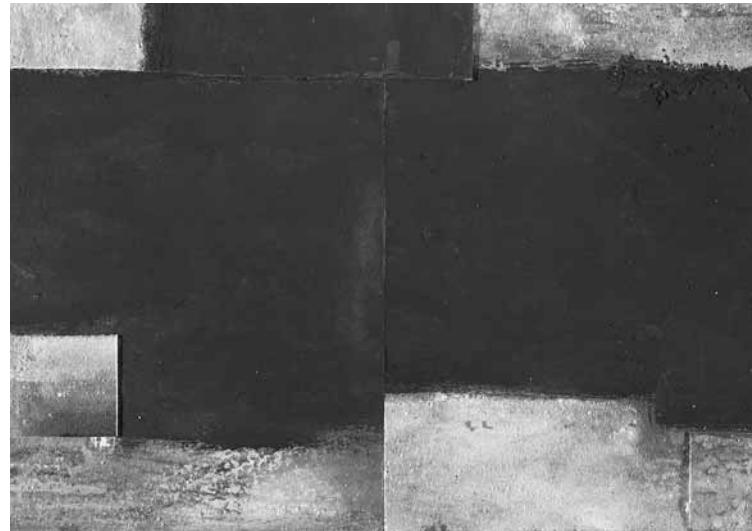
Aldaketarako borondateak, bide eta jarrera berriei ekitekoak, autoreari berari aukera ematen baitiote lanean bere burua ezagutu behar astun horretatik libre geratzea, erakutsi egiten dute, halaber, Alfredo Bikondoaren sorkuntzaren alderdi funtseko bat. Estilotik ihes egite errepikatu hau eremu esperimentalago baten presentziak eragin du, are ukita ludikoren bat edo beste ere izan duelarik autoreak bere lanetako batzuetan.

Eszenatoki paralelo hauek, paralelo bai baina, aldi berean, sortze eremu bat bera itxuratzen duten hauek, bolumen eta hiru dimentsioko formatu handiagoetara eraman dute autorea. Horietako asko neurri txikiko kutxa gisa eraikitzen dira, elementuen (zura, txotxak, olio-pintura, oihalak, beruna, marmol-hautsa) halako simpletasun batez eraikiak baitira; hauetan autoreak *beste* askatasun batez garatzen du bere lanaren dimentsio espaziala. Une txikien solidifikazioa da, exekuzio prozesu

⁵ Amador Vegak aipatua, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática* lanean. Jorge Oteiza Katedra. Nafarroako Unibertsitate Publikoa. Iruñea, 2005. 145. or.

como expresiones de un cierto formalismo, en la comprensión de que la forma es la mejor herramienta, la más adecuada para expresar la relación entre un espacio interior, íntimo y unido a su propia configuración interna, y el espacio exterior del marco pictórico. La exaltación, en definitiva, del valor espacial en equilibrio con la propia densidad matérica del óleo, y, especialmente, del polvo de mármol.

Queda así un escenario espacial en el que todos los elementos aparecen integrados, en los que las superficies irregulares de diferentes capas construyen los planos que acercan al espectador, guiado por los restos de la batalla, por el camino de la materia trascendida, hacia un interior pacificado tras la lucha. Hacia el fondo, el abismo espiritual. "En ese atravesar me doy cuenta de que yo y Dios somos uno", describe la *virtud del traspaso* el Maestro Eckhart,⁵ que se realiza sin una necesidad de explicación. "En ocasiones, explicarse resulta antinatural. El pájaro no explica por qué canta", recuerda Bikondoa.



Sin título, 2003

Los experimentos

La voluntad de cambio, de abarcar nuevos caminos y actitudes, que le permiten al propio autor evitar la pesadez de reconocerse en su trabajo, marca también una parte esencial de la creación de Alfredo Bikondoa. Esta recurrente huida del estilo ha estado determinada por la presencia de un ámbito más experimental, incluso dotado con algún rasgo lúdico que ha alumbrado parte de sus trabajos.

Estos escenarios paralelos, pero que configuran un mismo entorno creativo, le han llevado al autor a formatos de mayor volumen y condición tridimensional. Muchos ellos se construyen como cajas de pequeñas dimensiones, construidas con una cierta sencillez en los elementos (madera, palillos, óleo, telas, plomo, polvo de mármol), en los que el autor desarrolla con otra libertad la dimensión espacial de su trabajo. Se trata de la solidificación de pequeños instantes, de la plasmación directa

⁵ Citado por Amador Vega en *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 2005. Pag.145



Sin título, 2002

luze bati hain loturik ez dagoen sorkuntza-baliabide bat eskatzen duten kontzeptu eta gogoeta-eszenatokien zuzeneko gauzatzea. Hemen eta oraingo poema txiki eta arinak. Eszenatoki libreak, narraziorako halako joera handiago batez hornituak, ukitu ludiko, arin eta distiratsu batzuk aurkezten dizkigutenak. Eta, era berean, hats poetikoaz beteriko une txikiak dira, argizko orratzen basotik onik atera den *Urmaeleko tximeleta* bere hegalez bezala gorantz doazela.

Zuzeneko ekintzako lanak dira, mundu egunerokoagoetara eta itxuraz pasadizoak diren uneetara bidaltzen gaituztenak; autorearen nahiak eta desirak irudikatzen dituzte ordea, eta baita haren ustea ere, dena bizitzaren zati delako eta, horrenbestez, bere begiradaren arreta merezi duelakoa alegia. "Nik ez dut sakoneko esperimentzia bat eguneroko bizimoduaren errealitatetik bereizten. Gure muga ez da epidermisean amaitzen. Gauzekiko harremanean dagoen bat gara."

Bide berriak

Autoreak pinturaren izaera integratzaila bereganatzeko duen asmo agerikoa are nabarmenago azaldu zaigu azken urteotan zehar egindako lanetan. Huetan, formatuaren handitasunarekin, marmol-hautsaren desagerpenarekin eta keinu-izaera handiago baten sarrerarekin batera, hainbat zeinu agertu dira, lanaren irakurketa kulturalistago bat errazteko ahaleginean.

Lehenago eszenatokien definizioan narraziorik eza nabamentzen bazen, denborari gabeko espazioen sorrera alegia, orain autoreak kode, letra, seinale, figurazio-aztarna eta kolore distiratsuz osatu sekuentziak sartzen ditu bere lengoaia piktorikoa; hauek eduki berriak eransten dituzte, eta mundu erreal bateko elementu errealak txertatzen dituzte, gainazal piktorikora bere esangurez jotzen baitute, eta, halako lotsagabetasun batez, bertan zera bilatzen dute, elementu eta keinuzko paisaia berri batean elkarrekin atzera aurkitzea.

Neurri handiagoformatuetara zabaltze horrek (165 x 260 cm-koak baitira kasu askotan) eremu berriak hartzeko desira hori ere mugatzen du, hauetan zenbait materialen astuntasuna olio-pinturaren egite zuzenagoarekin konbinatzen baita. Prozesu honetan, kolorearen presentzia indartu egin da, konposizio tenkatua eta asaldatuagoetan, keinu expresionista edo informalisten ukitu batzuez, trazu urduriak edo tantakatze horrek bere horretan dirautela, konposizioetako berezko elementuen mailara, hots, ezabaturik zertan geratu ez dutenen mailara iritsiz. Orain autoreak ikono bihurtzen dituen geziek eta oinek bidea adierazten dute, norabidea, aurrera bidea. Autoreak, horrela, utzi egiten dio bere bidearen aztarnak ezabatzeari, zeren eta *dena* sortze prozesu beraren zatia baita, alderik, desberdintasunik fin-

de conceptos y escenarios de reflexión que demandan un medio creativo menos ligado a un proceso largo de ejecución. Pequeños y ligeros poemas del aquí y ahora. Escenarios libres con una mayor querencia por la narración y en los que se presentan algunos accesos lúdicos, livianos y chispeantes. Y, también, pequeños momentos cargados de aliento poético, que se elevan como el aleteo de la *Mariposa en el estanque*, salvada en el bosque de los alfileres luminosos.

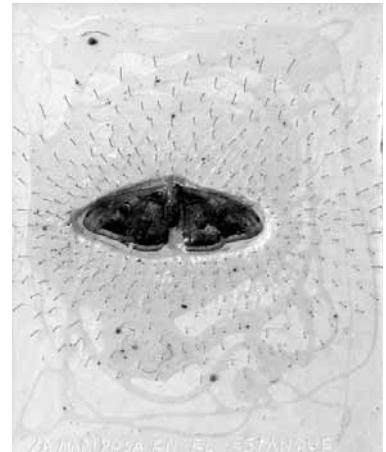
Se trata de trabajos de acción directa, que remiten a mundos más cotidianos y momentos aparentemente más anecdóticos, pero representativos de las ambiciones del autor y de su convicción de que todo forma parte de la vida y que, por tanto, merece la atención de su mirada. "Yo no separo una experiencia profunda de la realidad de la vida diaria. Nuestra frontera no termina en la epidermis. Somos uno en relación con las cosas."

Nuevos caminos

La manifiesta intención del autor por asumir la condición integradora de la pintura se ha hecho más evidente en los trabajos realizados en los últimos años, en los que la amplitud del formato, la eliminación del polvo de mármol y la introducción de un carácter más gestual ha estado acompañado por la presencia de diversos signos, que facilitan una lectura más culturalista de su trabajo.

Si donde antes los escenarios se definían por la ausencia narrativa, por la creación de espacios sin tiempo, ahora el autor introduce secuencias de códigos, letras, señales, rastros figurativos y colores reverberantes en su lenguaje pictórico, que suman nuevos contenidos y que integran elementos reales de un mundo real, que acuden a la superficie pictórica con sus propios significados y que buscan, con una cierta insolencia, reencontrarse en un nuevo paisaje de elementos y gestos.

La apertura hacia formatos de mayores dimensiones (165 x 260 cm., en muchos de los casos) delimita también esa ambición de abarcar nuevos ámbitos, en los que la pesadez de ciertos materiales son combinados con la factura más directa del óleo. En este proceso, la presencia del color se ha potenciado, en composiciones más tirantes y agitadas, con accesos de gestos expresionistas o informalistas, en los que el trazo nervioso o el goteo permanecen y adquieren la consideración de elementos propios de las composiciones, que no deben necesariamente quedar borrados. Ahora las flechas y los pies que el autor iconiza marcan el camino, la dirección, el avance. El autor deja así de eliminar las huellas de su camino, dado que *todo* forma parte del mismo proceso creativo, sin establecer diferenciaciones. "Lo que me inte-



Mariposa en el estanque, 2005

katzeke. "Niri interesatzen zaidana neure buruari irabaztea da, arriskuak hartzea, estilizazioan ez geratzea. Batzuetan ez dio axola espresionistagoa izateak, zeren eta espresio horretan bada itxurazkoa gainditzera naraman presentzia bat."

Jariakortasunari konkistatutako eremu hori ez da, Bikondoaren kasuan, lehenagoko urteetan egin zituen obra bere baitan bilduagoen ordezkatze bat, baizik eta autoreak bere lanari erantsi dion beste sorkuntza eremu bat, hark dituen espresio beharrén adierazgarri. Egiten duen lanarekin lotura hurbilagoko bat eragiten duten elementuak dira; autorearen sekretu argitsuenak jasotzen eta erakusten dituzte.

Figurazioa, zauri baten orriak

Gudu-zelaia handiagotzeko prozesu honetan giza irudia ageri da. Dagoeneko ez dira soilik haren presentziaren aztarnak, baizik eta haren presentzia osoa, erabatekotasuna lortzen duena, aurpegirik gabe, lausoturik, zuri eta estatiko agertu arren. Geometria haragiztatu egin da Bikondoaren azken aldiko pinturan sartu diren emakume sortetan. Lehen arketipoak ziren formak erreferentiazkoak dira orain, eta begirik gabeko bere aurpegietatik begiratzen dute, gizatasuna galdurik jada, denboraren gainetik begira alegia orainaldi luze, betiereko batean.

Irekitze-prozesu horri loturik figurazioa agertzea elementu nagusi bihurtu da lan horietan; erraza da, ordea, figurazio horren irakurketa ulertzen, lehenago egin zuen obrako forma eta geometri egituren beste era bateko antolaketa baten emaitzatzat. Haratagoko pauso bat da, forma batzuek beste batzuk erakutsi dituzte. Espirituaren sakonune horietatik bueltan datozkigu orain figura hauek, erabat abandonatuak baitira, ukiezinak itxuraz, aurpegi ezezagunekoak eta oraintxeko begirada dutenak.

Figura hauek eraikitzeko prozesuan, berriro ikusten dugu marmol-hautsaren erabilera, eta honen ondorengo marruskatzea, koadroaren gainazalean ildo sakonak sorrazten dituena. Laneko modu hau erabakigarria gertatzen da lan honi eduki lirikoga bat zein esangura bat emateko. Izan ere, materia kendu ondoren bertan geratzen den zauriaren aztarnak erakusten dituzte figura betiereko hauek.

Illo hauek, benetako zuloak baitira, jendaurrean azaltzen dira orain, eta bere aurpegien ordez bere zauriak erakusten dituzten *emakume* batzuen nortasunaren funtsezko faktoreak dira: zauriak baitira emakumeak identifikatzen dituztenak, eta gizatiarrarekiko zein

Sin título, 2005

La mujer de la luna llena II, 2005



resa es vencerme a mí mismo, arriesgarme, no quedarme en la estilización. A veces no importa ser más expresionista, porque hay una presencia en esa expresión que me lleva a trascender lo aparente."

Ese terreno conquistado a la fluidez no es en Bikondoa una sustitución de las obras más ensimismadas de sus años anteriores, sino otro ámbito de creación que se incorpora a su trabajo y que expresa las urgencias expresivas del autor. Se trata de elementos que determinan una relación más inmediata con su trabajo; plasman y revelan sus más luminosos secretos.



La bota de las 5.000 leguas, 2005

Figuración, páginas de una herida

En ese proceso de ampliación del campo de batalla aparece la figura humana. Ya no son sólo rastros de su presencia, sino su presencia completa, que consigue la plenitud aunque aparezca sin rostro, velada, blanca, extática. La geometría se ha hecho carne en las series de mujeres que han irrumpido en la última pintura de Bikondoa. Las formas antes arquetípicas son ahora referenciales y miran a través de sus rostros sin ojos, deshumanizados, que miran por encima del tiempo en un presente largo, eterno.

La presencia de la figuración vinculada a ese proceso aperturista se ha convertido en elemento central de esos trabajos, si bien no es difícil comprender su lectura como el resultado de una diferente ordenación de las estructuras formales y geométricas de su obra anterior. En un paso más allá, unas formas han revelado otras. Del regreso de esas profundidades del espíritu retornan ahora estas figuras, inmensamente abandonadas, de apariencia intocable, de rostro desconocido y mirada presente.

