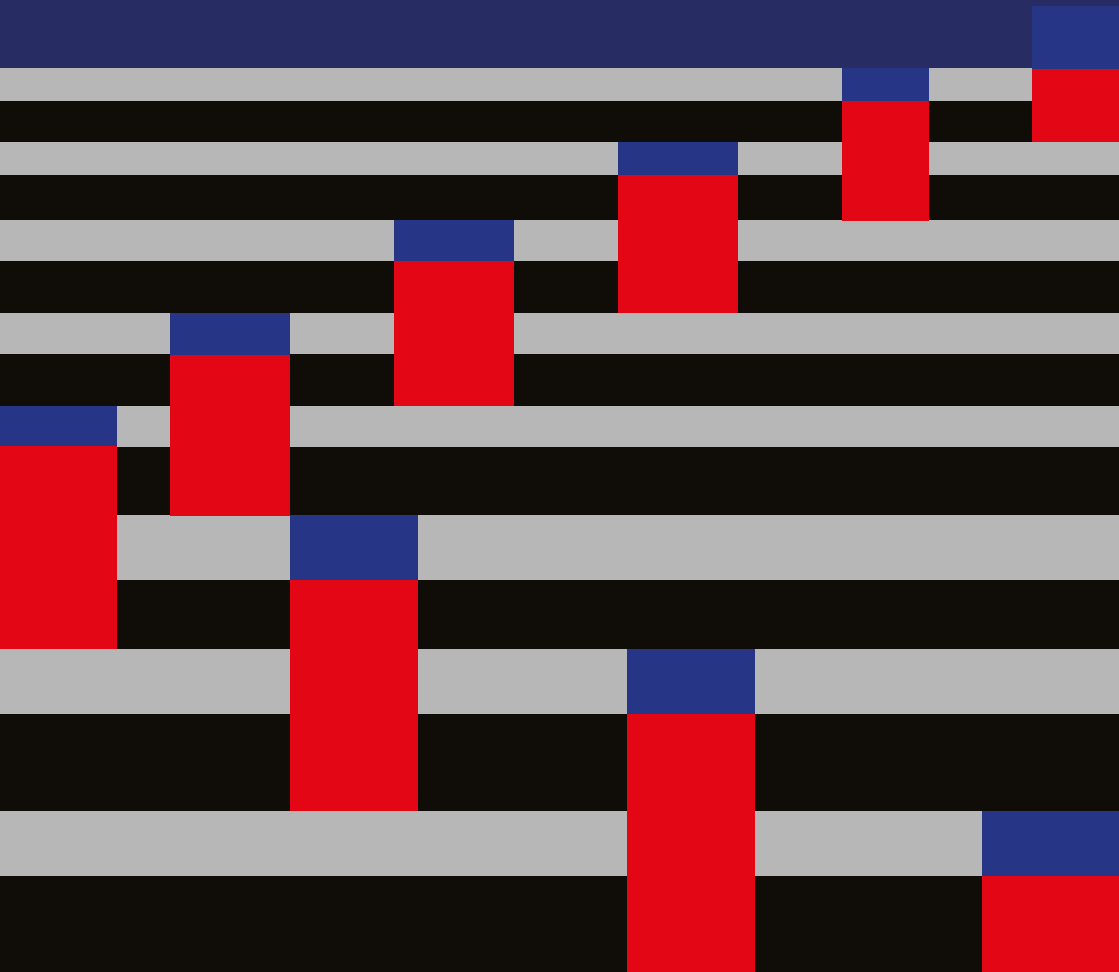
Inés
Medina

2025.02.28 / 2025.06.01

Ikerketa analitiko plastikoa. 1978-1995

Investigación analítica plástica. 1978-1995.



Inés
Medina

2025.02.28 / 2025.06.01

Ikerketa analitiko plastikoa. 1978-1995

Investigación analítica plástica. 1978-1995.

