

IRUDIA AGERIAN. MUN ARGAZKI BILDUMA

URR 20 2026
IRAUNKORRAROBERT CAPA, *SIN TÍTULO*, 1936-1939, PLATA EN GELATINA, NAFARROAKO UNIBERTSITATEKO MUSEOKO BILDUMA

Nafarroako Unibertsitatea Museoko argazki-bilduma denboran zehar eratuz joan da, 1981ean sortu zenetik, José Ortiz Echagüe (1886-1980) argazkilariak hirurogeiko hamarkadan egin zuen dohaintzarekin, eta hil ondoren sartu zen, gaur egunera arte, oraindik hazten eta lan berriak sartzeko jarraitzen duenean, bilduma bizi baten aurrean baikaude. Bilduma honek Espainiako eta Espainiako argazkigintzaren historia aztertzen du, 1839an sortu zenetik gaur egunera arte. Bilduma egituratzen duen gaia Espainiaren irudia den arren, gure herrialdean lan egin zuten nazioko zein nazioarteko egileek osatzen ute. Osatzen duten piezei esker, argazkigintza fenomeno poliedriko gisa uler dezakegu, argazkidintzaren diziplinaren eta teknikaren sorkuntza eta bilakaerari, irudikapenari eta errealitatearekin duen erreferentzia-harremanari, edo irudiaren eraikuntzari eta ikusleak hura hautemateko duen moduari erreparatzen dien fenomeno gisa. Bilduma osatzen, argazki-fenomenoa ulertu behar da, errealitatearen inguruko dokumentuak sortzeko bitarteko gisa, bai adierazpen artistikoaren ikuspegitik, sorkuntza

hutsari soilik lotutako piezekin, bai argazkigintza dokumentu gisa hartuta, errealitatea jaso eta islatzen duten lan deskriptibo eta dokumentalekin. Argazkia dokumentu gisa jaiotzen zen, errepresentatutakoa errealia eta ukigarria zela frogatzen zuen froga sinesgarri gisa, eta, beraz, errealitatearen deskribapen berri bat ahalbidetzen zuen, bitartekoaren objektibotasunean oinarrituta eta ez egi-learen subjektibotasunean. Denborarekin, bitarteko hau artetzat onartu eta honi lotutako tekniken garapena zela eta, argazkilariak adierazpen eta garapen bide berriak ireki zituzten, eta ez bakarrik errealitatea islatzera, objektu fotografikoa dokumentu gisa definitzera mugatu ziren, baizik eta baita ere, izaera artistikoa duten piezak sortzeko bitarteko honek ematen dizkien aukera teknikoak esploratu zituzten, berez baliozkoak direnak eta ez erre-presentatutko irudiaren errealitatearekiko loturagatik, uneen uneko korrante artistikoen ildoan. Sortze-planteamenduaren barruan, Espainiako argazki historikoen bilduma bat sortzeko ideiarekin batera, hiru helburu nagusi zeuden: bilduma osatzen zuten lanak kontserbatzea eta

areagotzea, horiek zabaltzea eta gizarteari oro har ezagutaraztea, eta argazkigintzaren inguruko ikerketa egitea. Planteamenduhoriek sendotu egin ziren; useoaren sorrerarekin, gizarteari zerbitzu egiteko asmoarekin sortu baitzen, artearen eta proposatzen diren planteamendu artistikoen bidez estereotipoak ezabatu eta harreman-modu berriak sortzeko asmoarekin, arte garaikidearen adierazpen guztiak ardatz hartatua.

Museoko argazki-bilduma hainbat ikuspuntutatik azter daiteke eta irakurketa osagarriak egiteko aukera ematen du. Ikuspegi teknikotik, ibilbide bat egin daiteke baliabide horren bilakaeran eta garapenean, historian zehan landu diren prozesuen bidez. Hor daude argazkigintzaren hasierako teknikak, dagerrotipoa eta kalotipoa, interes handiko azken funts hori, segur aski Espainiako erakundeetan kontserbatutako artean osatuena, gatzegindako paper multzo handi batekin batera. Halaber, kolodioi hezeko negatiboetatik abiatuta albumina egiteko paper-multzoa ere oso ugaria da; XIX. mendeko bilduma gehienak dira. Ikatz bilduma ezin aipatu gabe utzi, bai Jose Ortiz Echagüeren dohaintzatik ateratako argazkiengatik, bai beste pieza batzuegatik, Adolphe Brauen lanak kasu. Eta, azkenik, XIX. mendearen amaieratik aurrera argazkigintzaren arloan izandako bilakaerarekin eta ingurune hori unibertsalizatzearekin batera, zilarrezko gelatinen teknikak sortu ziren, argazkigintza digitala eta adimen artifiziala iritsi arte argazkigintzaren eremuan nagusi izango zirenak. Horiek ere Bilduman daude. Ikuspuntu tematikotik, Espainiako argazkigintzan landu ziren gai guztietan zehar ibilbide bat egitea posible da, zeharkako irakurketak egitea ahalbidetuz, egiten duenaren interesaren arabera. Arkitekturaz, ingeniariaraz, arteaz, historiaz, modaz, psikologiaz, garapenaz... hitz egin daiteke. Eta argazkigintzak moldakortasun handia eskaintzend igun arren behatu nahi den interpretazioan, bildumako gaiek jatorritik ingurune horretan landutako gaien espektrora zabala jasotzen dute.