El proceso de construcción de estas figuras está marcado, de nuevo, por la utilización del polvo de mármol y su posterior rascado, que genera profundos surcos en la superficie del cuadro. Este modo de trabajo resulta determinante en la dotación de un contenido más lírico y significado de este trabajo, en el que estas figuras eternas revelan los rastros de la herida que permanece tras la eliminación de la materia.

jainkotiarrekiko duten harremanaren zenbaterainokoa neurten dutenak: zauria, jasandako sufrimenduaren seinale. Eta, nork sufritzen eta zaintzen ditu bere zauriak, agian merezi duen arrazoiren batengatik sakrifikatua izan dena ez bada? Zauriak, horrela, sendatze horren simbolo gisa amaitzen du, eta heriotzaren aurreko garaipenaren lekukoa da, norberaren pinturak eskaintzen duen salbaziorako eredu horrena alegia.

Estos surcos, auténticos agujeros, se muestran ahora a la exposición pública y son factores esenciales de la personalidad de unas *mujeres* que no muestran sus caras, sino sus heridas: son ellas las que les identifican y cuantifican su relación con lo humano, y también con lo divino: la herida como señal del sufrimiento padecido. ¿Y quien sufre y cura sus heridas sino el sacrificado por alguna razón que, acaso, lo merezca? La herida culmina así erigida en el símbolo de esa curación, el testimonio de la victoria frente a la muerte, de ese modelo de salvación que no es otro que la propia pintura.

erakusketa / exposición



Pasaje de la media luz, 1999
Teknika mistoa kartoi berezian /
Técnica mixta sobre cartón especial
29 x 40 cm



Sin título, 2004
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
101 x 78 cm



Sin título, 1998
Teknika mistoa mihisean /
Técnica mixta sobre lienzo
54 x 65 cm



Tridente en negro, 2004

Teknika mistoa mihisean / Técnica mixta sobre lienzo

54 x 65 cm



La Oreja de Buda, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
12 x 12 cm



Sin título, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
12 x 12 cm



Sin título, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
12 x 17 cm



Libro plomo, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
39 x 47 x 7 cm



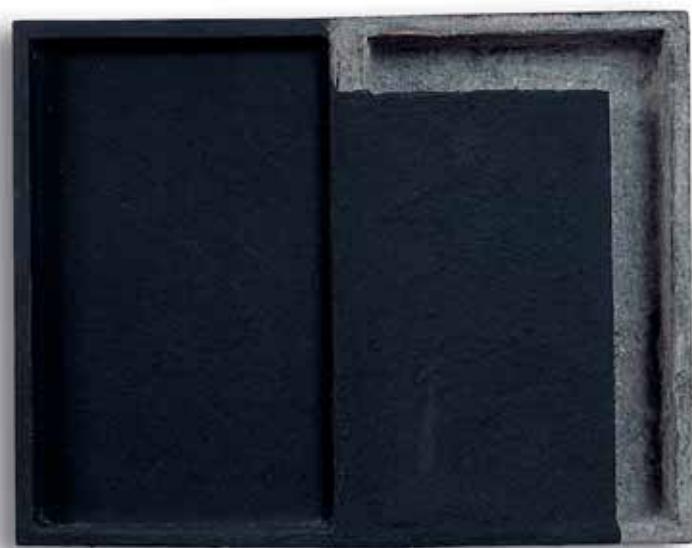
Sin título, 2004
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
12 x 12 cm



Sin título, 2004
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
12 x 12 cm

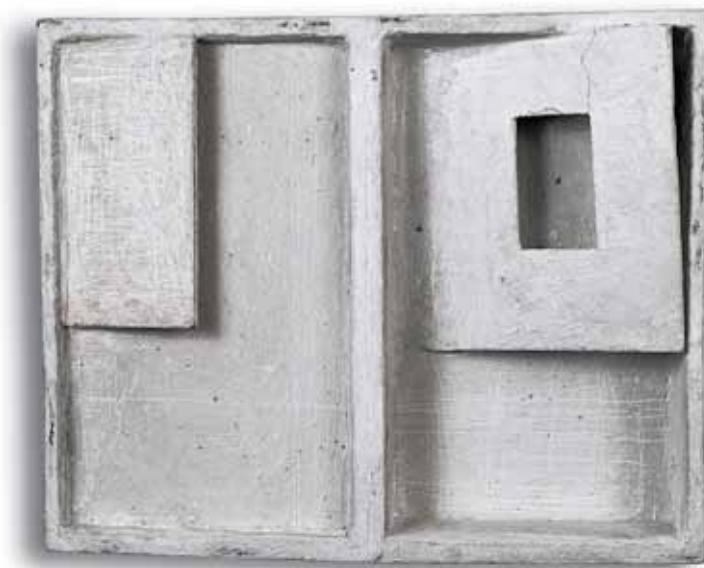
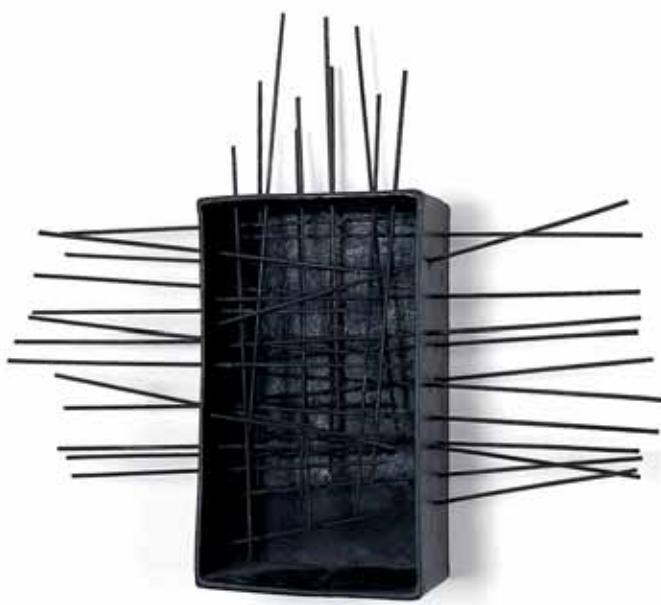


Sin título, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
19 x 19 x 6 cm



La casa de los pájaros, 2000
Teknika mistoa egurrean / Técnica mixta sobre madera
32 x 40 x 10 cm

Sin título, 2003
Teknika mistoa egurrean / Técnica mixta sobre madera
29 x 25'4 x 3'5 cm



Sin título, 1998
Teknika mistoa beira-zuntz eta banbuarekin /
Técnica mixta con fibra de vidrio y bambú
40'5 x 48 x 9 cm

Sin título, 2002
Teknika mistoa egurrean / Técnica mixta sobre madera
28 x 34'5 x 8 cm



La Mujer de la luna llena, 2005

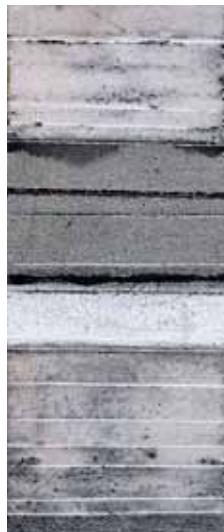
Teknika mistoa mihisean / Técnica mixta sobre lienzo
130 x 97 cm



La mujer de la luna llena II, 2005
Teknika mistoa mihi Sean / Técnica mixta sobre lienzo
130 x 97 cm



Sin título, 2002
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
115 x 54'5 cm



Sin título, 2002
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
34 x 14 cm

Sin título, 2002
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
34 x 14 cm

Sin título, 2002
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
34 x 14 cm

Sin título, 2002
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
34 x 14 cm

Sin título, 2002
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
19 x 68 cm



Sin título, 2003
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
33'5 x 40'5 x 4'5 cm

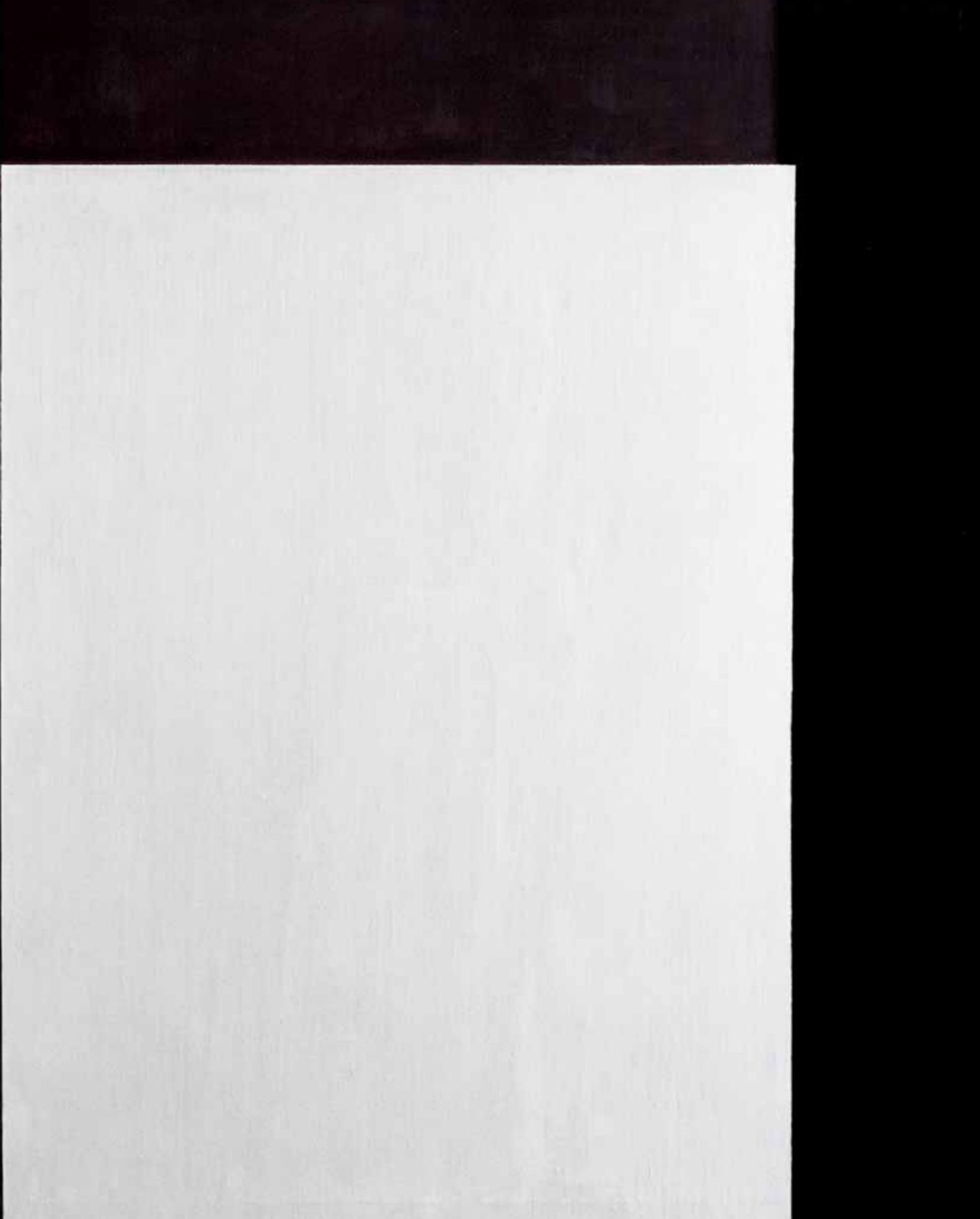
Sin título, 2002
Collage eta teknika mistoa kartoian /
Collage y técnica mixta sobre cartón
24 x 38 cm



Sin título, 1999

Collage eta teknika mistoa paperean /
Collage y técnica mixta sobre papel
33 x 44'7 cm

→
El país de "así simplemente", 2004
Olloa mihisean / Óleo sobre lienzo
162 x 260 cm





La morada del genio, 2003
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
55 x 65 cm



Sin título, 2000
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
18'5 x 20' cm

Sin título, 2000
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
18'5 x 20'5 cm



Puerta Blanca Puerta Negra, 2000
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
42'5 x 50 cm



Rinzen blanco, 2003
Teknika mistoa paperean /
Técnica mixta sobre papel
37'5 x 43'5 cm



Sin título, 2001
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
33 x 40 cm



Serie Venecia, 1999
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
100 x 69 cm



La morada del guerrero, 2006
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
52,5 x 52,5 cm



El paso, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
150 x 200 cm



Serie Rinzen. Homenaje a Rosa Mari, 1998
Olio mihisean / Óleo sobre lienzo
130 x 187 cm



Sin Título, 2006
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
66 x 132,5 cm





←
La pirámide, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
97 x 160'5 cm →

Sin título, 2005
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm

Pasaje de la calle 37, 2006
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
93 x 164,5 cm



3

1

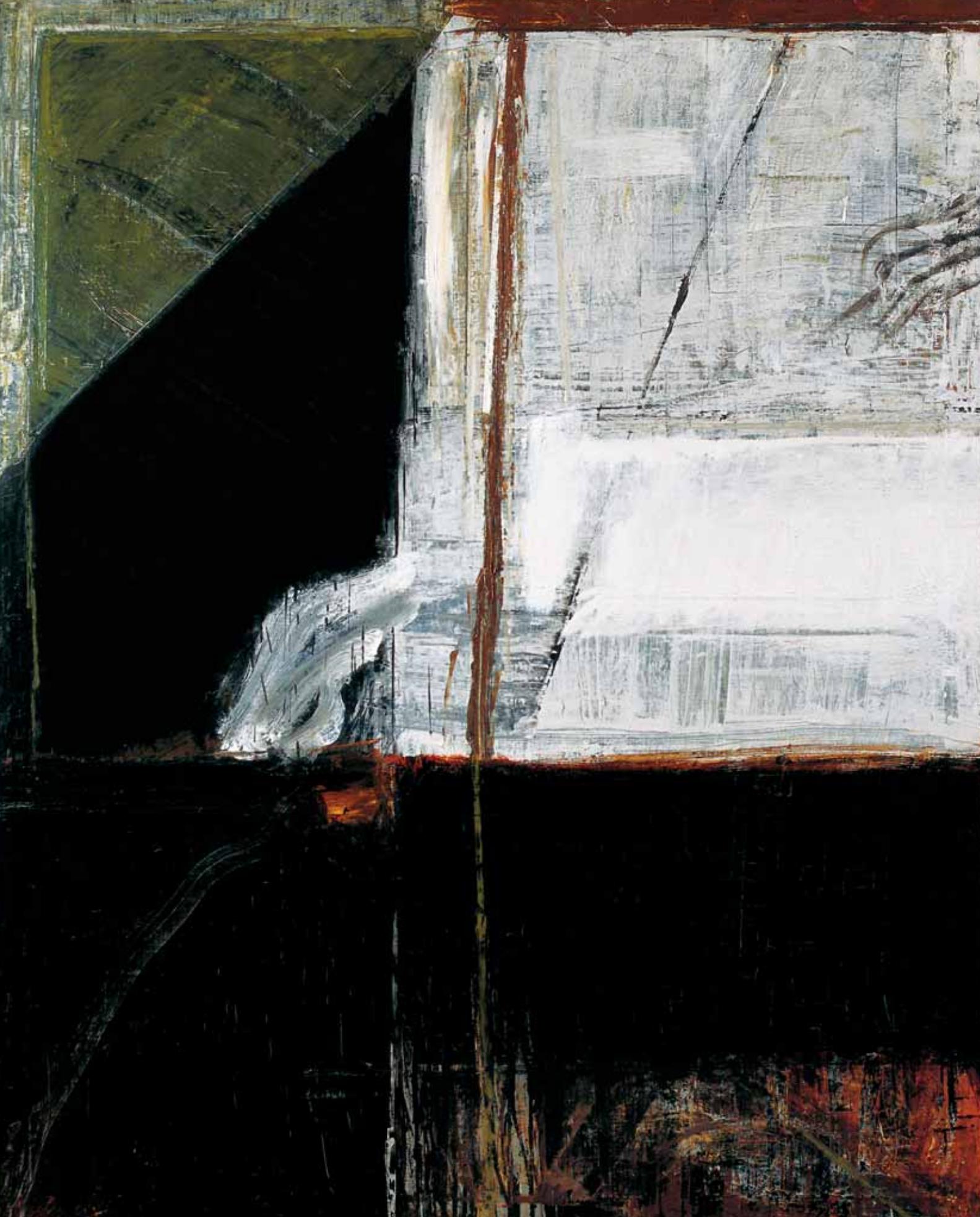


Sin título, 2004
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
70 x 124 cm