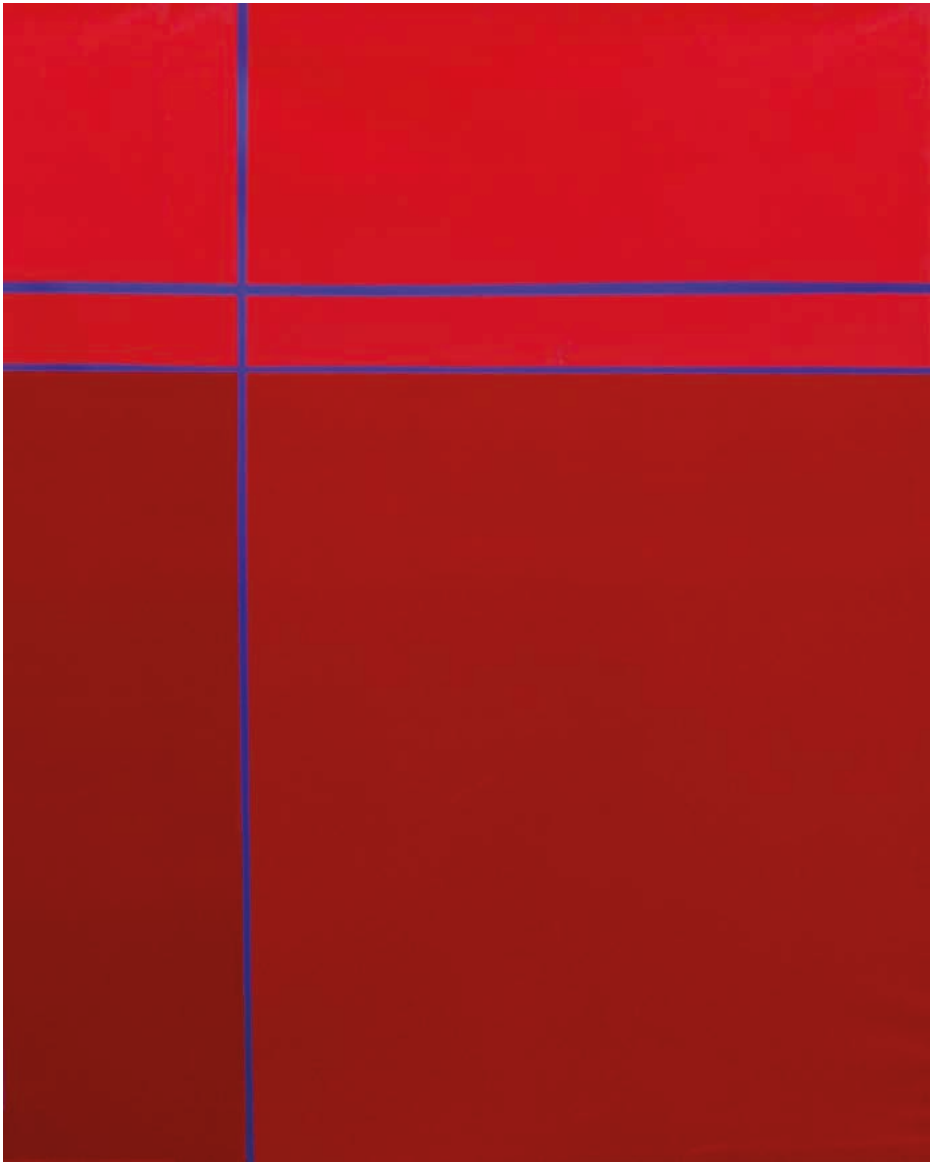
Inés Medinarekin solasean: plastika ezagutzaren bilaketa gisa