Gaur egun, Jose Ortiz Echagüek 1981ean emandako 3000 argazki ingurutik (1500 negatibo paperean eta 28800 negatibo) abiatuta, bilduma 25000 argazki tramankulu inguruk eta 250000 negatibo inguruk osatzen dute, eta horri beste diziplina artistiko batzuetako 1500 pieza unguru gehitu behar zaizkio, hala nola pintura, eskultura, marrazkia, grabatua, bideoarte eta instalazioak. Bilduma bizi baten aurrean gaude, bai obra berriak gehituz hazten jarraitzen duelako, bai fenomeno artistikoa aztertzeko eta ulertzeko oinarri gisa balio duelako, ikerketaren eta egoitza artistikoen garapenaren bitartez, zeinetan egile garaikideek elkariizketa bat ezartzen baitute beren aurreko artistekin.

Argazkiaren hasiera.

XIX. mendeko argazki-prozesuak

Argazkigintza Parisen jaio zen 1839an, François Arago akademikoak metalari buruzko Dagerrotipoa aurkeztu zuzenean Zientzien Akademian. Museoak teknika horren bilduma interesgarri bat du. Aurkezpen honekin batera, William Henry Fox Talbot ingelesak (1800-1877) kaloti-

poaren asmakizuna iragarri zuen Londresen. Hori esker, euskarri batean, kasu honetan paper batean, irudi bat jasotzea lortzen zen, eta horrek argazkiaren ezaugarri nagusietako bat zen erreproduktioa seriatua egiteko aukera ematen zuen. Irudia finkatzeko lehengo arazoan ondoren, eta Talbotek erregistratutako teknika horren patentearen erregistroa iraungi ondoren, argazkigintzak aurrera egin zuen prozesu horrekin egindako ikerketetan, historian paper gainean egindako lehen argazki-teknikarekin. Seguraski, Espainiako instituzioetan kontserbatutako kalotipoen artean funtsik osoena gordetzen du museoak, eta horrekin batera, gatz-paperetan jasotako positibo multzo handi bat. Kasuren batean, Gustave de Beaucorps (1825-1906) edo Louis De Clercq (1837-1901) lanetan bezala, jatorrizko negatiboa eta sorrarazi zuen garaiko positiboa mantentzen dira.

Teknika honen garapen eta hedapenarekin, asko izan ziren Espaniara etorri ziren argazkilari europarrak, gure herrialdeak ideario erromantiko europarren barruan sortzen zuen interesak erakarrita, batez ere Frantzian. Modu honetan, eta erakarpen honek eraginda, argazkilari hauetako asko espresuki etorri ziren Espainiarekin lotzen ziren sustrai exotikoen bila, gehienetan arabiar iraganarekin eta Andaluzian omen zeudela bidelapul, ijito eta dantzarien munduarekin lotuak, Granadako Alambra edo Sevillako Real Alcázares izanik protagonista nagusiak hartutako irudien barruan, beste batzuk Mediterraneoan zehan egindako bidaia zabalago baten barruan sartzen zituzten bitartean. Eta hori guztia Espainian finkatu ziren atzerriar haiek ahaztu gabe, baita espainiarrak ere, laster bat egin baitzuten adierazpide berri horren erabilera-rekin. Gure herrialdean une horretan sortutako irudien artean, garrantzi handia hartu zuten mota herrikoietako erretratuek; izan ere, munduko gainerako lekuetara esportatuta, gaur egun arte atzerrian espainiarrei buruz izango den irudia estereotipatuko dute. Eta horiekin batera, hemeretzigarren mendeko argazkigintzan ikusten ditugun gai tradizionalak jasotzen dira: hiri eta monumentu bistak, herri lanak eta erretratua.

XIX. mendean zehar argazki-prozesu eta -tekniketan izandako aurrerapenak oso azkar eta denbora gutxian gertatu ziren. Hala, kalotipoa eta gatz-papera negatibo mota berri batek ordezkaturiko zituen 1851n, kolodioi hezeak. Albuminaren paperean positibatzen zen, eta espazio denborak laburtu eta irudiaren definizioa hobetzen zuen. Horrek argazkiaren hedapena, unibertsalizazioa eta zabalkundea ahalbidetu zituen. Hala ere, kalotipoarekiko atzerapausoak ere baitzuen, hala nola prozesaketa konplexuagoa izatea eta negatiboa osatzen zuten kristalezko plaken hauskortasuna, batez ere argazkilari bidaiariei begira. Azken hori dela eta, egile horietako batzuek, Beaucorps edo De Clercqek adibidez, papereko kalotipo negatiboa albumineko paperezko positibatuarekin konbinatu zuten.

Kalotipoan ikusi genuen bezala, nazioarteko argazkilariak gure herriaren irudia jasotzen ikustea ohikoa izango da, batez ere Andaluziakoa, nahiz eta pixkanaka beste herri batzuetara zabalduko diren, askotan bide eta trenbi-



ALPHONSE BRAUN, SEVILLA. ALCÁZAR. PATIO DE LAS DONCELLAS, C. 1880, KOLODIO NEGATIBO BATEN KARBONOA. NAFARROAKO UNIBERTSITATEKO MUSEOKO BILDUMA

deekin lotuta. Esan bezala, argazkilari hauek izango dira euren jatorrizko herrialdeetara itzultzean Espainiaren irudia atzerrian eraikiko dutenak, egin zituzten argazki eta gaietan oinarrituta. Hor dela eta, gure herrialdearen ikuspegia ideario erromantiko baten arabera estereotipatuta aurkeztuko da, gure herrialdeko irudia biltzen duten nazioarteko argazkilarien presentzia ohikoa izango da, batez ere Andaluziakoa, nahiz eta gutxika-gutxika beste herri batzuetara irekiko diren, askotan bide eta trenbideei lotuta. Esan dugunez, argazkilari hauek izango dira, beren jatorrizko herrialdeetara itzultzean, Espainiaren irudia atzerrian eraikiko dutenak egindako argazki eta gaien arabera. Hori dela eta, gure herriaren ikuspegia ideario erromantiko baten arabera estereotipatuta aurkeztuko da, Ekialdetik Hegoalderako pertzepzio batek eragin handia duelarik.