Puerta estelar, 2004
Teknika mistoa egurrean / Técnica
mixta sobre madera
150 x 200 cm

→
Puente, 2004
Olía mihisean / Óleo sobre lienzo
162 x 260 cm



Bikoudo





Sin título, 2005

Olio mihisean / Óleo sobre lienzo

162 x 260 cm



Tao, 2005
Olio a mihisean / Óleo sobre lienzo
116 x 89 cm



Ventana, 2004
Teknika mistoa mihisean /
Técnica mixta sobre lienzo
60 x 60 cm

beste lan batzu / otras obras



EIKONDÖR





Sin título, 2004

Olioia mihisean / Óleo sobre lienzo
162 x 260 cm



Palestina, 2002

Olioia mihisean / Óleo sobre lienzo
162 x 260 cm
Bilduma: Gipuzkoako Foru Aldundia /
Colección: Diputación Foral de Gipuzkoa



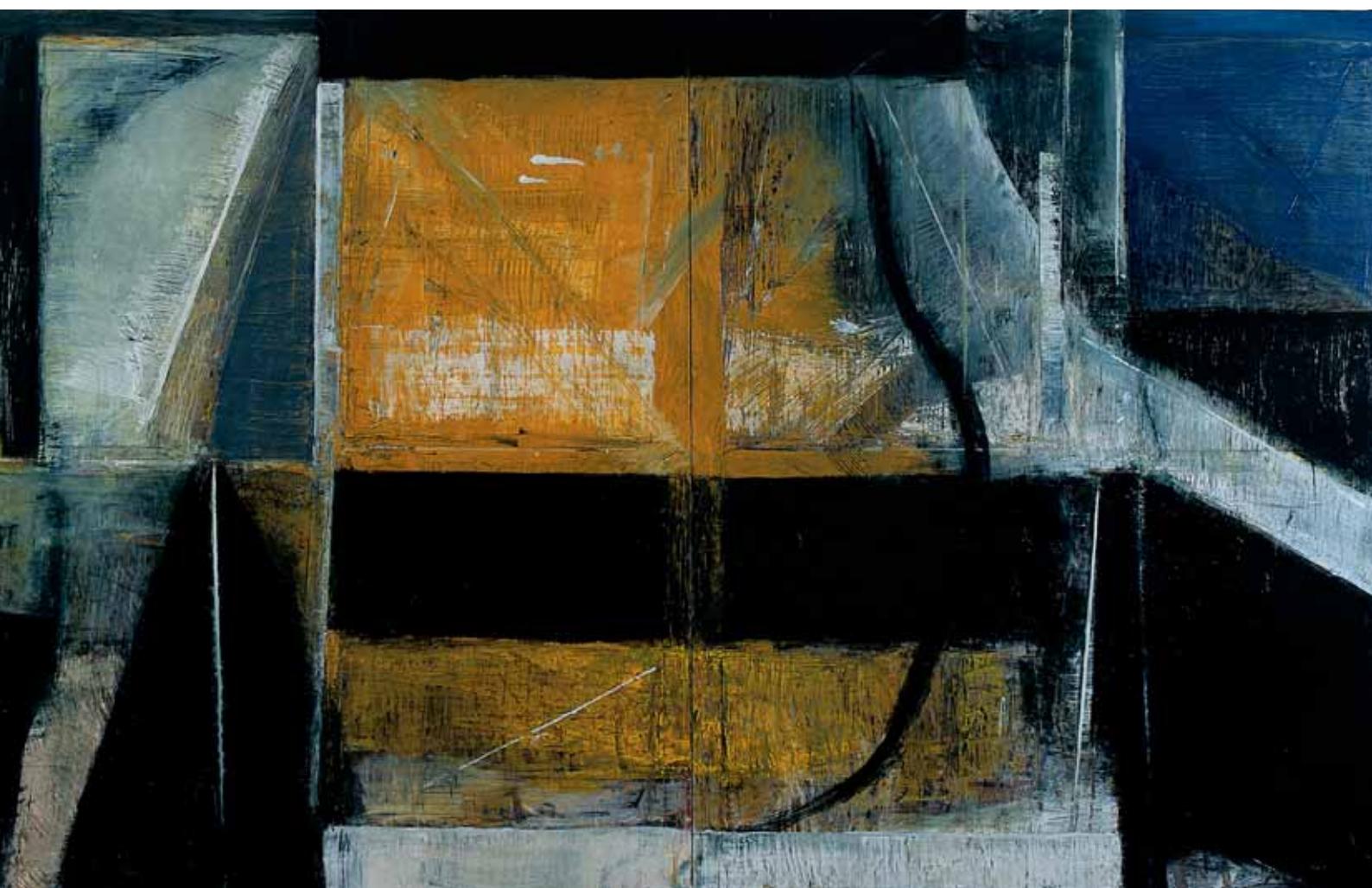
"5=1560", 2004
Olloa mihisean / Óleo sobre lienzo
162 x 260 cm



Retorno, 2004

Olio mihisean / Óleo sobre lienzo

162 x 260 cm



Sin título, 2005
Olía mihisean / Óleo sobre lienzo
162 x 260 cm



Leve susurro de lo inaprensible, 2005

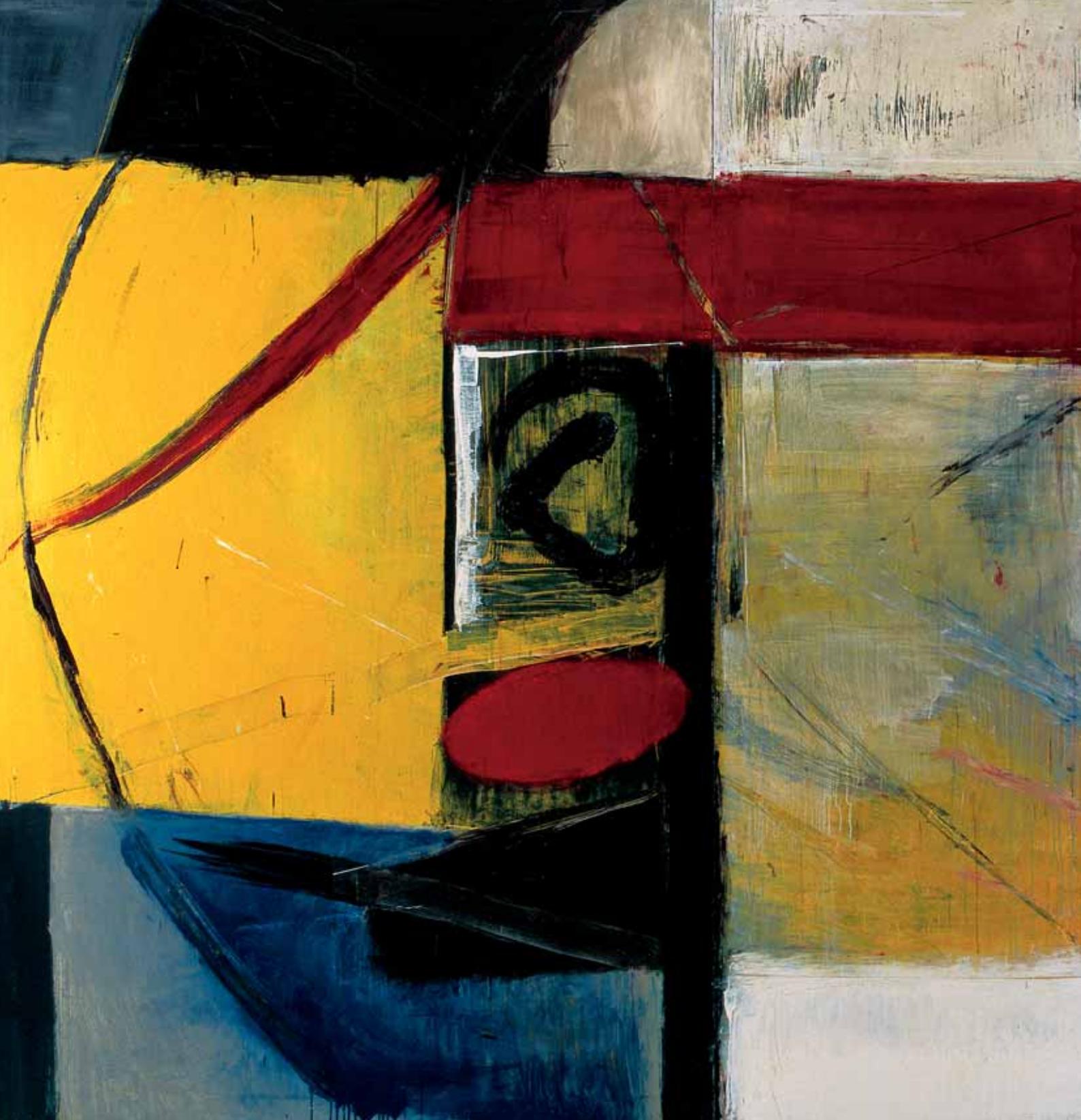
Teknika mistoa egurrean /

Técnica mixta sobre madera

200 x 150 cm



Puerta Azul, 2004
Teknika mistoa mihisean /
Técnica mixta sobre lienzo
162 x 130 cm





Puerta al Edén, 2005
Oliao mihisean / Óleo sobre lienzo
195 x 390 cm



Serie Venecia, 1999
Teknika mistoa mihisean /
Técnica mixta sobre lienzo
97 x 130 cm



Wild, wild, west, 2001
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
30 x 20'4 x 9'5 cm



Geisha, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
130 x 97 cm



K' An, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
150 x 100 cm



Sin Título, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
200 x 150 cm

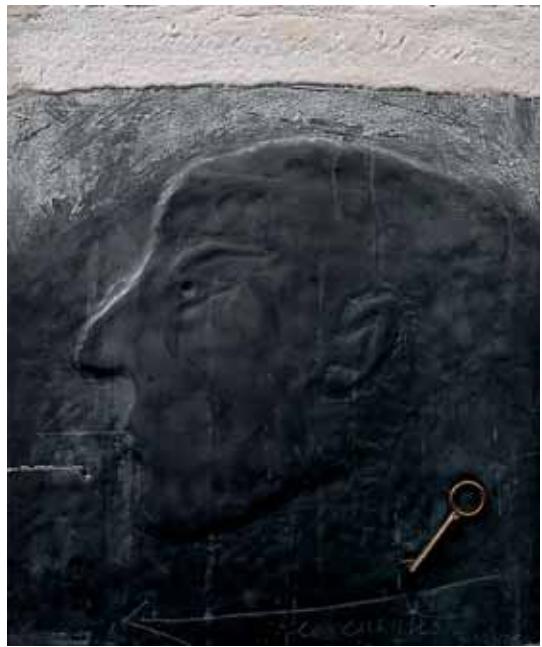


Sin título, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
200 x 150 cm

→
Acerca de Siam, 2004
Olía mihi Sean / Óleo sobre lienzo
162 x 260 cm







Determinación a muerte II, 2004
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
40 x 33 cm



Pierna II, 2005
Teknika mistoa egurrean /
Técnica mixta sobre madera
60,5 x 33'5 cm



curriculum

ALFREDO BIKONDOA **Donostia, 1942**

BANAKAKO ERAKUSKETAK EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2006 *Alfredo Bikondoa*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Universidad de Navarra (UNAV), Pamplona, Navarra.
The creative search of emptiness, Arte Leku Dallas, Dallas, Texas, EEUU.
Desnudando nenúfares sobre la piel de un tigre, Centro Cultural de Ourense- Diputación de Ourense, Ourense, Galicia.
- 2005 *Dei Genitrix*, Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Galería Paloma Ciordia, Marbella, Málaga.
Alfredo Bikondoa, Galería Pintzel, Pamplona, Navarra.
En voz baja, la forma del espíritu, Museo Diocesano de Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Bikondoa, Galería 1Arte, Madrid.
La vida en el arte, el arte de la vida, Espacio Arte, retrospectiva, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
- 2004 Galería Articuario, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Ni nirvana, ni samsara, Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
- 2003 *Alfredo Bikondoa: Pintor, escultor, poeta... pero sobre todo Comanche*, Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Cocin Art – Homenaje a Tatús
- 2002 *Fombellida*, Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
- 1999 Centre Européen de Création et de Recherche Choréographique Contemporaine, Navarrenx, Francia.
Galería Siglo XX, Santander.
- 1998 Galería Berta Belaza, Bilbao, Bizkaia.
- 1997 *Rinzen, Despertar Súbito*, Fundación Kutxa, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Galería Olaetxea, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
- 1996 Galería Estudio, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
- 1995 Galería Estudio, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
- 1989 Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal, Bilbao, Bizkaia.
- 1987 Galería Estudio, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
- 1986 *Antológica*, Pabellón de los Mixtos, La Ciudadela, Pamplona, Navarra.
- 1984 Caja de Ahorros Municipal, Andoain, Gipuzkoa.
Galería Estudio, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Antológica, Caja de Ahorros Municipal, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.