Sara Abisambra Borrero

Bilbo Zaharrean, lima koloreko atari berde baten atzean, Inés Medinaren lantegia dago. Inés Cáceresen jaio zen (1950), baina Bilbon bizi da sei urte zituenetik. 2024ko ekainaren 25ean bisitatu nuen tailerra lehen aldiz, eta lau hormetan antolatutako lan, aldizkari eta artxiboek egin zidaten harrera, kontu handiz pilatuak eta urteen eta serieen arabera sailkatuak. Espazio honek Medinaren ikuspegi artistikoa islatzen du, haren ikerketa- eta eraikuntza-prozesu etengabea. Artearen detektibe batek bezala, Inések hormetan eta bastidoreetan jarritako paperetan idazten ditu aurkikuntzak, bere bilaketa sortzailearen urrats bakoitza dokumentatuz. Bere izaera adeitsu eta eskuzabalarekin, berehala hasi zen nirekin bere obrari buruzko gogoetak partekatzen, hain modu naturalean, non berehala murgildu bainintzen haren ideietan.

Bere ibilbidean zehar, Medinak margolaritza, instalazioa eta eskultura barne hartzen dituen ikerketa bat garatu du. Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultatean ikasia, tridimentsionaltasunari, geometriari eta psikoanalisiari buruzko etengabeko ikerketa da haren lanaren ezaugarri nagusia. Karrerako hirugarren urtean, artearen eginkizuna zein den aztertzea erabaki zuen, eta, ikerketa-prozesu luze baten ondoren ondorioztatu zuen artea ezagutza-tresna bat dela. Hipotesi hori bere eginik, gidari izan du 1978an hasi eta gaur egunera arte 24 sailetan banatuta egin duen lanean.

Hasiera-hasieratik, bere muinean giza ezagutza ulertzea helburu duen ikerketa bateratu gisa heldu dio Medinak arteari, eta ikerketa hori elkarri



Rojos distintos, 1980. 02. Seriea, *Espacialidad abstracta, aspectos sensoriales de la materia*. Pigmendu garbiak mihisearen gainean, 163 x 131 x 3 cm. Artium Museoa Bilduma, Vitoria-Gasteiz. Bilduma partekatuaren esparruan erosia. Eusko Jaurlaritzako Kultura eta Hizkuntza Politika Saila.

lotutako bi etapatan hedatu da: miaketa formala eta psikoanalitikoa. Biak bilaketa-prozesu beraren blokeak dira, kezka berriak sortu ahala eboluzionatzen dutenak. Hasiera batean, haren lana hiru dimentsioen eta kolore primarioen erabileran oinarritu zen, bi dimentsioko euskarri batetik espazioaren pertzepzioa eraikitzeko. Denborarekin, ikuspegi formal hori zabaldu egin zen sinbolismoa eta psikoanalisia txertatzean, eta interes berezia jarri zuen genero-problematikan eta introspekzioan. Horrela, artea eta psikoanalisia bihurtu dira Medinak bere ezagutzaren etengabeko bilaketa hedatzeko erabili dituen metodoak, sail bakoitza aurrekoaren ondorio den jarduera batean.

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoak Inés Medinari eskaintzen dion erakusketa haren lana ezagutzeko eta haren metodologia aztertzeko aukera paregabea da, bigarrena funtsezko elementua baita haren lana balioesteko. 1981. urtean hasita Medinaren erakusketa-jarduera etengabea izan den arren, artista honi buruzko informazioa urria da, eta horrek agerian uzten du erakusketa honen eta elkarrizketa honen garrantzia. Solasaldia posta truke baten, hitzen joan-etorri baten bidez egin zen, eta horrek elkarrizketa arin eta argigarria sortu zuen, artistari bere sormen prozesuaren alderdi esanguratsuak partekatzeko eta bere ibilbide luzearen memoria egiteko aukera emanez. Elkarrizketa honek, Medinaren lanari ikusgarritasuna emateaz gain, haren lanaren oinarri diren esanahi-geruzak aztertzeko aukera ematen die irakurleei, eta haren prozesuan eta ondarean murgiltzera gonbidatzen ditu. Artista honen lanaren inguruan egindako ikerketak leiho bat eskaintzen du hark arte garaikideari egin dion ekarpena ulertzeko.