Bi prozesu horiek azkar gertatu zirenez, argazkilari asko izan ziren, eta bi teknika horien bidez egindako lana kontserbatzen da. Hori da Alphonse De Launay (1827-1906) frantziarraren kasua. Museoak haren bilduma zabal du, daggerrotipoak, gatz-paperak eta albumina-paperal barne. Bere obran, autore honek ohiko ikuspegi urbano eta momentalak, edo Espainiako mota herrikoiak, jaso zituen. Argazkilari honez gain, beste egile atzerital batzuk

ete topatuko ditugu, hala nola Charles Mauzaisse frantziarra (c. 1823-XIX. mende amaiera), Grenadan finkatu zena eta bere obraren zati handi bat, batez ere Alhambra, protagonizatu zuena, edo Farnham Maxwell Lyte ingelesa (1828-1906), ikuspegi naturalen bilduma interesgarri bat egin zuena, ez bakarrik paisaia bikainaren tradizioan, baizik eta lehen planoan jasotako aukera teknikez baliatuz, argazkigintzarako ere. Jatorri atzeritarrekoak dira, baita ere, Jean Laurent (1816-1886) eta Charles Clifford (1819-1863) eta Jane Clifford (1822-1885) senar-emazteek, XIX. mendean gure herrialdeko argazkigintzaren historian erreferente izan ziren artistak, Espainian finkatu zirenak Gobernuaren eta Koroaren enkargu ofizialetan lan egin zuten ikerketa emankorrek ezarritik, eta Espainiaren irudia beste inork ez bezala erretratu zutenak. Argazkilari hauen lanen bilduma oparoa du Museoak: lehenaren 975 argazki inguru bigarren 425.

Charles Clifford jatorri ingeleseko argazkilaria izan zen, Madrilan finkatu zen eta estudioa ireki zuen hiriburuan, kasu honetan bere emazte Janeren laguntzaz. Jane bere telesailtako baten ekoizpenaz arduratuko zen, batez ere hil ondoren, estudioa jarauntsi eta mentendu zuenean. Lehenengoak gure herrialdeko bistak egin zituen, bai hirikoak eta monumentalak, bai obra publi-



ALPHONSE DE LAUNAY, *SIN TÍTULO*, c. 1853, KALOTIPOKO GATZ-PAPERA, NAFARROAKO UNIBERTSITATEKO MUSEOKO BILDUMA

koetakoak, eta lehen aldiz ezarri zuen gai horiek gure herrialdean irudikatzeko modua. Gobernuaren enkarguak ere jaso zituen, hala nola Isabel II.ak Espainiako hainbat probintzian egindako bidaiak argazkien bidez erregis-

tratzea, baita hainbar erakunderenak ere, Espainiakoak zein atzerrikoak. Madrilgo San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademiak Espainiako monumentuen zaharberritzea dokumentatzeko eskatu zion, eta Londresko South



CHARLES CLIFFORD. CANAL DE ISABEL II. PRESA DEL PONTÓN DE LA OLIVA, 1856, ALBUMEN PAPER, NAFARROAKO UNIBERTSITATEKO MUSEOKO BILDUMA

Kensington Museumek, gaur egungo Victoria & Albertek, Madrilgo bi bilduma garrantzitsu biltzeko eskatu zion: errege-armagintza, errege-jauregian zaindua, eta Delfineko Altxorra, gaur egun Pradoko Museoan dagoena. Hil zenean, bere emaste Jane Cliffordek hartu zuen ikerketa eta proiektu horien ardura. Bi bildumei argazkiak atera zizkien Lauretek, eta, horri esker, haien interpretazioaren ezberdintasunari esker, artistaren begiradak irudiaren eraikuntzan duen garrantzia ikus dezakegu.

Jean Laurent, jatorri frantziarrekoa, Madrilan ere finkatu zen, gure herrialdeko garrantzitsuenetakoa izatera iritsi zen estudio bat irekiz. Bere ekoizpena oso zabala izan zen. Ikuspegi urbano eta monumentalekin batera, Real Armeria, obra publikoak edo Espainiako mota herrikoiei buruzko bere seriek nabarmentzen dira. Hauetako batzuk bertako argazkilariekin elkartuz egin zituen, José Martínez Sánchez (1807-1874) adibidez. Lehenengo seriek XIX. mendean sortutako interesari erantzuten dio; izan ere, Artearen Historia diziplina zientifiko gisa agertu zenean, artelanen bildumak dokumentatzeko interesa sortu zen, irudien corpus bat sortuz, XVIII. mendeko Akademiaren tradizioan artelan horiek taxonomiazatzeko eta katalogatzeko. Espainiako gobernuak gure herrialdean egiten ari ziren azpiegitura berriak jasotzeko egin zion enkarguari erantzuten dio obra publikoen serieak, garai bateko alee-kin lotzen zirenak, haiekin bost album egiteko, 1867ko

Parisko Erakusketa Unibertsalera bidaltzeko; horietatik bi gordetzen ditu Museoaren bildumak. Azkenik, XVIII. mendeko gai beraren grabatuaren tradizioan eta Espainiara etorritako atzerriko kalotipistek jasotako argazkien tradizioan, tipo herrikoien serieak atzerrian espainiarraz zegoen irudia biltzen eta esterotipatzen jarraitzen du. Laureteak bi serie egin zituen, *d'après nature* deiturikoak, naturaletik, in situ hartua, eta beste bat 1878an Austriako Maria Kristinarekin ezkondu zela-eta Madrilera beren lurraldeko produktuak eskaintzera etorri ziren Espainiako eskualdeetako biztanleen argazkia eginez.