1983	Galería Estudio, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.	Le Grand Serre de Milady, Biarritz, Francia.
1982	Sala Gaspar, Rentería, Gipuzkoa. Sala de la Caja de Ahorros Municipal, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.	Centro Cultural Iñaki, Ciboure, Francia.
1980	Klinik fur Diagnostik, Wiesbaden, Alemania. Galería Reyes Dávila, Tandil, Argentina.	2003 <i>Medicus Mundi</i> , Fundación Kutxa, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa. <i>12 cm</i> , Casa de Cultura, Pasai San Pedro, Gipuzkoa. <i>10X10</i> , Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa. <i>Collectif 13</i> , Paneko 47, Bayona, Francia.
1981	Museo San Telmo, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.	<i>Bera Bidean</i> , Casa de Cultura Bera de Bidasoa, Bera de Bidasoa, Navarra. <i>Hernani Bidean</i> , Casa de Cultura, Hernani, Gipuzkoa.
1978	Galería B, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa. Sala Caja Laboral, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.	<i>Arte Marea Negra</i> , Castelo de Soutomaior, Pontevedra. <i>Arte Marea Negra</i> , Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa. <i>Utopía de lo posible</i> , Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
1977	Sala de Arte. Hotel Lintzirin, Rentería, Gipuzkoa.	2002 <i>12 cm</i> , Casa de Cultura, Pasai San Pedro – Gipuzkoa. <i>Solsticio de Invierno</i> , Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa. <i>Galería Alba Cabrera</i> , Valencia. <i>Goizueta Bidean</i> , Ayuntamiento de Goizueta, Goizueta, Navarra. <i>Cocin'Art</i> , Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa. <i>Contraindicaciones</i> , Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
1973	Ministerio de Información y Turismo, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.	
1971	Galería de los Bajos del Ayuntamiento, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa Petit Galerie, París, Francia.	2001 <i>12 cm</i> , Casa de Cultura, Pasai San Pedro, Gipuzkoa. <i>Solsticio de Invierno</i> , Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa. <i>Galería Arte-Ko</i> , Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
TALDEKO ERAKUSKETAK EXPOSICIONES COLECTIVAS		
2006	<i>Encuentros I. Itinerante</i> .	
2005	<i>Encuentros en Ciriza</i> , Casa Ciriza, Pasai San Pedro, Gipuzkoa. <i>12 cm</i> , Casa de Cultura, Pasai San Pedro, Gipuzkoa. Panamerican Art, Dallas, Texas, EEUU. <i>Encuentros I. Itinerante</i> . <i>Omenaldi Berta Belaza Homenaje</i> , Berta Belaza, Bilbao, Bizkaia.	
2004	<i>12 cm</i> , Casa de Cultura, Pasai San Pedro, Gipuzkoa.	

- 2000 *12 cm*, Casa de Cultura, Pasai San Pedro, Gipuzkoa.
Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Solsticio de Invierno, Espacio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Galería Ekain, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Galería Zurriola 16, Festival de Cine, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Por los caminos del arte, Casa de Cultura Manuel Lekuona, Lasarte-Oria, Gipuzkoa.
Casa del Guarda, Ulía, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Casa de Cultura Víctor Hugo, Pasai Donibane, Gipuzkoa.
Galería Zurriola 16, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Galería Ekain, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Exposición-Subasta a favor de la infancia y de la mujer indígena, Aula de Cultura, Fundación BBK, Bilbao, Bizkaia.
- 1999 *12 cm*, Casa de Cultura, Pasai San Pedro, Gipuzkoa .
Iniciativa Acción, Galería Estudio Arte, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Galería Higuer, Hondarribia, Gipuzkoa.
Galería Ekain, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Galería Arte-Ko, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Pro-Kilometroak 1999, Xapelar, Rentería, Gipuzkoa.
Galería Arte-Ko, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Galería Ekain, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
- Centre Drossanes de Ciutat Vella, Barcelona.
1998 Galería Arte-Ko, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
1996 Galería Estudio, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
1992 Galería Cardona, Nuevo México, EEUU.
1982 *V Bienal Plástica de Pintura y Escultura de Vitoria-Gasteiz*, Museo Provincial, Vitoria-Gasteiz, Araba.
1980 *100 años de pintura vasca*, Museo San Telmo, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
1979 Museo San Telmo, artistas guipuzcoanos que expusieron en Wiesbaden (Alemania), Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
Pabellones de la Brunnenkolonnade, "Selección de Artistas Guipuzcoanos", Wiesbaden, Alemania.
Hendaya, Francia.
1978 Galería Loarte, Bilbao, Bizkaia.
Sociedad Artística de Gipuzkoa, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.
1973 Salón de Artes, Puertollano, Ciudad Real.
1965 *Artistas Españoles*, Casa de España, París, Francia.
1963 Salas del Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa.

ARGITALPENAK
EDICIONES

En voz baja. Miguel Chavarría, ilustrado por Alfredo Bikondoa. Glosa sobre la ora-

ción cristiana Padre Nuestro, de Edición Limitada. Consta de 300 ejemplares firmados y numerados en números arábigos y 75 ejemplares en números romanos. Gráficas Orvy, Donostia-San Sebastián, 07/10/2004.

Tatús Fombellida. Carpeta de Serigrafías editada como homenaje a Tatús Fombellida, dama de la cocina vasca. Se compone de tres obras creadas por Alfredo Bikondoa y un poema del mismo autor. El papel empleado es de algodón 100% fabricado a mano por Eskulan y estampado manualmente en serigrafía en el taller de Laureano Olaetxea, Donostia-San Sebastián, 05/2003. La edición consta de 100 ejemplares numerados y firmados a mano por el artista, del 1/100 al 100/100.

BANAKAKO KATALOGOAK CATÁLOGOS INDIVIDUALES

Bikondoa. Universidad de Navarra, Pamplona, 2006.

Alfredo Bikondoa. Textos de Alfonso de la Torre y Juan Pablo Huércaños. Koldo Mitxelena Kulturunea, Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia-San Sebastian, 2006.

Alfredo Bikondoa. Espindo nenúfares sobre a pel dun tigre / Desnudando nenúfares sobre la piel de un tigre. Textos de Alvaro Bermejo. Edita: Centro Cultural Deputación de Ourense, Ourense, 2006.

Alfredo Bikondoa, Artista Pintor – Artista pintore. Textos de Joaquín de Iturbide, Edorta Kortadi e Iñaki Moreno Ruiz

de Eguino. Edita: Caja de Ahorros Municipal de Donostia-San Sebastián, Donostia-San Sebastián, 1984.

TALDEKAKO KATALOGOAK CATÁLOGOS COLECTIVOS

Topaketak Cirizan - Encuentros en Ciriza. Ayuntamiento de Pasaia - Puerto de Pasaia, Pasaia, 2006, p.132.

AAVV: *Berta Belaza, Homenaje*, Bilbao, 2005, p.18.

IpuinARTEan I - Encuentros I. Asociación Irazki – Tolosa 750 Urteurrena. Ed.Alberdania, Irún, 2005, p. 40-42.

Arte Axuda Galicia. Xunta de Galicia- Diputación Provincial de Pontevedra, Vilagarcía, 2003, Pág. 33.

AAVV: *Exposición-Subasta a favor de la infancia y de la mujer indígena*, UNICEF-Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 2000, p.23.

KORTADI, Edorta: *Muestra Donostia-San Sebastián-Guipúzcoa 79 en Wiesbaden*, Centro de Atracción y Turismo – Caja de Ahorros Municipal, Donostia-San Sebastián, 1979.

ALDIZKARI ETA EGUNKARIAK PRENSA Y REVISTAS

AAVV: "Gipuzkoako pintoreak 1939-1979", *Deia*, Donostia-San Sebastián, 27/12/1979, p.20-21.

AAVV: "18:00: el Centro Cultural de la Diputación...", *La Región*, Ourense, 20/12/2006.

AAVV: "Alfredo Bikondoa en la C.A.M.", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 12/1984.

- AAVV: "Alfredo Bikondoa, Berta Belaza", *El Mundo*, Bilbao, 09/1998.
- AAVV: "Bikondoa expone en la sala municipal, 'Para mis abstractos parto de cincuenta líneas distintas'", *Unidad*, Donostia-San Sebastián, 16/02/1971.
- AAVV: "Bikondoa muestra sus pinturas en el Centro Cultural de la Diputación", *La Región*, Ourense, 12/03/2006.
- AAVV: "El artista vasco Alfredo Bikondoa desvela sus secretos a los ojos de los ourensanos", *La Región*, Ourense, 23/02/2006.
- AAVV: "El Simeón estrena cuadros", *La Región*, Ourense, 12/03/2006, p.15.
- AAVV: "Exposición antológica de Alfredo Bikondoa en Iruña", *Egin*, Pamplona, 04/07/1986.
- AAVV: "Inaugurada la exposición antológica de Bikondoa", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 05/12/1984.
- AAVV: "Intxaurre programa una muestra de arte y cenas de alta cocina", *El Mundo*, Donostia-San Sebastián, 18/05/2002, p.24.
- AAVV: "Ourense en vivo, Escultura y pintura, en el Centro Cultural de la Diputación", *Faro de Ourense*, Ourense, 25/02/2006.
- AAVV: "Sukaldaritz eta artea bat egink", *Irutxulo*, Donostia-San Sebastián, 24/05/2002, Nº 358, p.16.
- AAVV: "Tolosa, capital de la fusión artística de culturas con motivo de 'Encuentros'", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 15/09/2005, p.12.
- AGUIRIANO, Maya: "Exposición de J.F. Villagarcía y Alfredo Bikondoa", *Egin*, Hernani, 28/06/1978.
- ALDALUR, Goretti: "Koadroak zintzilik dau-den gauzak dira, garrantzitsua mantentzen dituen espiritua da", *Deia*, Donostia-San Sebastián, 13/12/2001, p.Gipuzkoa 09.
- ALDALUR, Goretti: "Oteiza, Bikondoa edo Ugarteren lanak ikusgai, Donostian", *Deia*, Donostia-San Sebastián, 06/04/2002, p.Cultura D265.
- ALDALUR, Goretti: "Usain eta zapore ezberdina darien arte-lanak, Estudio Arte-n", *Deia*, Donostia-San Sebastián, 29/05/2002, p.10.
- ANDALUZ, Cándida: "Caixanova y el Simeón, preparados para un semestre muy cultural", *La Voz de Galicia*, Ourense, 04/01/2006.
- ANDALUZ, Cándida: "El Simeón presenta 21 obras de gran formato de Alfredo Bikondoa", *La Voz de Galicia*, Ourense, 24/02/2006.
- ANSO, Martín: "Chavarria y Bikondoa reescriben el *Padre Nuestro* con pluma y pincel", *Gara*, Donostia-San Sebastián, 15/03/2005, p.48.
- AROZENA, Idoia: "Bikondoa cubre de arte su 'pequeño Guggenheim' de 25 metros cuadrados", *Gara*, Donostia-San Sebastián, 03/12/2000.
- BERMEJO, Álvaro: "Alfredo Bikondoa, 'Todos albergamos una profunda verdad, ir en pos de ella es tarea de héroes'", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 10/10/2005, p.50.
- BURGUEÑO, Mª Jesús: "Alfredo Bikondoa, Desnudando nenúfares sobre la piel de un tigre, expone en Ourense desde el 23 de febrero al 2 de abril, después, la Diputación de Guipúzcoa abrirá sus puertas a este pintor desde

- el 28 de junio al 25 de agosto", *Logopress*, Madrid, 02/2006,
www.logopress.es
- CASTELLANO, Rafael: "Alfredo Bikondoa, Luces del desierto", *Egin*, Hernani, 18/01/1998, p.lgandegin 12-14
- CHAVARRÍA, Miguel: "La felicitación", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 26/12/2005, p.16
- DEL TESO, Begoña: "Alubias sobre ruedas", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 12/1999.
- DEL TESO, Begoña: "Cuadros en 10 metros", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 06/2000.
- DEL TESO, Begoña: "Artistas en la Casa del Este", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 09/12/2001.
- DEL TESO, Begoña: "Alcachofa y técnica mixta", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 10/12/2001.
- DEL TESO, Begoña: "Gustándose en las arenas", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 04/2002.
- DEL TESO, Begoña: "Jugando a cocinitas", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 08/06/2002.
- DEL TESO, Begoña: "Los rusos también luchan", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 08/03/2003, p.14.
- DEL TESO, Begoña: "Reska que no cesa", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 05/03/2003, p.16.
- DEL TESO, Begoña: "Paulette y Mahoma", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 17/10/2003, p.14.
- FALCÓN, Jesús: "Alfredo Bikondoa muestra su búsqueda de la realidad profunda a través de la pintura", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 12/01/1998, p.46.
- FALCÓN, Jesús: "Bikondoa estudia el silencio a través de la pintura y la meditación budista", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 06/1998.
- FLICK, Verena: "Archaische Naturerfahrung mit modernen Mitteln ausgedrückt", *Wiesbadener Kurier*, Wiesbaden, 05/02/1980, p.8.
- GARCÍA, Imanol: "Kulturanitzasuna zabalduz", *Hitza*, Tolosa, 03/09/2005, p.4.
- GOÑI, Juanma: "Tolosa, capital de la fusión cultural con una exposición de 36 artistas", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 17/09/2005, p.69.
- HUÉRCANOS, Juan Pablo: "La creativa búsqueda del vacío", *El Mundo*, Donostia-San Sebastián, 21/02/1999.
- HUÉRCANOS, Juan Pablo: "El arte más allá de las medidas", *El Mundo*, Donostia-San Sebastián, 23/12/1999.
- HUÉRCANOS, Juan Pablo: "Búsqueda de nuevos espacios de expresión artística", *El Mundo*, Donostia-San Sebastián, 12/01/2000.
- HUÉRCANOS, Juan Pablo: "Las alternativas de la expresión", *El Mundo*, Donostia-San Sebastián, 23/02/2000.
- HUÉRCANOS, Juan Pablo: "El mercado alcanza el arte", *El Mundo*, Donostia-San Sebastián, 24/12/2000, p.5.
- HUÉRCANOS, Juan Pablo: "La huida del estílo", *El Mundo*, Donostia-San Sebastián, 13/01/2001.
- HUÉRCANOS, Juan Pablo: "Arte al servicio del arte", *El Mundo*, Donostia-San Sebastián, 13/12/2001.
- HUÉRCANOS, Juan Pablo: "Feliz y digestivo maridaje entre arte y cocina", *El Mundo*, Donostia-San Sebastián, 27/05/2002, p.21.