SA: Oso interesgarria iruditu zait ikerketak bizitza osoan zehar lagundu dizula jakitea. O Seriea, adibidez, Arte Ederren ikasketak hasi eta handik gutxira sortu zen. Nolakoak ziren garai hartan ikasketak?

IM: Karrerako lehen urtean ohorezko matrikula eman zidaten, hain zuzen ere nire ikerketa teoriko zabalagatik. Artearen Historia ikasgaian bakarrik, artistei, arkitekturari eta bildumei buruzko ikerketa ugari egin nituen museoetan. Ondoren, nire ikerketak koloreari buruzkoak izan ziren. Kasu horretan, gaiari buruzko bibliografia zabala aztertu nuen. Karrerako hirugarren mailan, Artearen Historiari buruzko ikerketa orokor bati ekin nion, nire helburu eta behar bati erantzunez: arteak zertarako balio duen galderari erantzutea. Nire ondorioa izan zen artea ezagutza-tresna bat dela.

Une horretatik aurrera, nire ibilbide profesional oso eta luze guztia etapa bakoitzean gai pertsonal, sozial, transzendente, beharrezko eta urgenteei buruz ahalik eta giza ezagutza handiena lortzea gogoan dudala burutu dut.
Eta, hain zuzen ere, 1978tik 2024ra arte egindako nire lan artistikoaren ibilbide globala osatzen duten 24 serieak sortzeko prozesu osoan zehar, aldi

berean, obra artistikoaren erakusketa bakoitzean nire ikerketa eta ondorio guztien garapenaren laburpen idatzia jasotzeko diziplinari eutsi diot.

SA: Zure karreraren hasieran ikasi zenuen eta eta erakusketak egin zenituen beste artista batzuen elkarrizketak irakurrita, haien prestakuntza kidekoekin zituzten elkarrizketen bidez osatzen zela ikusi nuen. Guztiok al zenuten artea ezagutza-tresna delako ustea?

IM: Taldea oso modu naturalean sortu zen. Aldaketa politiko eta sozial ugariko garaia zen, eta batzarrak etengabekoak ziren karrerako bost ikasturteetako ikasle guztiekin.

Asko kostatu zitzaidan zer izan nahi nuen erabakitzea, eta nire sormen-ildo artistikoa sortzea zen nire kezka nagusia. Gure ikasturteko irakasgaiak interesgarriak zirela iruditzen zitzaidan, baina ikasleei bidea aurkitzen lagunduko zien egitura gurutzaturik ez zegoela.

Beste zerbait behar zen ondo, edota are bikain, marrazteaz, margotzeaz eta zizelkatzeaz gainera, baina ikasgaiak bereizirik irakasteko sistemak, sortzeko eta ikertzeko eginkizunarekin loturarik gabe, hutsune bat sortzen zidan. Horregatik, bakarka, urte oso batez, arteak zertarako balio zuen ikertzen aritu nintzen.

26 urterekin hasi nuen karrera, bi alabaren ama nintzela, aurretik era bateko eta besteko hiru enpresatan lan egin ondoren: administrari gisa, 15 urte bete berritan, eta merkataritza-zuzendaritzako idazkari gisa, enpresa handi batean. Arte Ederretako Eskolan egon nahi nuen tokian nengoen, egin nahi nuena egiten, behar nuena ikasten eta ahalik eta gehien ikertzen.

Hirugarren urtean, nire ikerketetan eta arte-sorkuntzan buru-belarri aritzea zen nire grina. Pixkanaka-pixkanaka, sormen-hutsunea nabarmenduz joan zen ikasgelan, eta dozena erdi bat ikasle elkartu ginen gure mailako irakasleekin iritziak emateko, antolatzeko eta elkarrizketak eskatzeko. Gainerako ikaskideei gela bakoitzean batzar bat egitea proposatu genien, iritziak jasotzeko eta taldean zehaztuz gindoazen ondorioak azaltzeko.