Eta garrantzi handikoa izango da André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) frantziarra, zeinek, ikuspegi urbani eta monumentalak egiteaz gain, 1854an formatu berri bat aurkeztu baitzuen, *Carte de visite* izenekoak, argazkigintzan iraultza ekarri zuena, plaka berean zortzi irudi ere biltzen baitzituen, tamaina txikikoak eta formatu estandarrekoak, eta horrek argazkia merketu zuen. Teknika horri esker, argazkigintzarako sarbidea orokortu egin zen, eta, historian lehen aldiz, norberaren irudira eta haren gorputzera hurbiltzeko aukera eman zitzaion herritar askori. Ordura artem erretratu bat edukitzeko aukera gizarteko goi-klaseentzat erreserbatuta zegoen, eta ez zegoen begiratzeko erakusleihorik ere, eta gorputz osoko ispiuarterako sarbidea ere mugatua zen. Hori dela eta, “visite”-k aldaketa sozial garrantzitsua ekarri zuen,

eta, erretratu-gaien garapenari ez ezik, autoperezpizioari buruzko gogoeta psikologikoei ere bidea ireki zien.

Une hauetan gure herrian argazkiak ateratzen ari diren atzerriko argazkilarien presentziarekin batera, 40ko hamarkadan ikasketak zabaltzen hasiak ziren bertako argazkilarien lana ere topatuko dugu. Horietako bat José Martínez Sánchez izan zen (1807-1874), espainiar argazkigintzaren lehen erreportajeetako bat egin zuena, Isabel II erregina itsasontziz Valentziara iritsi zenekoa. Era berean, argazkilari honek Laurent-ekin kolaboratu zuen aipatutako herri-lanen proiekturako argazkiak ateratzen.

Ikatz-bilduma ezin aipatu gabe utzi, teknika hori Jose Ortiz Echagüeren dohaintzatik datozen argazkiekin lotzen baita. Horrela, Adolphe Braunen (1812-1877) Espainiako zein Egiptoko beste lan batzuekin batera, Granadako Alhambraren eta Sevillako Real Alkazaresen bi ikuspegi garrantzitsu kontserbatzen dira, bai tamainagatik –oraindik handigailua existitzen ez zen garaian eta negatiboa kristalezkoa zen, horrek zekartzan zailtasunekin–, bai kromatismoagatik nabarmentzen direnak.

Ingurune bat sendotzea.

XX. mendeko argazkia

Ingurune bat sendotzea. Mendeko argazkia XIX. mendearen amaieran, argazkigintzaren garapen teknikoari esker, ingurune hori unibertsalizatu egin zen, eta gizarte-maila guztietara iritsi zen. Zilarrezko gelatinaren asmakuntzak esposizio- eta positibatzeko denborak bizkortu zituen. Hori argazki-industria baten eskutik etorri zen, eta, horri esker, argazkilari amateurra agertu zen; izan ere, hark ez zuen paperak prestatzeko arazo teknikoek eta finkatzeko eta positibatzeko prozesuez arduratu beharrik. 1888an George Eastmanek, Kodaken sortzaileak, sortutako eslogan famatuaren unea da: «Zuk sakatu egiten duzu guk gainerakoa egiten dugun botoia».

Argazkigintza inguruneak berak ematen zizkion aukera plastikoez eta irudikapen-aukerez jabetu zen, eta, alde batetik, XX. mendeko lehen hamarkadetan nagusi ziren mugimenduen ildoko estetika artistiko bat garatzeko bere aukera teknikoekin esperimentatzen hasi zen, definizioaren, xehetasunaren, zehaztasunaren, planoen, perspektiben eta argien jokoan inguruan ikertuz, bai eta argazki-prozesuek irudiaren eraikuntzari ematen zizkion aukerak garatzen ere; eta, bestetik, bere izaera propioa eta bere izaera artistikoa beste arte-forma batzuen aurrean hartzen hasi zen, adibidez margolaritza.

Beste arte batzuetan gertatu zen bezala, argazkigintzan ere azkar gertatu ziren korrante eta mugimendu artistikoak, eta bata bestearekin gainjarri ziren, etenik gabe. Espainia ez zen gertaera horretatik kanpo geratu, nahiz eta gure herrialdean korrante horiek atzerapen txiki batekin eman ziren munduko gainerako herrialdeekin alderatuta. Horrela, mende honetan zehar, piktorialismoa, abangoardiako argazkigintza, publizitate-argazkigintza, gizarte-argazki dokumentalak eta gerrako argazkigintza garatu ziren, besteak beste. Teknika, gai eta egile sorta zabala osatzen duten korrante horiek guztiak, neurri batean edo bestean, MUNen bilduman daude. Mende ho-

rretatik, Espainian argazkigintzan ezinbestekoak diren lau egileren funts osoak gordetzen dira Bilduman: José Ortiz Echagüe (1886-1980), zeinaren dohaintzak bilduma eratzea ekarri zuen; Josep Brangulí (1879-1945), zeinak Bartzelonaren irudia jaso baitzuen 1900etik 1945era, Telefónica Fundazioak ekoiztutako kopiak, argazkilari horren balioa nabarmentzeko proiektu baten barruan; Juan Dolcet (1914-1990) eta Rafael Sanz Lobato (1932-2015), XX. mendearen bigarren erdian Espainiaren irudia dokumentatu zutenak. Bartzelonan Brangulik egindakoen antzeko argazkiak dira Madrilén Alfonso Sánchez García (1880-1953) egindakoak, Alfonso izenez ezagunagoa. Irudi horietan, eguneroko bizitzako hainbat alderdi jasotzen dira: gizarte-klaseak, egoera politikoa, Errepublikaren aldarrikapena, etab. Horiekin batera, eta aurreko mendean gertatu zen bezala, XX. mendean zehar Espainiara atzerriko argazkilariak iristen jarraitu zuten, jada ez gure herrialdeko exotismoa edo eduki antropologikoa zuten irudiak bilatuz, baizik eta gure herriko egoera sozial eta politikoarekiko eta gure kulturarekiko interesa zutenak, Henri Cartier-Bresson (1908-2004) frantziarraren kasua kasu.