- IZAGUIRRE, Nagore: " Ipuin artean, el arte de los cuentos" , *Kaleidos*, Tolosa, 16/09/2005, p.14.
- JALON, Amagoia: " Nace el centro de exposiciones Estudio Arte en Donostia para intentar favorecer al artista" , *Gara*, Donostia-San Sebastián, 22/12/2001, p.59.
- JALON, Amagoia: " La Semana Gastronómica de Intxaurrondo trae una vez más a la crème de la crème-Arte y cocina" , *Gara*, Donostia-San Sebastián, 18/05/2002, p.60.
- KARAL: " La búsqueda del ser interior a través de la pintura" , *La Voz*, Donostia-San Sebastián, 02/09/1983, p.7.
- KORTADI, Edorta: " Exposición conjunta de Villagarcía y Bikondoa. Indagación de la pintura de nuestro siglo" , *Deia*, Donostia-San Sebastián, 01/07/1978, p.36.
- KORTADI, Edorta: " Veintiséis artistas guipuzcoanos expusieron 89 obras en los pabellones de la Brunnenkolonnade" , *Deia*, Donostia-San Sebastián, 31/5/1979, p.20.
- KORTADI, Edorta: " Alfredo Bikondoa y la escuela de arte La Estrella Mágica" , *Deia*, Donostia-San Sebastián, 31/12/1981.
- KORTADI, Edorta: " El Padre Nuestro de dos laicos creyentes" , *Deia*, Donostia-San Sebastián, 08/01/2005, p.k17.
- MARTEL, Jerónimo: " El arte en Ourense. Visualizar lo invisible" , *La Voz De Galicia*, Ourense, 03/03/2006.
- MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, Josune: " Sukaldaritzaren artea" , *Irutxulo*, Donostia-San Sebastián, 05/2003, p.10.
- MAYA, Alain: " Aniztasuna ipuin artean" , *Berria*, Donostia-San Sebastián, 03/09/2005.
- MILLER, Renzo: " Gastronomía, Intxaurrondo: Día 1" , *La jornada virtual*, México, 29/05/2002, www.jornada.unam.mx
- MORENO, Iñaki: " Bikondoa en galería Estudio" , *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 03/06/1983.
- MORENO, Iñaki: " Abstraccionismo Vasco" en *Pintura Vasca Siglo XX – XX.mendeko Euskal Pintura*. Fundación Kutxa, Donostia-San Sebastián, 1999, p.143.
- MUJIKA, Amagoia: " Artea bitartekorik gabe" , *Egunkaria*, Donostia-San Sebastián, 28/12/2001, p.40.
- OIARTZABAL, Ainhoa: " Artea ereiteko laiak" , *Berria*, Donostia-San Sebastián, 19/10/2002.
- ORTUZAR, Eduardo: " La reescritura del Padre Nuestro, exposición que ofrece el Museo Diocesano" , *Deia*, Donostia-San Sebastián, 11/03/2005, p.64D2Kultura.
- OSORIO, Iñaki: " Calle Peatonal. En el Centro Cultural" , *Faro de Ourense*, Ourense, 24/02/2006.
- PAZ, José: " Un tipo iluminado" , *La Región*, Ourense, 19/03/2006.
- RODRÍGUEZ, Ane: " El Estudio Arte quiere ser un nuevo espacio para artistas jóvenes" , *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 28/12/1999, p.61.
- RODRÍGUEZ, Haritz: " Estudio Arte da muestra de la alta cocina artística de Ugarte, Bikondoa y Juan Chillida" , *Gara*, Donostia-San Sebastián, 18/02/2000, p.59.
- RUANO, Jesús P.: " El artista es el artista" , *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 14/12/2001, p.81.

- RUIZ, Elisa: "Alfredo Bikondoa. Pintor y Escultor", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 01/2000.
- SORO, Mikel: "Tatús Fombellida revive imágenes suyas y del *Panier Fleuri* en un volumen de fotos", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 27/05/2003, p.10.
- TABERNA, David: "Tenemos una responsabilidad con los débiles; aquí nadie es inocente", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 12/2004.
- TABERNA, David: "Bikondoa muestra en Donostia su visión pictórica del *Padre Nuestro*", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 11/03/2005, p.70.
- TABERNA, David: "Un total de 36 artistas reflexionan sobre los puntos de encuentro de la inmigración", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 03/09/2005, p.76.
- TORRE, Sonia: "Alfredo Bikondoa pinta el gran formato", *La Región*, Ourense, 18/02/2006.
- TORRE, Sonia: "Bikondoa y la búsqueda del yo", *La Región*, Ourense, 24/02/2006.
- URQUIJO, Javier: "Lo espiritual en el arte", *El Mundo*, Bilbao, 09/1998, p.9.
- VEGA, Ana: "El arte de sorprender", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 01/06/2002.

BESTE ERREFERENTZIA BATZU OTRAS REFERENCIAS

- AAVV: *Adquisiciones del patrimonio artístico Kutxa, elementos incorporados durante 1997 y 1998*, Fundación Kutxa, Donostia-San Sebastián, 1999, p.9.
- Alfredo Bikondoa Antológica*. Textos de Joaquín de Iturbide. Folleto editado por: Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona, 1986.
- ARANZASTI, M^a José: "Alfredo Bikondoa", Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco *Auñamendi* – Fondo Bernardo Estornés Lasa (Internet).
- Bikondoa*. Textos de Alvaro Cardona-Hine. Folleto editado por: Fundación Kutxa, Donostia-San Sebastián, 1998.
- Bikondoa*. Textos de Félix Maraña. Folleto editado por: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Bilbao, 1989.
- SANZ, Carlos: "Carlos Sanz retrata a sus contemporáneos – Alfredo Vicondoa" en *Carlos Sanz por dentro*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Gipuzkoa, 1989, p.184.



ALFREDO BIKONDOA, CHAOS AND LIGHT

Alfonso de la Torre

Let light settle and burst out in the heart of chaos
Shitao

In reference to Alfredo Bikondoa (Donostia, 1942,) Gonzalo Chillida (1926) wrote a *haiku* in which he recalled "the deliciously profound aroma of the sea". It is hardly surprising that Bikondoa's mineral painting has attracted the attention of the metaphysical painter of beaches and deserted inlets who was much-loved by the creative artists linked to the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca.

We need to mention right from the start that Bikondoa has had a sound, long-standing career as an artist, with a longstanding vocation for painting, and his life has occasionally obscured his extraordinary creative achievements. We have always stressed Alfredo's quiet pictorial work over and above the circumstances of his colourful life, which has furthermore been peripatetic and varied.

In this regard it is suffice to recall that he had painting lessons in his childhood, in the early 1950s in Venezuela and his first memories connected with the arduous work that a painter does are linked to the fascination he felt when he gazed –as a child- at a shop window in Carmelo Gazpio's drugstore in San Sebastián, which was full of the traditional tools of a painter: thinners, tubes, brushes, palettes, etc. ("I had some crayons, but for me those tubes of paint were magical". Bikondoa to Rafael Castellano. "Alfredo Bikondoa. Desert Lights", *Igandegin*, Hernani, 18/I/1998).

We also need to mention that his father manufactured and designed shoes, which always kept him in touch with a creative, nomadic activity; two aspects that have always been associated with the painter. As a result of his father's work he has kept a wide range of miniature reproductions of women's shoes, and in the winged solitude of the garden in his house in Donostia he has examined the possibility of turning these into large-format sculptures. Shoes, legs, feet, footprints, transit - metaphors for the journey of life- just as happened to Antoni Tàpies, have long been frequent elements in Bikondoa's iconology (in this respect let's recall works from last year such as *The five-thousand league boot* or his paintings entitled *Leg* from the same year). We will refer to the artist's comings and goings, because of

his nomadic lifestyle, -don't worry, we'll keep it brief- later on, although we also need to mention the importance as a metaphor that the subject of feet and its emblems has in Bikondoa's restless personality.

Bikondoa, like Tàpies, has investigated the numerous fertile complications of zen. It is a well-known fact that the Catalan did so in the early forties inspired by the fascination he felt after reading Okakura Kakuzo's classic book, *The book of tea*. The influence, that the Catalan acknowledged, of the painters of Gutaï, made known through Michel Tapié (1909-1987) that we will talk about later, is also well-known. To a certain extent the latter was responsible for many of the teachings about the Orient that would lead to Antoni Tàpies's zen-like asceticism. He would also accept the teachings of a Japanese artist, Shiraga, linked to Gutaï, admired by another artist closely linked to the world of the East, Antonio Saura. The Catalan recalled: "Je n'oublierai jamais ce jour d'automne où j'ai rencontré Shiraga dans le jardin du temple de Kyoto, et où il m'a donné deux objets que je conserve comme un trésor très cher: l'un pour contenir l'eau nécessaire à l'artiste; l'autre pour l'aider à concentrer son esprit. Avec ses pieds et ses traces de pas, ce sont là autant de symboles qui, dans le mode d'art actuel, me semblent être d'une opportunité et d'une valeur essentielles."



Tàpies and Bikondoa have assimilated two basic principles of zen philosophy: transcendence; that is, going beyond the formal -and vain- appearance of reality; and paying attention to everything that surrounds them, especially including humble and minimal elements. It is quite clear when we face up to Bikondoa's work: footprints, mineral powder, pieces of wood, scraps, signs, remains of everyday life, tranquillity, we inevitably turn our gaze to the East; an East with spaces with a subtle-looking barren beauty which the idea of death, and transcendence, always underlies, as a source of life. This is the glittering Orient in which things are observed

through inspiration and an inner awakening rather than the standard, correct, (in the sense of logical) analysis of things. From the passion for life that lifts the spirit, a naturalness in looking at death, reality understood from the inner self and the affection for what surrounds us, a deeply powerful ethical stance emerges in which the person looking at the work plays a vital role.

We won't dwell any further on the relationship between modern art and the East. We have mentioned Tàpies but we also need to point out the importance of the aforementioned Gutai group in the development of informalism. Many of its members asserted a modernity that was based on a profound sense of Japanese culture and tradition. It is common knowledge that Gutai (Gutai Bijutsu Kyokai) was founded in 1954 by Jiro Yoshihara (1905-1972), an abstract painter who championed gestural painting. This "Japanese Miró", and "isolated post-Dadaist", according to the critic, Michel Tapié, who, based in Osaka, was able to defend, "in what was the



most unusual of climates, the quality of the work of art, as such, (as) the final goal, although any possibility of 'going beyond' this was nevertheless allowed".

Yoshihara put forward some of the postulates of what was later known as *pop-art*. *Gutai* is a term that comes from adding *gu*, (tool) and *tai*, (body). For Jiro this meant " free will, with no restrictions" (*Ten years of Gutai*, 1965). Young artists enthusiastically experimented not just with pure painting but also with numerous open-air events that could be linked with the *performances* or *happenings* of the 1950s or with our more recent *installations*. In any case, the critic Tapié was to be the person responsible for the arrival in the West of the contemporary revolution in oriental plastic art, which obviously influenced concepts taken from informal art. As a result on the 30th of November 1965 *Gutai* works could be seen at the Stadler gallery in Paris and these works would arrive in Madrid thanks to the aforementioned critic.

When we chatted recently with Alfredo we were surprised by how Manolo Millares' career paralleled his own. Just like the artist from the Canaries, Bikondoa was fascinated in his childhood by the Venezuelan jungle that he had the chance to get to know, as we already said, in his early days, and he was able to make forays into this that would definitely have captivated the artist from Las Palmas who paid homage to Humboldt on the Orinoco. Let's not forget, in this regard, the well-rounded homage that Millares paid to the explorer that would be expressed in more than twenty pictures, *circa* 1968-1969: "from among what I have read, I have always been especially fond of travel books that are essentially based on research and science. Because the risks involved in exploration, in order to learn more about nature and humanity, are intrinsically linked to the creative adventure of art in the way it also expands the visual world that surrounds us. (...) Alexander von Humboldt, in his 'Vom Orinoco zum Amazonas', puts me on the trail of a fresh image, is if it were my own personal journey, on a continuous horizontal line along the South American river, and the currents and the most bizarre equatorial animals move along this taut line. The pictorial map that I devoted to him springs from the botanical map from his journey, (his great contribution to science); when he talks about 'the black waters' and 'the white waters' of the Orinoco, I honestly see the waters of the taut river in my pictures, and the unavoidable face of my blacks and whites" ("On the eve of Alexander von Humboldt's bicentenary", *Humboldt* journal, year X, nº 37, Ed. Übersee-Verlag, Hamburg, 1969, p. 28).

The artist from the Canaries wrote that it is well known that there is very little that separates the irrepressible Humboldt's exploration of the unknown, or other adventures of past exploration, from the plastic artist's creative activity: both make forays into the unknown that are not without risk.

Concerned, like Millares, with the *wall*, Bikondoa also worked on a kind of informalism in the past, that he has never gave up, in which he has used sacking. In his

current output there are still works with signs, letters and numbers, arrows and directions – as well as holes- that remind us of the Athenaeum works by the artists from the Canaries, and his *Compositions with a lost dimension* displayed in Madrid in 1957, as well as the frenetic notes of the evocative madman Torquemada.

Just like Millares his creative beginnings were also based on re-elaborating surrealist ideas. It is well known that this is something that, like many contemporary Spanish painters, Tàpies once again comes to mind, Millares also did. He was inspired to do this by the fascination he felt when he read *The Secret Life of Salvador Dalí* (Dial Press, New York, 1942) in the early 1940s which led to his super-realist exhibition in the Canary Islands Museum in his hometown (1948).

In the mid-1960s Bikondoa arrived in Paris. It was here that he acquired first-hand knowledge of contemporary painting as well as the commotion caused by the events of May 1968. In his twenties at the time, the artist became a regular visitor to the Museum of Modern Art of the City of Paris. His memories of those visits include the circular mega-magic of Sonia Delaunay's paintings in this Museum. In that year the museum held a series of exhibitions that were fundamental in Bikondoa's artistic education. Let's mention, among others: *Russian Avant-garde Art, 1910-1920, Totem and Taboo, Robert Rauschenberg, Works from 1949 to 1968* or the utterly vital *IX Salon of the Great and Young of Today*.

In Paris he would put on one-man shows in 1966-1967 at La Petite Galerie; a gallery located right in the middle of the Latin Quarter, and at the College of Spain (closed in 1968). This was a college that had taken in a large number of contemporary painters in the 1950s. I am thinking of Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, José Luis Sánchez, Eusebio Sempere or Xavier Valls. We also need to remember that Ruiz Balerdi stayed in Paris in the sixties and met painters like Sistiaga, Zumeta, Bonifacio and Duque there. This was also a time when it was possible to find Luis Feito, Manolo Millares or Gerardo Rueda in Paris, who were also frequent visitors to the city. One result of these encounters among Spanish artists from the University Collage was the annual exhibition of residents from the College of Spain, some of which were presented by Julián Gállego. It is common knowledge that the latter was the ineffable correspondent of the magazine, *Goya*, (just remember his "Reports from Paris"), from the time it was founded in 1954. In the late 1970s in Paris, Bikondoa also found numerous books about modern painting among which he can recall his astonishment when he discovered Jackson Pollock's painting.

It is astonishing to think that we are talking about an artist with a career that is now more than forty years old and who is still a painter that is highly regarded but is only well-known to a minority audience. What can the reasons have been why this artist, who put on his first exhibition in 1963 in Donostia, has basically produced his work in silence?