Oso aktiboa izan nintzen gure bakarkako proiektuetan aritu ahal izateko beharra planteatzen, eta irakasleei ere azaldu nien. Entzute handiko artista batzuk gonbidatzea eskatu genuen hitzaldiak eta ikastaroak emateko. Harremana izan genuen Oteizarekin eta Chillidarekin, eta elkarrizketak eta topaketak izan genituen bere estudioetan euskal artista askorekin.[1] Bikaina

---

(1) Araba, Bizkaia eta Gipuzkoakoak.

izan zen ahoz eta irakasle eta ikaskideekin hitz eginez egindako proposamen eta eskaeren erantzuna jasotzea.

Nire kasuan, Arteder 81eko erakusketan,[2] Oteizak interesa agertu zuen nire obra zuriarekiko (3. Seriea), eta horrela ezagutu genuen elkar. Hainbat aldiz elkartu ginen bere estudioan, eta bere obrari buruz ikertzea ere proposatu zidan. Une hartan ezin nuen denbora horretan erabili, nire ibilbide profesional eta pertsonalarekin jarraitzeko behar bainuen.

Artea ezagutza-tresnatzat hartzea guztiz pertsonala eta indibiduala izan zen, nire sormen-ildoa erabaki aurretik egin nuen ikerketaren ondorioa. Oteizaren lanak ia talde osoa interesatu eta motibatu zuen, baina nire kasuan Mondrianen ekarpenak motibatu ninduen nire sormen ibilbidean funtsezko erronka bat jartzeko. Taldearen zati handi batek abstrakziotik egiten zuen lan. Dario Urzay, Jesus Maria Lazkano, Jose Chavete, Juan Luis Moraza, Txomin Badiola eta ni ginen taldeko kideak.[3]

Urte batzuk geroago, taldetik aldentzea erabaki nuen. Ez zuen zerikusirik izan gure sormen-ildoen aukerekin. Zentzu horretan, bakoitzak askatasun osoz ekin zion bere lanari. Nire ibilbide profesionala bakarka jarraitzea erabaki nuen, eta, esan dezaket ibilbide hori oso aberatsa, grinatsua eta ziurra izan dela beti.

SA: Deigarria iruditu zitzaidan zure ikerketan, 17. Seriea, 2004an egina, lan bakar batek osatzen duela, eta aipatzen duzu ez dakizula aurrerago ezer gehituko diozun. Gaur, hogei urte geroago, esango al zenuke amaituta dagoela? Nola dakizu non hasten den serie bat eta non amaitzen den?

IM: Ez da erraza azaltzen, 1995eko azaroan New Yorkera joan aurretik, «puntua» gaia lantzeko erabakia hartua nuela, ortogonaltasun bikoitza[4] eta, horrekin batera, hiru dimentsiotasun garbia[5] eraikitzeko erabili nituen plano guztiak desegiten joateko ibilbidea eginez.

---

(2) Arteder '81 Euskal Herriko Arte Garaikidearen Nazioarteko lehen Azoka izan zen eta Bilboko Nazioarteko Erakustazokan egin zen 1981eko apirilaren 28tik maiatzaren 3ra. Leopoldo Zugazak bultzatu zuen ekimena, Eduardo Chillida eta Mari Puri Herrero artisten laguntzarekin. Helburua eskualdean artearen merkatua ezartzea izan zen, Parisko Art Basel eta FIAC nazioarteko azokak eredu hartuta. Berrikuntzetako bat izan zen artistek, galeriez gain, beren lanak banakako standetan aurkeztu ahal izan zituztela, sortzen ari ziren euskal sortzaileen parte-hartzea errazteko, eta, esate baterako, Ines Medinak, epaimahai espezializatu batek hautatutako beste euskal artista batzuekin batera, lehiaketa honetan parte hartu zuen.

(3) Arte-kritikariek talde honetako kide diren artista batzuk «Euskal eskultura berria» izenaren pean bildu ditu. Etiketa hori hainbat taldeko erakusketatan erabili izan da.