Teknika, gai eta egile sorta zabala garatzen duten joera horiek guztiak MUNen bilduman daude, neurri handiagoan edo txikiagoan. Mende honetatik Espainiako argazkigintzan ezinbestekoak diren lau egileren funts osoak kontserbatzen dira bilduman: José Ortiz Echagüe (1886-1980), zeinaren dohaintzak bildumaren eraketa ekarri baitzuen; Josep Brangulí (1879-1945), 1900etik 1945era Bartzelonako irudia bildu zuena (Fundación Telefónica ekoiztutako kopiak, argazkilari honi balioa emateko proiektu baten barruan); Juan Dolcet (1914-1990) eta Rafael Sanz Lobato (1932-2015), XX. mendeko bigarren erdian Espainiaren irudia dokumentatu zutenak. Brangulik Bartzelonan egindakoen antzeko argazkiak Madrilén egin zituen Alfonso Sánchez García (1880-1953) egileak, Alfonso gisa ezagunagoa denak. Irudi horiek gizarte-klase ezberdinen eguneroko bizitzako jarduerak (beren alderdi anitzetan) eta egoera politikoa (hala nola Errepublikaren proklamazioaren unea) dokumentatzen dituzte. Haiekin batera, eta aurreko mendean gertatu zen bezala, XX. mendean zehar atzerriko argazkilariak Espainiara iristen jarraitu zuten, ez jada gure herrialdeko exotismoaren edo eduki antropologikoa duten irudien bila, baizik eta gure herrialdeko egoera sozial eta politikoak zein gure kulturak erakarrita, Henri Cartier-Bresson (1908-2004) frantziarraren kasuan bezala.

XX. mendeko artisten legatuekin batera, mende honetako Museoak gordetzen duen beste funts garrantzitsuenetako bat Espainiako Gerra Zibilari buruzko argazkigintzarena da. Gerra hura hainbat argazki-korronteren (dokumentalaren, propagandaren, publizitatearen eta argazki-kazetaritzaren) jarduerak eta garapen-gunea izan zen, eta,aldi berean, teknika hori erabili zen Espainiako gerran, ondoren Bigarren Mundu Gerran gertatutako zenerako saiakuntza-proba gisa. Borrokan ari ziren bi alderdiek argazkigintza baliabide gisa erabili zuten, irudiak gizarte zibilaren eta nazioarteko gobernuen babesa bere kausara makurtzeko izan zezakeen papera bere gain hartuz. Gerraren irudiak ematen dituzten artisten artean, errepubli-



JUAN DOLCET, *EL EMPALAO*, 1968, GELATINA BROMUROA, NAFARROAKO UNIBERTSITATEKO MUSEOKO BILDUMA



RAMON MASATS, *SEMINARIO DE MADRID*, 1957, ZILARREZKO GELATINATAN, NAFARROAKO UNIBERTSITATEKO MUSEOKO BILDUMA

kanoen alderdiarentzat lan egin zutenak dira nagusi, hala nola Agustín Centelles (1909-1985). Gerrari lotutako gertaerak, borrokako ekintzak eta gertaera politikoak, biztanleria zibilaren sufrimendua edo errefuxiatuen drama hobe-bien dokumentatzen dituen argazkilaria da. Argazkigintza publizitate-karteletan ere erabili zen propaganda-xedekin, hala nola Pere Catalá Pic-ek (1889-1971) egindakoak, edo egile anonimoek egindakoak, zeinetako batzuek beste artista batzuen argazkiak erabiltzen baitituzte, hala nola Hans Namuth-enak (1915-1990), zeinak milizianoak erretiratzen baititu, beren familia eta bizimodua defendatzeko armak hartu behar izan zituzten zibilak.

Gatazkaren irudiak eskaintzen dituzten artisten artean, alde errepublikanoarentzat lan egin zutenak dira nagusi, hala nola Agustín Centelles (1909-1985), gerrari lotutako gertakariak ondoen dokumentatzen dituen argazkilari gisa egituratzen dena (borroka-ekintzak eta gertakari politikoak, zein gizarte zibilaren sufrimendua edo errefuxiatuen drama). Argazkigintza helburu propagandistikoekin ere erabili zen publizitate-kartel zehatzetan, Pere Catalá Pic (1889-1971) egileak egindakoetan edo egile anonimoek egindakoetan adibidez (batzuek beste artista batzuen argazkiak erabiltzen dituzte, hala nola Hans Namuth (1915-1990) argazkilariak egindakoak, zeinak milizianoak, beren familia eta beren bizimodua defendatzeko asmoz armak hartzera behartuta ikusi ziren zibilak erretiratzen dituen).