We feel that there are several reasons for this and in many of them his unbridled, restless personality plays a significant role. As in the case of so many fine artists, let's not forget about Picasso, the larger-than-life personality obscures the creative artist. Let's recall Millares once again when -in 1954- he referred to Picasso: "there is a personality that we could call serene, but there is another personality type, which is possibly a phenomenon of our age, that can be described as exorbitant (Picasso's, for example), and that enjoys giving free reign to a diverse range of inner forces. In all modesty, with regard to the quote by the maestro, I think that I belong to the latter type" [(collected by Lázaro Santana, *Prehistory of Manolo Millares*, San Borondón, Las Palmas de Gran Canaria, 1974 (s/p, p. 9)]. It is quite clear that Bikondoa also has the same personality type.

It is a well-known fact that during long periods of his life Bikondoa spent a lot of his time studying Eastern wisdom, as well as travelling a great deal, but these were not years spent in vain. It is true that these studies never led him to give up any of his spheres of creative activity, as he not only carried on painting and drawing but he has also been an artist who has indulged in poetical writing, sketching, drawing, photography and he has also reflected on high-level flights.

In this last respect we should remember the poetry book, *Desert Lights* (1997), in which he included a selection of his poems accompanied by photographs taken by the artist in the desert. "A Task for heroes", in the words of our painter in the aforementioned work: an experiment with voice and highly characteristic lights that unusually combines zen-like continence with a certain surreal self-confidence. Wisdom from the Orient, on the one hand: winds, swans and angels, and Boeings and tins of Coca-Cola linked up on a beach, on the other.

Bikondoa has often put on one-man shows, especially in the Basque Country. And it can be said that his habitual tendency to disappear into worlds of thought has never prevented him from continuing to publicly exhibit his creations. In the 1980s he displayed work each year individually at various exhibitions including several retrospectives. At the present time, (it's a well known fact,) his painting is fairly well-known in the United States. Recently it has been possible to see his work, for example, in a one-man show in Dallas (*The Creative Search of Emptiness*, V/2006) and there is among others, a exhibition project in the same city in a contemporary space with links to Asian culture: The Trammell & Margaret Crow Collection.

Alfredo Bikondoa's painting could be classified as falling within the strictest traditions of informalist abstraction. He has recently carried out a wide range of artistic research including some stripped-down –and beautiful- faceless portraits, that are closely linked to his abstract work. These portraits evoke vanished memories, and, once again, dusty recollections- linked in his memory. These are disturbingly magnetically contemplative works that once again evoke the passing of time.

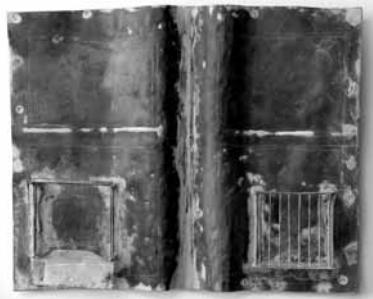


La mujer de la luna llena,
2005

Bikondoa has also produced a large number of compositions in boxes, that are clearly like Cornell's work, in which everyday objects appear that generally bring their human origins to mind. However, there are also some lyrical *cloisonnés* containing insects (*The butterfly on the pond*, 2005), soil, metals and varied memories trapped for ever inside the box. This is the poetry of everyday objects, music of daily life in the House of the East which has now been turned into the memory of everyday life and a

chronicle of daily affairs, in Bikondoa's painting. The presence of objects or other elements from reality in the painter's boxes is nothing new if we recall the surrealist compositions from his early days as a painter.

Writing about the world of objects in Bikondoa's work means we must mention the wide variety of elements that he has used in his creations. In this way, the *Lead books* (*Lead Book*, 2005), a kind of static, gigantic publications in which the lead panel –like a half-open book- serves as a base for a mystical literature of signs, would seem to have been etched since the dawn of time.



Libro plomo, 2005

We have already referred to the production of boxes and objects in the style of Joseph Cornell, but we also need to mention Nicholson's Woodwork of the Gods, which Bikondoa seems to refer to in some of his minimal-format objects from 2002, that are also on display at the exhibition. These are ligneous structures or relief, almost in black and white; this is the essential art of nostalgia, in hushed tones. It is the poetry of mundane objects, which forms part of the most essentialist traditions of painting, and it seems that Bikondoa also makes use of this to look towards the old romantic Russian *carpenters*, just think, for example, about Vladimir Tatlin.

For various reasons it could then be said that Bikondoa is a painter of the *old school*. He is painter who uses canvases and tubes of paint, as well as marble dust, and toils away arduously –in a quasi-religious struggle- in the studio. He could also endorse what José Guerrero said about his studio "being a battlefield". We only need to see certain corners of his workplace with various piles of tubes that have been used up, rags on top of one another, empty jars, powder, old bits of wood, etc. These are linked objects that are the result of his clash with the act of creation, but are also sleeping remains waiting for the artist to rescue them, as the passion that Bikondea has for the *Objet trouvé* is well known; especially for what we could

call the diary of his life as a painter. In short, Bikondoa puts into practice the well-known statement by Henri de Montherlant: "where there is no struggle, there is no redemption."

Bikondoa would also endorse Shitao's maxim that headed this text: "in the middle of the ocean of ink, let the spirit settle firmly; let life be confirmed and emerge on the tip of the brush! Carry out the metamorphosis on the surface of the painting; Let light settle and burst out in the heart of chaos! At this point, even if the brush, ink, paint, everything, were abolished, the ego would still survive and exist on its own. Well, it is I who express myself through ink; the ink is not expressive by itself, I am the one who draws with the brush, the brush can't draw on its own. I give birth to my creation; it can't give birth to itself" [Dadizi tihuashi ba (Meishu Congshu III, 10)].

For Alfredo Bikondoa, going down to his studio –which he has set up underneath his house- has quasi-mystical elements. "When I paint, I disappear" (to Álvaro Bermejo, *Díario Vasco*, Donostia, 10/X/2005, p. 50). So, this is a delightful descent to hell, as the artist has declared that he thinks the act of painting means bringing time to a stop and entering another time dimension in another of the spheres of time that surround us. It means starting to bring order to chaos so that it is possible to experience, like the painters of the East, the creative joy that lies at the heart of the chaos of reality. This pictorial activity also means the survival -and responsibility of the artist as the fertile conscience, the *enlightened eye* of nature.

To bring this subject to a close, like so many artists of genius, Bikondoa considers tension to be a vital ingredient when it comes to painting. This is a fertile state that is the opposite of serenity, and in a creative trance it is not just hell that emerges from this but light that always does so as well.

Bikondoa has indulged in a wide variety of lines of pictorial research. If we classify them, among his work it is possible to find periods in which he has ranged from a predominant presence of signs, (always restrained), as far as this is concerned, take a look at his work containing figures (most often the 5), to work with a clearer sense of structure.

The work we have just referred to is extremely rigorous, very zen-like, and very *less is more*. Among these we need to stress the series of vertical pictures and strips of material that are now on display –superbly grouped together- in the Koldo Mitxelena gallery.

These are subtle, sober paintings, that offer a wavering kind of pictorial interpretation. They are stripped-down and geometric paintings, iridescent in their Zurbaran-like continence, which recall the boundless work produced by Pablo Palazuelo in the

Sin título, 2004

Puerta blanca, puerta negra, 2000

early 1960s. I am thinking about the essential *Untitled* from 2004, by the artist from Donostia, that is also now on display at the Koldo Mitxelena and which might perfectly establish a dialogue - united in spirit- with *Omphalo V* (1965-1966) by the former, which has been exhibited in the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca since it opened. Some of these constructive works of art by Bikondoa, (the artist classifies them as *doors* and *dwellings*), also seem to nod in the direction of the Cubist tradition or to the work produced, *circa* 1950, by the painter from Madrid, who was of Basque origin, Gerardo Rueda Salaberry (another artist linked to shoes and leather, through his family's tannery in Carabanchel). They also nod in the direction of the monochrome paintings with very dark strips that the latter artist presented at the Biennale Internazionale d'Arte 1960 in Venice: *Alcalá*, *Atocha* or *Almansa*, for example.



In short, Alfredo Bikondoa's style of painting is one that could be suitably labelled as *sidereal*, an adjective that was dear to José María Moreno Galván that he used in the sense of *cosmic and intense*. We could define it, if we applied it to art, as what is able to inspire deep, intense intellectual reflection from an extremely stripped-down stark perspective. Stone dust, still light, signs and figures, sand, remains and prints: his creative work emulates, (this is where the *sidereal* label comes from), the infinite lights that have investigated us each evening at dusk, since time immemorial. Bikondoa's dust is metaphorical, just like the dust explained by Marai: "In the end it's all so simple... everything that was and could have been. Everything turns to dust and ashes, even events" (Sándor Marai, *A Gyertyak Csonkig Egnek* (The Final Meeting), 1940). It was also dust that T. S. Eliot lamented: "It's all ash that the burnt roses leave. / Dust in the air suspended / points to the place where the story ended."

As a painter of archaeological elements, which is something that once again seems to nod in the direction of Millares' repertoire, in Bikondoa's work the use of marble dust evokes the passing of time in his creations

-because of their dusty appearance. For example, in some of his pictures – I am referring to certain very small-format works, barely measuring twelve by twelve centimetres, made in 2004 and 2005 for a thematic exhibition, which combine fragments of lead with marble. These works, with the remains of a malleable piece of sheet lead that sticks out and elusively meanders among the marble ashes, recall partially buried objects,



Sin título, 2005

recently discovered stelae, forgotten civilisations, traces of the past... As a result it is logical that Bikondoa has stated on occasions that marble dust represents for him - *profound, telluric elements*.

However, this artist's passion for the dusty appearance that his pictures have seems to be linked to the qualities of time that he wants to bring out on the surface of his works which, as if this wasn't enough in itself, he sometimes *attacks*. He generally makes incisions in the painting so that under the paint powder – after the splinters from his *battle* with the painting- he manages to expose the base material, which is sometimes made of wood. This may once again definitely establish a link with the painter from the Canary Islands, as well as with what we wrote before about José Guerrero, as they were both painters who, like Pollock, admired and discovered by the young Bikondoa in the bookshops of Saint Germain, made their physical approach to the picture, a characteristic feature of their painting. I am thinking now about the well-known images of a frenzied Pollock painting on top of his pictures lying on the floor, as well as in the beautiful – and now irreplaceable – documentaries by the neurologist, Alberto Portera, about a highly-agitated *Guerrero painting*, almost in a trance, in his studio in New York (*Guerrero paints a picture*, 1968) and on Millares (*Millares*, 1966) wrapping himself up, sewing and painting himself, in a sarcophagus made of netting.

It can be claimed, as far as Bikondoa is concerned, that all his work is collage, in which various techniques, a variety of elements and different materials are brought together on the pictorial plane. This is something that is quite natural in a painter whose artistic heritage includes, as we already said, an admiration for the Cubist painters, who invented the collage technique. This has been a basic and much-used technique in modern painting since Picasso painted *Nature Morte à la chaise cannée* (1912, Picasso Museum, Paris) and Georges Braque, in the same year, created his first *paper-collage* works. In Bikondoa's artistic language, the presence of wood has played a fundamental role, which was also very much associated with the Cubists, both as a base material and as a compositional element in their work. Would the artist also have been influenced by the fact that in another period he played the *Kaijan*, a wooden zen instrument?

The titles of Bikondoa's works place them in a world that really does seem to evoke Eastern lights. There are geographical ones, (*Palestine, Africa or Venice*); poetic-symbolic-naturalist titles, (*Slight murmur of what cannot be grasped, Meeting or Return*); numbers (5=1560) and ironic ones (*The country that is simply like that*).

However, most titles refer to a world whose essence is the threshold, passage or transit zone; which is significant, as they make up most of the pictures that have a name. So there are titles that allude to thresholds, doors, passages, bridges, doorways, passes and windows. There are also wardrobes with their keys inserted in the lead of certain collages (*Determination for death*, 2004). We can find an allusion to

the subject in the interview that the artist gave to Alvaro Bermejo (*op. cit.*). He stated here that the window is not just a mere transposition of a place for him, but is rather a symbol of meditation, (an emblem of the intellect and not just a mere threshold), and of being transported to the place of *non-thought*. For those of us who love literature, we cannot help now recalling the metaphors for the bridge that appear in Yukio Mishima's story, *The seven bridges*. These are bridges that are crossed – as an allegory of desire, and of the lights of thought- by mysterious geishas on a September night with a full moon.

He is a painter who has stated that he creates art from a deep *sense of self-absorption*, and has never expressed a debt to any painters despite the allusions we have made in these lines. Strangely enough he seems to work in complete creative isolation which enriches this artist's extraordinary personality even more. Only Basquiat merited a tribute in one of his paintings from 2004, in a work with a greater wealth of sign elements and more vibrant colours. It is a painting that reminds us of a period in Bikondoa's art that recalls certain areas in work by Diebenkorn, De Kooning or the paintings our own Alfonso Albacete produced in the 1980s.

An abstract painter with certain informalist elements, restrained in his rigorous form of composition, concerned with questions connected with his touch, Bikondoa is an artist who is not at all inclined to give explanations, perhaps as a result of his deep knowledge of Eastern philosophy and that much repeated – and rarely practised- maxim by Lao Tsé: may your words be worth more than your silence. Braque also stated that the essential aspects in art cannot be explained in words and this is translated into the sphere of *zen*, with the well-known answer - and a certain degree of confusion- from Bikondoa that "everything happens". Sometimes Bikondoa has quoted Cezanne's emblematic statement that "the important thing is to have visions", these are the ones that our artist from San Sebastián claims to see is his personal pictorial trance: "a resonant silence occurs, everything vibrates, the vision changes and things become luminous and everything happens" (to Alvaro Bermejo, *ibid.*).

Colouristic on occasions, as we already mentioned, his painting has tended towards a more refined use of colour, and his concern for creative interpretation means he is always careful to remove any sign that might distract his creative lens. In all his work on colour, signs and matter, there has always been one element in common: his constructive sense, with the line putting everything in order. All his work is very often built up from a carefully studied composition, sometimes in the form of a net or series of lines, and on other occasions by emulating a framework that he places his creative discourse on.

Bikondoa is an artist with wide-ranging resources who has managed to achieve what is most difficult: to combine a wide variety of aspects of modern art by show-

ing a certain degree of indifference towards this, which is something that is utterly enthralling for specialists. He has learnt how to follow extremely varied lines of research into creation so that, by using a wide variety of registers, he can create a highly characteristic style while seemingly, in a trivial interpretation, not having one.



Retorno, 2004

However, let's not forget, it needs to be said, what Fernando Zóbel wrote about Gustavo Torner's style, and his "style of thinking" and how people often mistake technique, which is the way that materials are used, for style. This doesn't exactly consist of creation with a single, rigid formal appearance. Style is also thought and to achieve this Bikondoa uses a wide-ranging creative repertoire but ensures that there are basically certain constant features that remain the same: these are the ones that give rise to his search for a repertoire of his own. Like many painters, he uses technique to express thought and to achieve this, the creative artist makes use -irrepressibly- of whatever

resources he has at his disposal. Thought then, as is well-known, and we are quoting Popper here, is creative force and not substance.