(4) Inés Medinak «ortogonaltasun bikoitza»-ren kontzeptua proposatzen du, lerro horizontalen eta bertikalen egitura erabiliz, plano bidimentsionalean hiru dimentsiotasuna eraikitzeko. Medinak bere sail batzuetan garatzen duen baliabide horri esker, konposizioek ikusmen-sakontasuna lor dezakete ikuspegi konbentzionaletara jo gabe, formaren eta kolorearen garbitasunera zuzenduz arreta, ordenaren eta orekaren adierazpen unibertsal gisa.

New Yorken kokaturik, 1995ean hasi nituen 2000. urtean amaitutako 10a eta 10b Serieak. Ordenagailuekin eta inprimagailuekin ikertu nituen, 80ko hamarkadaren hasieratik erabiltzen bainuen teknologia hori. Paperezko euskarrietan inprimatutako lana ere egin nuen, baina baita kartoi eta mihiseetan inprimatutakoa ere. Ondoren, landu eta ikertu nituen gaiak honako hauek izan ziren: *Los límites entre dos puntos* (11. Seriea), *Transparencias o el mundo de lo sutil* (12. Seriea), *El mundo de las formas* (13. Seriea), *Las flores del mal o vaciando el contenido de la mente* (14. Seriea), *La trascendencia del ego* (15. Seriea) eta *La que también soy* (16. Seriea).[6]

17. Serieak (2004) koadro bakarra du, eta jatorrizko izenburua *Decoding the Mind and its Images* da. Denbora tarte horretan, 2000tik 2004ra, beste gai batzuk ikertzen eta sortzen aritu nintzen, parekotzat eta beharrezkotzat jo nituenak, ikusteko, kontzientzia hartzeko eta hirugarren dimentsioa azaltzeko prest egon aurretik.

Puntu horren ikerketarekin bi etapa bete nituen eta bi funtsezko ondorio atera nituen:

1. Puntua da euskarri bidimentsionalean hiru dimentsioko irudi bat sortzeko eta eraikitzeko beharrezkoa eta guztiz ezinbestekoa den elementu formal bakarra.

2. Puntuak, 17. Serieko koadro honetan, dimentsioak gainditzen ditu, gainerako serie guztietako metodologia eta teknika beraren bidez.[7]

Beharrezkoa zen niretzat hori guztia azaltzea, nola edo hala 17. Seriearen ondorioa, nire ikerketa plastiko formal geometrikoaren amaiera izan zena, uler zedin.