Esan bezala, Espainiako gerra argazki-kazetaritzaren garapenerako proba-eremua izan zen, eta ia zuzenean kontatzen zen hura estaltzen zuten kazetarien kroniken

bidez, argitaratutako testuak dokumentatzen eta ilustratzen zituzten argazkiez lagunduta. Leica bezalako kamera arinei esker, argazkilariek mugimendu-askatasun eta ekintza-eremu handiagoa izan zuten, eta, horri esker, prentsaren irudi-beharrak bete ahal izan zituzten. Hau Endre Ernő Friedmannen (1913-1954) argazkien kasua da –Robert Capa bezala ezagunagoa, bere bikotekide Gerda Tarorekin batera hartu zuen ezizena (1910-1937)–, gerra gertakarien fotokazetari nagusia, frontearen eta ekintza betean dauden soldaduen irudia ez ezik, errefuxiatuena eta biztanleria zibilarrena ere erakusten diguna. Beste autore batzuen lanak ere gordetzen dira: El Lissitzky (1890-1941) errusiar artista, tipografiaren, fotomuntaketaren eta diseinu editorialaren erabilera artistikoaren aitzindaria; edo Dezsős Révai (1903-1996) hungariar argazkilaria, Turai izenez ezaguna, nazioarteko Brigadetako kide izan zela, eta, besteak beste, frontetik ihesi Madrilera iristen ziren errefuxiatuen irudiak jaso zituela, eta erakusten zutela nola horietako askok, beste ostatu baten faltan, metroan hartu behar izan zuten babesak.

Gerra amaitu zenean, XX. mendearen bigarren erdian Espainian bilakaera bat bizi izan zuen argazkigintzaren erabilerari dagokionez. Gerraosteko lehen urteetan, herrialdearen egoera sozial eta ekonomikoak ez zuen alarde handirik ahalbidetu, eta argazkilari askok XX. mendearen lehen herenari lotutako formak errepikatu zituzten, gerraren aurreko abangoardiako mugimenduei jarraituz, nahiz eta korronte piktorialistetatik urrun egon. Horixe da Francesc Catalá Rocaren (1922-1998) kasua, Pere Catalá Pic (1889-1971) argazkilariaren semea. Bere lana Gerra



RAFAEL SANZ LOBATO, *BERCIANOS DE ALISTE*. VIERNES SANTO, 1971, NAFARROAKO UNIBERTSITATEKO MUSEOKO BILDUMA. DONACIÓN RAFAEL SANZ LOBATO

Zibilaren aurreko publizitate-argazkiarekin lotzen da oraindik, eta gai soziologikoetara eboluzionatuko du, gerraosteko testuinguru soziala islatzeko eta argazkilarien belaunaldi berriei bidea irekitzeko.

Gerra ondorengo lehen pobrezia une hau Afal taldearen sorrerarekin eta Madrilgo Eskolen (La Palangana taldean jatorria izango zutenak) eta Bartzelonaren (espainiar argazkigintzaren berrikuntza gidatuko zutenak) agerpenarekin gaindituko da. Gure herrialdeko egoera politiko eta sozialak markatutako urteak izango dira, hasiera batean dokumentazio sozialari buruzkoak, eta izaera soziologikoko argazki bati emango diote bide, non jai eta tradizio herrikoien dokumentazioak ere presentzia handia izango duen.

Nolanahi ere, errealari lotutako irudiak izango dira, testuinguru soziala zein indibiduala islatzen dutenak, betiere giza osagaia argazki honen ardatzetako bat izanik, erretratu zuzenetan islatua. Argazkilari horietako asko eskoletan edo taldeetan elkartuz gero, helburuak, praktikak eta gaiak partekatuko dituzte. Esan bezala, Museoaren Bildumak Juan Dolcet (1914-1990) eta Rafael Sanzen Lobato (1932-2015) funtsak gordetzen ditu, biak Madrilgo Eskolari lotuak. Haren obran dokumentazio antropologikoak pisu handia du, baina beste gai batzuetara ere zabaltzen da, erretratugintzara adibidez. Bere lanak puntu askotan bat egiten du, gai eta konposizio oso antzekoekin eta telesailatako lanarekin, batez ere Espainiako jai, ospakizun eta tradizio herrikoiak biltzen dituztenak. Horiekin batera, beste autore batzuk ere topatuko ditugu, beren lane-

tan gai berak jaso zituztenak eta interes eta lotura berak izan zituztenak, zeren, beren jatorrizko eskola edozein zela ere, La Palangana, La Colmena edo Afal taldeetan egin baitzuten bat, eta Espainiako argazkigintza berrituko dute, hala nola Gabriel Cualladó (1925-2003), Francisco Ontañón (1930-2008), Ramón Masats (1931-2024), Ricard Terré (1928-2009) edo Colom (1921-2017).

Lehenago gertatu zen bezala, orain bestelako perspektibarekin bada ere, XX. mendearen bigarren erdian gure herria bisitatu zuten nazioarteko autoreen lana ere jasotzen da, hein batean gerra osteko testuinguru sozialean interesatuta zeudenak, bai hiri-eremuan, bai landa-eremuan. Azken ingurune hori W. Eugene Smithen (1918-1978) Deleitosaren argazkietan antzematen da, Espainiako atzerapena eta pobrezia ardatz dituen izaera antropologikoarekin, Gobernu berriaren gorespen eta propagandaren irudiak ere jasoz. Henri Cartier-Bressonek ere erregimen berriaren errealtatea islatzen duten argazkiak egiten ditu, gerra aurretik gure herrialdea bisitatu zuenak.