Among Bikondoa's latest work we need to refer to some amazing discoveries in which, while maintaining his standard features: memory of time, synthesis, construction, lyricism, subtle colour – just think of his series, *Venice* from the late 1990s- he has managed to go beyond all this. I am referring to work like *Return* (2004), *The step* (nothing to do with the group of artists) or *Slight murmur of what cannot be grasped* (both from 2005). In both these latest works the colour, basically consisting of dark tones that evoke premonitions, is applied with misty imprecise edges –like graffiti- and in this lack of precision they give a fresh, disturbing quality to this artist's wide-ranging repertoire.

Has Bikondoa also acquired a subtle use of irony which he claims to be unaware of, (will this also be a fresh, sophisticated form of irony?) However, how is it possible otherwise to understand work like *Family portrait* (an abstract work with sign elements, with the initials of his loved ones)? Or an erotic drawing of a female pubis, entitled *Passage of the noble return?*, or, on another occasion, an essentialist work entitled... *The country that is simple like that?* On occasions he has explained



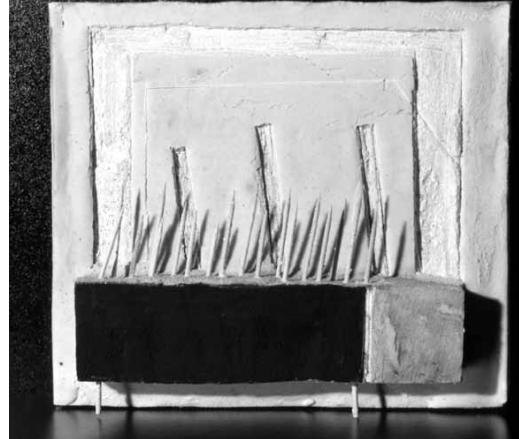
Retrato de familia, 2003

where these titles come from and their links with his *zen* studies. In any case we know that he is aware of the creative shock he gives to regular viewers of modern art because of the presence of such disturbing titles, interpreted in accordance with the discourse and language of plastic creative art, with the intelligent *click* that irony gives to his thinking. This wise use of irony also forms the backdrop to the work which seems to reflect underlying memories of the artist's childhood.

It is a common knowledge that his father's profession, shoemaking, has given rise to many metaphors, that are not at all innocent- that occur in children's stories. Cinderellas, Pusses in boots, emperors' new clothes, beans hidden in shoes, fairies and shoemakers, red shoes... The titles that the artist has given to some of his pictures: *Porcupine in the city* (2002), *Robin Hood's dream* (2003) or the one we mentioned at the beginning, *The five-thousand league boot* (2005), seem to remind us that the artist has certain children's allegories in mind and that he is aware that these lurk in the darkest depths of our subconscious, perhaps taking refuge in the claim he has sometimes made, that life is, above all, energy. In his case this is energy turned into creation. Something that also seems to have been said in his poems; I am thinking about the surreal one that begins with "I doesn't matter if the breeze passes" which is full of images such as kings with green caps, beheaded giraffes, fishermen, scarlet rays, poker games and old gunmen.

In the end, the spiritual painter Bikondoa has stated that he paints using elements of realism, as, despite the abstract appearance of his work, "it's all about reflecting the reality that is invisible to the ordinary eye, which lies beneath the surface (...) the secret is to reach that point where all forms of reality emerge (...) to simplify things so that you manage to express as much as possible (...) if you can do this with a single brushstroke, then all the better" (to Jesús Falcón, "Alfredo Bikondoa shows his search for a profound reality through painting", *Diario Vasco*, Donostia, 12/I/1998, p. 46).

As his painting investigates the essence of things, Bikondoa isn't interested in the wrapping that covers what's on the outside; what he's interested in is the soul of people and things: "I'm interested in painting being able to refer to the profound aspects of each individual" (to Juan Pablo Huércaños, "The creative search for emptiness", *El Mundo*, Donostia, 21/II/1999). "It is an abstract work, although I sometimes say that it is realism, and I explain that this is not the reality that is visible to the ordinary eye, but rather what is behind the surface of reality. We usually call it realism when something is painted that you can then clearly see what it is.



Puercoespín en la ciudad, 2002

What I'm interested in is what is beyond the apparent form; the reality (...) that cannot be conceptualised, a profound reality" (to Rafael Castellano, *op. cit.*).

He is a quiet painter, rarely prone to drawing up manifestos, solemn in the intense breadth of his work, someone who believes that inquiry is one of the essential features that you need to be human, and his painting has links to the deepest traditions of contemporary painting and to the work of certain painters who it is linked to in an extraordinarily natural way, despite his frequent absences and his characteristic self-absorbed nature as far as what happens –is exhibited and published- in the world of contemporary art. I am thinking, to quote a few examples that come to mind just now- of painters like Menchu Gal, Juan José Aquerreta or Marta Cárdenas, and their metaphysical landscapes: viewed from the contemporary perspective of the soul which has been often championed in recent art since Friedrich's paintings of ice. Aquerreta is another artist who paints faceless faces that, just like the man who this text is about, defends painting as a *necessary adventure*.

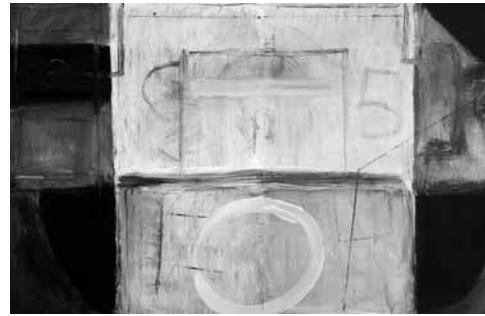
Or Rafael Ruiz Balerdi, a painter with a great many points in common with Bikondoa; I am recalling here – apart from certain times when they met- the magnificent interview he gave to Javier Viar ("The infinite hand", *Pérgola*, nº 20, IX/1991) in which Balerdi spoke about painting as "a marvellous mind game".

We also need to remember the mineral, reflective instinct in the waters painted by Gonzalo Chillida, who we began this text with, and the passion for archaeological elements and earth that José Llanos has, and I am also thinking about the superb dishes full of earth that are kept in the Circa XX Collection which could be seen in 2003 at this very same Gallery.

Alfredo Bikondoa's painting is boundless; his pictorial presence stands out with a highly distinctive voice. Like the best painters in the past, it is impossible to cover all his work as he is a painter with a wide variety of registers, who has his own style of thinking, and creates extremely diverse pictorial worlds, although this doesn't mean they are any less intense, deep or sincere because of this. His painting is extraordinarily contemporary because it has the disconcerting effect of swimming against the tide of things. His is an ethical voice; insofar as his attention is turned towards the minimal elements that the soul examines, his plastic work inevitably has to be linked to the spiritual world. As this is unusual, it makes him, once again, an anomalous, yet irreplaceable painter in recent art. He has a pictorial tone that shines with a light of its own. Bikondoa is an essential light, like the fire lamp that Juan de la Cruz spoke about.

THE TRANSCENDED MATTER

Juan Pablo Huércanos



Puerta 5, 2004

"I paint for one reason only: to develop the consciousness which needs to be related to the final reality", says Alfredo Bikondoa. The scale of this acknowledgment establishes the weight of the issue; of his acceptance of the creative reality; of the direct expression of his position in life, in contrast, perhaps, to the age of *lightness*¹, as one of the epithets of this millennium. "In order to remain awake within the present continuum, manifesting the essential nature itself" continues the painter, who is both an agent of this process of transformation, and a tool in the creation of scenarios for that *development*, subsequently shared by the spectators, who observe and take upon themselves the results of that process and must also be capable of seeing themselves seized by the illusion brought by experiencing Bikondoa's work. And yet, in the pathway of this transition, this transfer, this transcendence, might the illusion actually *not* be an illusion, ultimately becoming a revelation instead?

It is obvious that transformation—as an element resulting from the transcendence of the pictorial matter—is present in much of Bikondoa's work. The artist himself makes this clear in many of the titles to his works: *Gateway*, *Door 5*, *The Bridge*, *Return*, *White Door Black Door*, *The Step*, *Blue Door*, *Passage of the Half Light*, *Passage*, *Star Gate*.... They all refer back to this return path, this path of coming and going, of approach to realities contained in the margins of the pictures, but silently expanding beyond them; containing, even, the scenarios of the intangible as an essential element. Again, we are reminded of this by the very names the artist has chosen: *The Dwelling of Being*, *The Country of Just So*, *Landscape of the Six Moons*, *The Genius's Abode*, *the Bird House*. Backdrops, dwellings, countries: habitable spaces for sheltering the consciousness.

However, it is not valid to use the titles as revealing elements; that is not the point; in Bikondoa the experience comes first, then the language. This, precisely, is the antidote to one of the artist's recurrent *complaints*: that we live in a world which has already been culturally configured, which we only manage to know through its names, which hide the true nature of the things. Returning to that order that prioritises experience over name, these works stand as testimonies of what is possible within experience, and an awareness that there is no way of naming that which is not known. Who can guarantee the success of such an undertaking, developing the consciousness which has to be related with the final reality? We are left with

¹ Lightness, one of *Six Memos for the Next Millennium*. Italo Calvino. Harvard University Press, 1988.

the alternative of believing the artist when he claims that the goal has been achieved, that the *true* reality, and no other, has been untangled. But if that is true, then why go on? Only the *doing* remains; no other alternative appears to be capable of ensuring success. "If I have to chose between doing and not doing, I prefer to do", Bikondoa has said on many occasions. For it is in the experience of building, of creating spaces, of spacing, that the surfaces of the essential take on their precise form. The pictures are simply the sides of a path leading towards those depths, where maybe (nothing is certain here) we will find the refuge of the intimate consciousness, of its true reflection, capable of bringing relief in its strained relationship with life. For how terrifying is a world, a stage, without backdrops or hollows, where everything is clearly lit, all *too* visible.

In his confession that the only thing he can do is *do*, on a road which holds out few guarantees in advance, the artist finds satisfaction in the construction process: by successively placing one brick beside another, we will be able to build the walls which may "blot out the shadow with their light." ².

On this road of action, then, the how is the decisive factor, over and above the what. The artist embraces the *impeccable* work as the best guarantee of the doing, as a condition of excellence.

"For me, painting is a work of relationship with the world, a test, an exercise of integration between my *self* and the world that surrounds me. That is its meaning", he argues. And, trusting that it will be the impeccability of media and intentions which, when the time comes, reveals the final contents, immediacy is also revealed as being the need to resolve the present moment, which the artist himself examines in each of his works. He even allows himself to play around with this attitude, as we can see in one of his works of recent years, which can be taken here as a (self)portrait: one can discern the tense profile of a bust, the eyes staring forward, through the eye of a key, driven on by the all-governing motto: *DETERMINATION TO DEATH*.

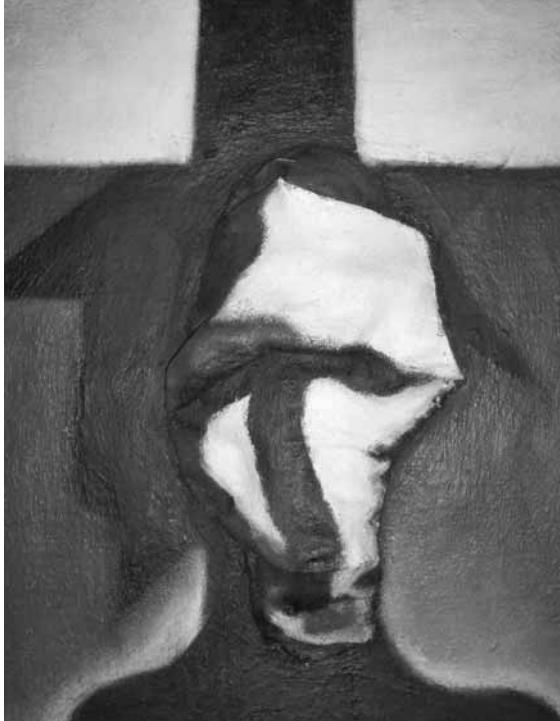


Determinación a muerte, 2004

Factors, the route

The factors driving Alfredo Bikondoa's creative work are, at the very least, conditioned and related by the conception of his painting, but also by some features of his life. After spending part of his childhood and youth in a range of different loca-

² "I do not look at your walls / with my eyes of earth / Nor do my hands touch them. / They are here within me, so clear, / that with their light they blot out the shadow. Luis Cernuda. *El ruiseñor sobre la piedra. Las nubes*. Facsimile of the first edition. Visor. Madrid, 2002.



Sin título, 1977

tions, he began his creative work in the 1970s, at a time when an attempt was being made to renovate artistic languages in the Basque Country. It was at this time that he began to establish the channels of dissemination for a new art, taken from the "avant-garde" schools that had grown up in the 1960s. For somewhat over a decade, Bikondoa's work concentrated on interpretations of the psychological, oneiric and surreal as means of expressing other deeper dimensions. This search for answers to the essential themes of life ultimately led him to abandon painting and to begin a process of initiation that would take him to *Zen* and meditation.

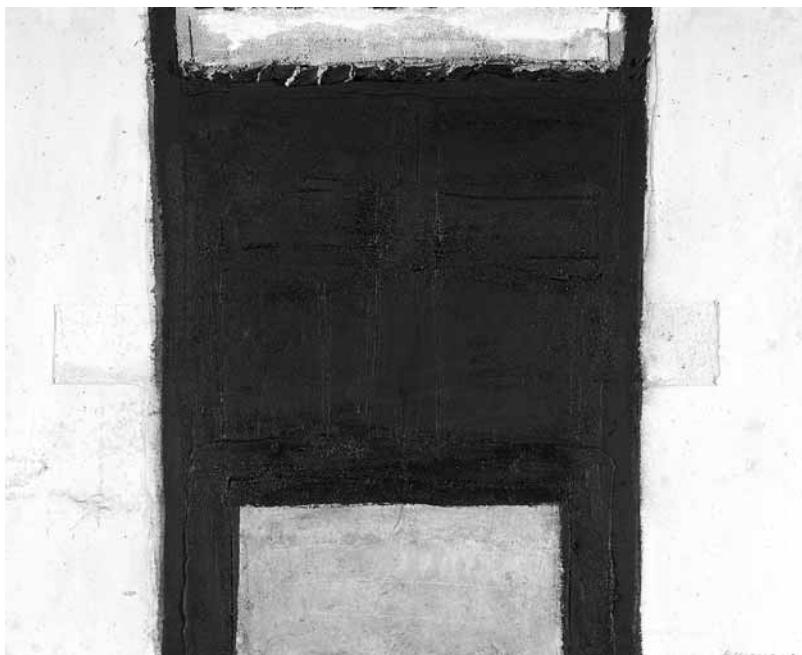
After twenty years devoted to transcendental practices, leading a complex and complete personal path, Bikondoa decided to return to painting and he conceived this work as one of the ways (though not the only one) of relating with his surroundings, of providing a vehicle for that manifest will to integrate and of offering up the experiences of his lifetime's learning. At the end of the 1990s, he began painting again and his work from this *second creative maturity* contains formal roads which are very different from those he abandoned twenty years before. What was previously generated through representation, is now revealed through suggestion; where once there was figurative distortion, now there are essential forms and colours, with no trace of narration or pictorial anecdote.

The differences between the two moments are evident in his aesthetic formulation, but they are still disturbing. At what point along the road did one creative method come to a halt, retrace its tracks and take a different position? What has happened to the author of those two means of expression to make them apparently mutually unrecognisable? Perhaps the artist himself gives the answer when he says that he

never stopped painting, even if there was no physical manifestation of that process. Perhaps for that reason, the *doing*, self-imposed as an element of advance and experimentation, takes on an added significance: after so many years of fasting, there really was *a lot left to be done*. Or perhaps it is simply that non-continuance is an innate feature of the flow, needing no great debate.

This second pictorial maturity began to manifest itself from 1998: I say "second", out of respect to the first creative stage, which no longer interests the artist greatly; and "maturity", because it follows the artist's complete living experience and shows, from the outset, and unhesitatingly, an immediate precision of media, objectives of expression and created works.

Painting has again become central to the artist's interests, resulting in a considerable volume of work, as if his hand had to come to terms with everything that still remained to be expressed. Thus, painting becomes a stage immersed in the continuous relationship between colour, form and matter, resolving certain relations, which are initially generated by rather cold and tense geometries, but which subsequently—driven perhaps by that use of marble dust as a component—facilitate, together with the oils, the creation of silent harmonious structures, of dimmed colours that foster a spatial density characteristic of a profound emotional and spiritual world. This, then, is how the artist presents himself now after all these years of painting without painting, at a time in which the adaptation between the expression of painting and the apprehension of life is expressed without difficulty. This is how the artist presents himself, back from the wide world, with his guide to lead him into the world of shadows.



Armario negro, 1998

The reciprocal functioning of the interiority-exteriority opposites (spirit and nature) can reveal life, and, with it, art, as a continuous repetition of the same thing

Piet Mondrian³

The transcended matter

Bikondoa's return to active painting is also a moment of great fecundity and creative capacity. Over a period of approximately seven years (between 1998 and 2005) he produced nearly 700 pieces (pictures, boxes, objects, drawings and small sculptures), while at the same time promoting his studio—indeed, his whole home—as a venue for exhibitions of his own work and that of other artists (Estudio Arte, between 1999 and 2000 and Espacio Arte, between 2000 and 2005, both in San Sebastian). This attitude was another demonstration of his desire to integrate and create channels that would facilitate his work and that of other artists, immersed in similar undertakings. These practices allowed him to reinitiate the dissemination of his work after the years in which he had been removed from painting and to position himself as an *author* in different contexts. He also uses other elements in the understanding of painting such as the element of repositioning in the world and as an effective medium for getting about "in the world of forms", a phrase which should be interpreted both literally—in terms of the pictorial forms—and as referring to those other social, cultural, economic and sentimental forms that sustain the appearance of the life experience.

In this almost frenzied period of work, the artist laid down a principal line of work, together with other elements of experimentation which he either abandoned subsequently, kept up at all times, or used to open up new paths. All of these elements coexist without any apparent rigidity. However, in the most central area of his painting, the process of expressing form and colour is revealed as an explicit result of the interiorisation of the consciousness which the artist himself addresses. Formally, this process is reflected in harmonious structures, with a certain tendency towards monochrome and the use of primary colours (white, black grey), which are very closely linked to the very materiality of the work, within a general concept marked by the absence of the accessory, in which colour and form, stripped of their representative functions, reveal their capacity to express spiritual and metaphysical analogies

³ Piet Mondrian. *La nueva imagen de la pintura*. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. Murcia 1993. p. 61.

In Bikondoa's case, this process is also characterised by the use of marble dust, which adds real weight and material presence to those compositions of forms, supported on the balance of geometries that are not too strict, but which bear the weight of the composition. The references here to the doors, windows, and other structures of transit, appear as a mild incitation to transfer, to transcendence, to sublimation, which lead one's eye into the interiors of the works. In their access, the intimacies only perhaps reveal the forms—never strictly defined—that allow one to trust in the existence of a deep reality. "The forms have to be constantly revived by the spirit. What interests me is the shape within the shape: that is the one that is constantly changing", he maintains. "I think of my pictures as dramas: the shapes in the pictures are the performers", Mark Rothko once said. "Neither the action nor the actors can be anticipated, or described in advance. They begin as an unknown adventure in an unknown space. It is at the moment of completion that in a flash of recognition, they are seen to have the quantity and function which was intended."⁴



Sin título, 1999

It is that moment at which the aesthetic of the forms becomes the aesthetic of the contents, at which all the elements communicate with one another to reveal their condition as depositaries of significance. In that emancipation, produced by the artistic *making*, meanings are revealed that were previously hidden because they were not developed. Whereas the author abandoned painting years before because it was incapable of giving him the answers he was searching for, now it has become

a *suitable* element for expressing his life's depths. But painting, then and now, always provides the same tools. What has changed is the man.

This work, marked by the use of marble dust, also determines a greater proximity with the creative and constructive process, in which the painter is fully involved. The artist here works the matter with his hands; he does not distance himself from it, he moulds it as a physical prolongation of his *self* (a view which perfectly coincides with Bikondoa's own words: "There is no separation between my work and

⁴ Mark Rothko. "The Romantics Were Prompted, 1947" in *Theories of Modern Art*. Herschel B. Chipp. Berkeley: University of California Press. 1968 Madrid. 1968 p. 548.

myself"). Moreover, in the relationship with this material, the artist is inevitably led to a two-way process: first, the process of adding the material component to the work; second, the process of its dematerialisation, the elimination of the matter, of the taut skin produced by the tension in the colour. In that process of scratching the surface the moment of revelation is once again *materialised*: what was built before has been diluted and is finally constituted with the elements sacrificed.

In this process of removing the surplus, of erasing the external remains of matter, the artist comes close to the most intricate secrets of composition. Interiors as expressions of a certain formalism, in the comprehension of which form is the best tool, the most suitable one for expressing the relationship between an inner, intimate space, united with its own internal configuration, and the external space of the picture frame. In short, it is an exaltation of the spatial value in balance with the material density of the oils, and, especially, of the marble dust.

We are left, then, with a spatial stage in which all the elements appear integrated, in which the irregular surfaces of different layers construct the planes which bring the spectator closer, guided by the remains of the battle, by the path of the transcended matter, towards an interior pacified after the struggle; towards the background, the spiritual abyss. "In that piercing I realise that God and I are one", Eckhart describes the *virtue of the transfer*,⁵ performed with no need for explanation. "At times, it would be unnatural to explain oneself. The bird does not explain why it sings", says Bikondoa.

The experiments

Another essential feature of Bikondoa's work is his will for change, the desire to embrace new paths and attitudes, which will allow the artist to avoid the tiresomeness of recognising himself in his work. This recurring escape from style has been determined by the presence of a more experimental area, provided even with some playful features that have illuminated some of his works.

These scenarios—parallel but nonetheless part of the same creative context—have taken the artist to larger, three-dimensional formats. Many of them are constructed as small boxes, built out of simple elements (wood, toothpicks, oil, cloth, lead, marble dust), in which the artist develops the spatial dimension of his work with another freedom. These stand for the solidification of small moments, the direct manifestation of concepts and scenarios of reflection that require a creative medium less closely associated with a long process of execution. Small light poems of the here

⁵ Quoted by Amador Vega in *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Cátedra Jorge Oteiza Universidad Pública de Navarra. Pamplona 2005. p. 145



Sin título, 2002

and now. Free scenarios with a greater desire for narration, in which he presents light, sparkling, playful accesses. And, also, small moments charged with poetic breath, which are held up as like the flapping of the wings of the *butterfly in the pond*, saved in the forest of luminous pins.

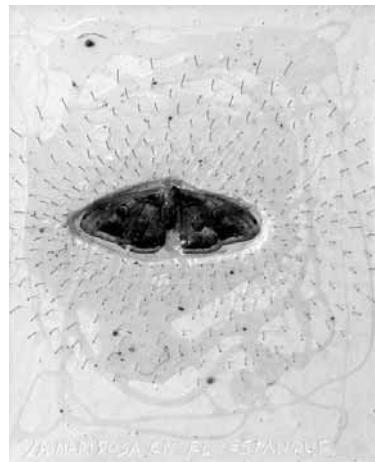
These are works of direct action, harking back to more everyday worlds and apparently more anecdotic moments, but they are representative of the artist's ambitions and his conviction that everything forms part of life and that it therefore deserves the attention of his gaze. "I do not separate a deep experience of the reality of day-to-day life. Our frontier does not end at the epidermis. We are one in our relationship with things."

New paths

Bikondoa's stated intention to take on the integrating condition of painting has been more evident in his work of recent years, in which the breadth of the format, the elimination of the marble dust and the introduction of a more gestural character has been accompanied by the presence of different signs, which facilitate a more culturalist interpretation of his work.

Where previously the scenarios were defined by a narrative absence, by the creation of spaces without time, now he introduces sequences of codes, letters, signals, figurative traces and reverberating colours in his pictorial language, which add up to new contents, and which form real elements from a real world. They approach the pictorial surface with their own meanings and with a certain insolence, seeking to come together in a new landscape of elements and gestures.

The move towards large formats (165 x 260 cm in many cases) also delimits that ambition to encompass new areas, in which the weight of certain materials is combined with the more direct work of the oils. In this process, the presence of colour has been strengthened in more strained and agitated compositions, with accesses of expressionist or informalist gestures, in which the nervous stroke and the drips remain, becoming actual elements of the compositions, which need not necessarily be removed. Now the arrows and the feet, iconised by the artist, mark the path, the direction, the advance. Thus he leaves the traces of his passing unerased, given



Mariposa en el estanque, 2005

that *everything*, without differentiation, forms part of the same creative process. "What interests me is defeating myself, taking a risk, not contenting myself with stylisation. Sometimes it's not important to be more expressionistic, because there is a presence in that expression that leads me to transcend the apparent."

In Bikondoa, that terrain conquered from fluidity is not a replacement of the more absorbed works of his previous years, but another area of creation which is incorporated into his work, and which expresses the artist's expressive urgency. These are elements that determine a more immediate relationship with his work; they express and reveal his most shining secrets.

Figuration, the pages of a wound

In this process of extending the battlefield, the human figure emerges. No longer are there just traces: now it is present in its entirety, achieving a fullness, albeit depicted without a face, veiled, white and ecstatic. Geometry is made flesh in the series of women that now appear in Bikondoa's latest paintings. The previously archetypical forms are now referential, staring out of their faces without eyes, de-humanised, looking out over time in a long, eternal present.

The presence of the figuration linked to that opening process has become a central element in those works, although it is not difficult to see how they could be interpreted as the result of a different arrangement of the formal and geometric structures of his previous oeuvre. In a further step, certain shapes have revealed others. Back from those depths of the spirit, these figures now return, immensely abandoned, looking untouchable, with unknown features and a present gaze.

The process of constructing these figures is marked, again, by the use of marble dust and its subsequent scratching, leaving deep furrows in the surface of the picture. This way of working is a determining factor in the provision of a more lyrical contents and meaning of this work, in which these eternal figures reveal the features of the wound that is left after the elimination of the matter.

These furrows, authentic holes, are now held up to public exhibition. They are essential factors of the personality of *women* who do not show their faces, but rather their wounds; it is they who identify them and quantify their relationship



La bota de las 5.000 leguas, 2005



Sin título, 2005



La mujer de la luna llena II, 2005

with the human, and also with the divine: the wound as a sign of the suffering undergone. And who is it that suffers and heals their wounds but the one who is sacrificed for some, perhaps deserving, reason? And so the wound is ultimately held up as the symbol of that healing, the testimony of victory over death, of that model of salvation that is painting itself.

Katalogoaren argitalpena eta erakusketaren ekoizpena /
Edición del catálogo y producción de la exposición
Koldo Mitxelena Kulturunea
Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa

Diputatu Nagusia / Diputado General
Joxe Joan Gonzalez de Txabarri Miranda

Kulturako Zuzendari Nagusia /
Director General de Cultura
Imanol Agote Alberro

Koldo Mitxelena Kulturuneko Zuzendaria
Director de Koldo Mitxelena Kulturunea
Francisco Javier López Landatxe

ERAKUSKETA / EXPOSICIÓN

Koldo Mitxelena Kulturunea. Ganbara
2006ko ekainaren 28tik abuztuaren 26ra
Del 28 de junio al 26 de agosto de 2006

Komisariaketa, diseinua eta ekoizpena /
Comisariado, diseño y producción
Koldo Mitxelena Kulturunea

Muntaia / Montaje
Expolan

KATALOGOA / CATÁLOGO

Sorkuntza, diseinua eta maketazioa /
Concepción, diseño y maquetación
Javi López Altuna, Imanol Tapia

Azala / Portada
Alfredo Bikondoa

Testuak / Textos
Alfonso de la Torre, Juan Pablo Huércanos

Euskarazko itzulprena / Traducción al euskara
Ixabel Cantero: Alfonso de la Torreren testua
Luis Mari Larrañaga: Juan Pablo Huércanosen testua

Ingelesezko itzulprena / Traducción al Inglés
Allan Owen: texto de Alfonso de la Torre
Tim Nicholson: texto de Juan Pablo Huércanos

Argazkiak / Fotografías
José López: foto de *Acerca de Siam*, 2004 (p.114-115)

Kristina Sumper: foto de *Pierna II* (p.117)
Ricardo Iriarte: resto de fotos

Fotomekanika eta inprimaketa /
Fotomecánica e Impresión
Reproducciones Igara

Aleak / Tirada
1.500

Eskertza / Agradecimientos
Eskeinitako laguntza zinez eskertu nahi diogu **Iciar Montes** / Queremos agradecer su inestimable colaboración a **Iciar Montes**
Eta erakusketa honetan erakusten diren artelanak uzte-agatik honako guztiei: / Y por ceder sus obras para esta exposición a:
Olga Jurgszat e Ignacio Alcántara, Antón Arbulu, Paloma Ciordia, Adolfo Crespo y Martina Dasnoy, Maite Fabo, Pili Moreno y Luis Pérez, Marcos Santiago, Coro y Raouf Yuja

Leg. Gor. / Dep. Leg.: SS-735/06
ISBN: 84 - 7907 - 521 - X

© Argitarapenarena / De la edición: **Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa**
© Arte-lanena / De la obra: **Alfredo Bikondoa**
© Testuena / De los textos: **egileena / de los autores**
© Argazkienetan / De las fotografías: **egileena / de los autores**





Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa
Kultura Zuzendaritza Nagusia
Dirección General de Cultura