Azkenik, bildumaren bilakaerak eta Nafarroako Unibertsitatea Museoan sartzeak bilduma osatzen duten obren gaiari dagokionez irekiera ekarri du, eta Iberoamerikari eskainitako bilduma berri bat hasi da, bi lurraldeak lotzen dituzten lotura kultural, sozial eta politiko estuek justifikatua; beraz, ia esan daiteke diziplina horren garapen paraleloa izan dela. Ezinbestekoa da alderaketak eta konplizitateak egitea. Espainiako arte garaikidearentzat, Latinoamerikako artearen eszena eta bilakaera ispilu

dira. Museoko gainerako bildumarekin gertatzen den bezala, funts honen barruan jatorrizko argazkilariak ikus ditzakegu, Martín Chambiren Peruri buruzko irudiak nabarmenduz (1891-1973), bai eta haren klasiko adierazgarrien lanak ere, hala nola Graciela Iturbide (1942), Flor Garduño (1957) edo Alberto Korda (1928-2001), baita atzerriarrak ere, Miguel Bergasa espainiarraren kasua (1951) edo Gandreas Gursky alemaniarrarena (1955).

Adimen artifizialerantz aurrera eginez. XXI. mendeko argazkigintza

XXI. mendean zehar, argazkigintzak aldaketa handiak jasango ditu. Aldaketa horiek prozesu eta tekniken eraldaketaren eskutik etorriko dira, bai eta argazkigintzak berak duen pertzepzioaren eta ingurune horrek ikusleekin duen harremanaren eskutik ere, baita errealitatearekiko loturekin, errealaren irudikapenarekin ere. Aldaketa horiek argazkigintzako esparru guztietan izango dute eragina: errealitatearen inguruko dokumentuak sortzetik adierazpen artistikoari lotutako lanak sortzera. Teknologia berrien eskutik, baina baita interes berriua izango duten teknika tradizionalei eutsiz ere, MUNen bilduma handituz joango da obra berriak gehituz, Museoak sustatutako Tender Puente egonaldi artistikoen programatik datozenak barne. Lan berri gehienak Museoan aurkeztutako erakusketei lotuta egongo dira. 1839an pintura eta argazkigintzaren artean izandako eztabaidarekin gertatu zen bezala, XX. eta XXI. mendeen arteko disjuntiba berriekin egin zion aurre hedabide horrek, argazkigintza digitala sortu baitzen, eta horrek lana sortzeko teknologia berrien erabilerari bide eman zion eta bilakaera izan zuen, kasu honetan, Adimen Artifizialarekin lotutako software-programak, eta iraultza ekarri zuten arlo horretan ez ezik, gizartean oro har ere.

Teknologia berrien eskutik, baina baita interes berriua izango duten teknika tradizionalei eutsiz ere, MUNen bilduma handituz joango da obra berriak gehituz, Museoak sustatutako *Tender Puentes* egonaldi artistikoen programatik datozenak barne. Lan berri gehienak Museoan aurkeztutako erakusketei lotuta egongo dira. Lan eta egile horiek errealitatea islatzera mugatzen dira, argazkigintza dokumentu gisa definitzera, eta, horrez gain, izaera artistikoa duten piezak sortzeko baliabide horrek ematen dizkien aukera teknikoak aztertzen dituzte, berez baliodunak direnak, eta ez irudikatutako irudiak errealitatearekin duen loturagatik, unean uneko korrante artistikoen ildoan, artelanaren balio politikoan arreta jarritz. Aurkeztzen dituzten gaiak dagokienez, bildumaren argumentu-ildoei jarraitzen diete, gai ugariarekin, erretratutik hasi eta hiri- eta monumentu-argazkietaraino, ingurune naturalari lotutako irudietatik igaro, haien adiera anitzenetatik. Azken hori da, agian, gehien errepikatzen den gaietako bat, gizarte garaikideak klima aldaketaren eraginei buruz erakusten duen kezka harira. Hala, Joan Fontcubertak (1955) errealitatearen eta errealaren pertzepzioarekin jolasten du herbarioei buruzko bere bi serieekin; Valentín Vallhonratek (1956) definitzeko eta irudikatzeko aukerak planteatzen ditu; Javier Vallhon-

ratek (1953) ingurune naturalaren neurtezina eta eboluzioa erakusten digu; Carlos Irijalbak (1979) edo Cecilia Paredesek (1950), berriz, gizakiak naturarekin duen interakzioa planteatzen dute.

Tender puentes egoitza artistikoak

Museoaren plan estrategiko eta garapen-planaren barruan, eta Argazki Fondoan jatorria izanik, 2003an egoitza artistikoen proiektu bat asmatu zen, Zubiak eraiki izenekoa, gure bildumako argazki historikoaren eta autoren garaikideen arteko elkarrizketa bat ezartzeko asmoz. Horrela, Museoak gonbidapena luzatzen die irudiarekin eta haren irudikapenarekin lan egiten duten hainbat adarrekin lotutako sortzaile garaikideei, bai nazionalai, bai nazioartekoei, gure Bilduma ezagutzera eta beren lanak gure funtsetako pieza, egile, teknika edo gairen batekin elkarrizketan jartzeko proiektu bat aurkeztera. Horrela, programa honen bitartez, artistek proiektu berriak sortzeko laguntza ez ezik, beren aurreko egileekin, neurri batean beren ahotsa ere ematen dutenekin, elkarrizketa bat izateko aukera ere aurkitzen dute. Horrela, gure argazki historikoaren bilduma osatzen duten irudiak erabiliz, hausnarketa ariketa bat egiten da lan horiei buruz, baina baita errealitatearen irudikapenari, irudiaren eraikuntzari edo ikuslearen pertzepzioari buruz ere. Horri guztiari esker, beste irakurketa batzuk egin daitezke fenomeno artistikoaren ulermenari eta pertzepzioari buruz eta gizartearekin duen loturari buruz.

Programa hau martxan jarri zenetik, 39 izan dira proiektu bat egin duten artistak, eta erabat libre dira gaia eta bildumako zein piezatan oinarritu aukeratzeko, inspirazio fisikoa edo kontzeptuala izan daitekeelarik. Bakoitzak bere planteamendu artistikoen arabera proiektu bat aurkeztu bazuen ere, zenbait interes tematiko komunei jarraiki multzokatu daitezke. Gai horiek, gainera, Museoaren bildumaren ildo egituratzaileei jarraitzen diete, eta argazkigintza zeharka zeharkatzen dute, XIX. mendetik XXI. mendera. Planteatu ditzakegun gaien artean daude lurraldearena, bere pertzepzioa, erlazionatzeko modua, ikuslearekiko eta bilduma historikoarekiko lotura, edo ikuspegi desberdinetatik ikustea, hala nola, sozialetik, politikatik, ekonomikotik, emozionaletik, etab. Besteak beste, Lynne Cohen (1944-2014), Roland Fischer (1958), Carlos Cánovas (1951) eta Bleda y Rosa (1969 eta 1970) izan ziren gai horiek planteatu zituzten egileak.

Erretratua, sortu zenetik argazkigintzan nagusi izan den gaietako bat eta Museoko bildumak horren adibide nabarmenak dituen, Pierre Gonnord-en (1963-2024) proiektuen protagonista izan zen, Arraiako ijitoi edo Astur Leongo arroko meatzariei buruzko serieekin, eta Luis González Palmaren (1957) Möbius seriearekin. Artxiboaren nozioa eta interpretazioa, irudiaren eraikuntzarekin zerikusia duten kontzeptuekin batera, ikuspegi, interpretazio edo lotura kontzeptual eta biresanahi desberdinetatik ikus dezakegu, Cristina de Middel (1975), Vik Muniz (1961) edo Juan Ugalderen (1958) lanetan.

Azken batean, Nafarroako Unibertsitatea Museoaren argazki-bilduma bizirik dagoen bilduma gisa eratzten da,



PIERRE GONNORD, *MARÍA, JOAO & ISAAC*, 2013, TINTA PIGMENTATUAK PAPEREAN, NAFARROAKO UNIBERTSITATEKO MUSEOKO BILDUMA

hazten jarraitzen duena eta arte-proiektu berriak sortzeko oinarri gisa balio duena. Bilduma honek zeharka aztertzen ditu arte honen ia berrehun urteak, 1839an sortu zenetik gaur egunera arte, argazkilari nazionalek zein at-

zerritarrek hartutako Espainiaren irudian eta haren gainean oinarritua.

Ignacio Miguéliz Valcarlos

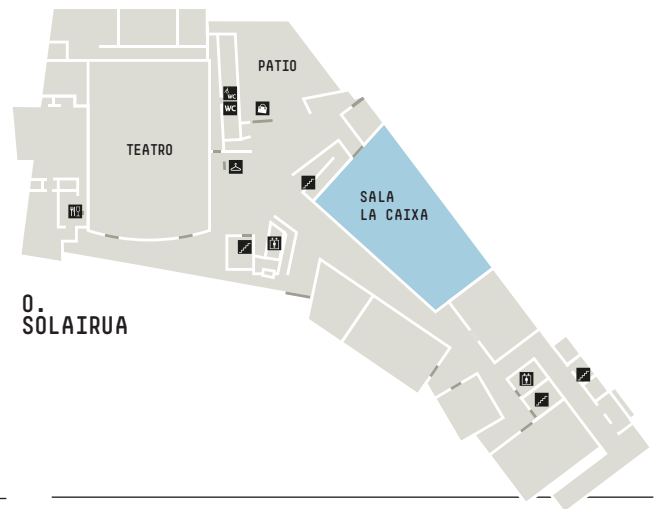


MIGUEL BERGASA, *PROCESIÓN DE VIERNES SANTO*, 1997, IMPRESIÓN CON PIGMENTOS MINERALES SOBRE PAPEL BARITADO, COLECCIÓN MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. DONACIÓN MIGUEL BERGASA

NAFARROAKO UNIBERTSITATEA MUSEOA

LIRUDIA AGERIAN. MUN ARGAZKI BILDUMA

URR 20 2026
IRAUNKORRA



NAFARROAKO UNIBERTSITATEA MUSEOA

NAFARROAKO UNIBERTSITATEKO ERREKTOREA
María Icaburu

PATRONATUKO LEHENDAKARIA
Ángel Gómez Montoro

ZUZENDARIA
Jaime García del Barrio
ZUZENDARI ARTISTIKOAK
Gabriel Pérez-Barceiro
Teresa Lasheras

KUDEATZAILEA

José Manuel Trillo

KOMUNIKAZIO ETA MARKETING ZUZENDARIA
Elisa Montserrat

BILDUMA ETA ERAKUSKETEN ARDURADUNA
Ignacio Miguéliz

BILDUMA ETA ERAKUSKETEN KOORDINATZAILEA
Natalia I. Sarreatea

BILDUMA AHOULKULARIA
Valentín Vallhonrat

ERAKUSKETA

KOMISARIO

Ignacio Miguéliz

KOORDINAZIOA

Natalia I. Sarreatea

ZAHARBERRITZEA
Montaña González

MUNTAIA
KOORDINAZIOA
Mikel Juango

MUNTAIA

Joarte
Estudios Pigmento
Pinturas Galán
Otundal

DISEINU GRAFIKOA
Ken

EDIZIOA: NAFARROAKO UNIBERTSITATEAREN MUSEOA / DL NA 2038-2026 / ISBN 978-84-8081-876-6 / +34948425700 / MUSEO.UNAV.EDU / MUSEO@UNAV.ES

●●● MUN