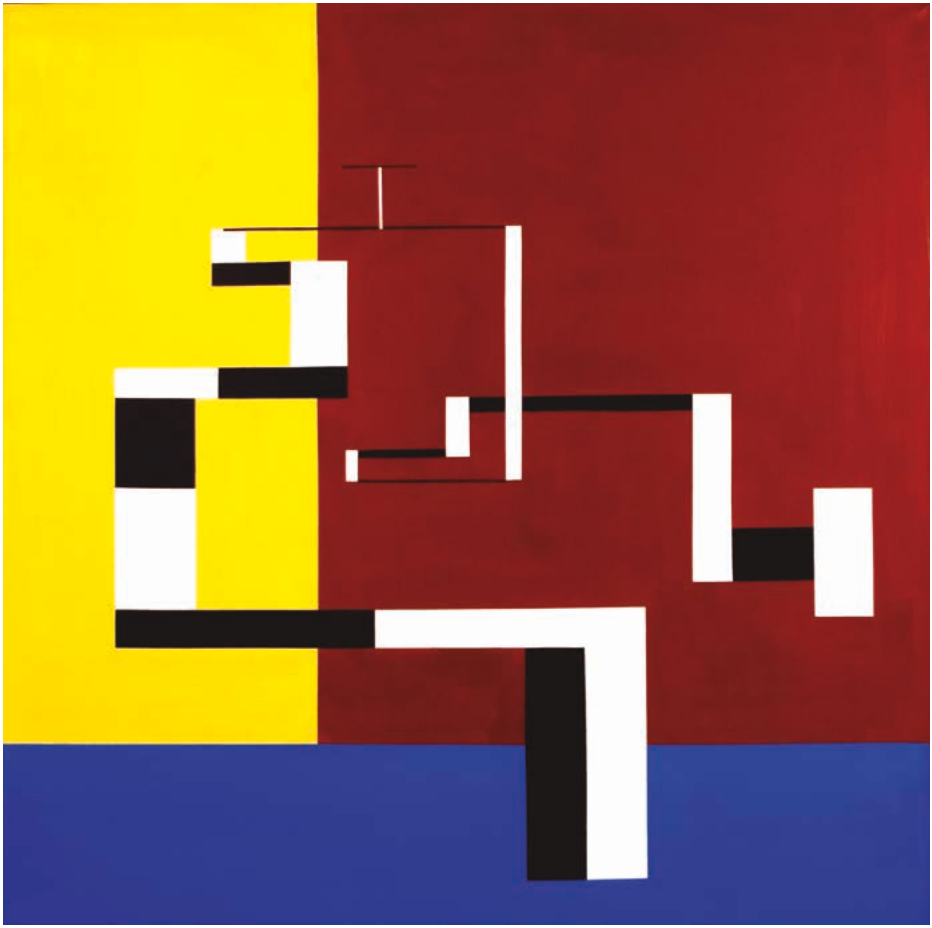
Tamaina ertaineko koadro horretan, adierazi eta azaldu nahi izan nuena zen —kontzientzia-egoera altuagoetatik— hiru kolore primarioen puntuen jaitsiera hirugarren dimentsiorantz jaistean, puntu horien arteko tamainaren aldeak eta plastikoki bi dimentsiokoak diren alde espazialak soilik erabiliz, antzeko tamaina duten kolore primarioen puntuak bat etorri edo elkartu

---

(5) Inés Medinak erronka jotzen dio Piet Mondrianen (1872 - 1944) lanari, eta bere helburua «tridimentsionaltasun hutsa» lortzea da, uste baitu artista holandarraren lanetan hori 0 dela. Kontzeptu honen helburua sakonera-pertzepzioa eraikitzea da, lerro horizontalak eta bertikalak zehatz antolatuta eta kolore primarioak erabilita, diagonalak eta ihes-lerroak erabili gabe. Bere obran, egitura horiek hainbat plano iradokitzen dituzte euskarri bidimentsionalean, esentzia geometrikoa eta espaziala arakatzeko eta gainazal lauaren mugak urratzeko.

(6) Serie horietako bakoitzaren xehetasunak, non azaldu diren eta berrikuspen bakoitzean zer ikertu den jakiteko ikus: https://www.inesmedina.com/es/

(7) Puntuekin kolore primarioak eta bat-batekotasuna soilik erabiliz: ezer kalkulatu gabe, ezer erabaki gabe; kolore-edo saturazio-zuzenketarik egin gabe.



Mujer de doble ortogonalidad. Tridimensionalidad pura, 1994. 9. Seriea, *Despegue o liberación emocional femenina*. Margo akrilikoa mihisearen gainean, 100 x 100 cm. San Telmo Museoa Bilduma, Donostia.

arte, irudi plastikoki laua baina hiru dimentsioko gisa hautematen dena eraikitzeko. Kasu honetan begi bat, hirugarren dimentsioan, goragoko kontzientzia-egoera batetik.

Hortik abiatu nintzen nire ikerketa globalaren bigarren zutabea sortzeko: psikoanalitiko-plastikoa (2000-2023). Sorkuntza plastikoaren eta sorkuntza psikoanalitikoaren arteko alboko harremana hautemanez eta erabakiz egin nuen. Hau da, psikoanalitikoki ikertzen jarraituko nuen ni interesatzen zitzaizkidan gizakiari buruz eta gizarteari eta gizabanakoari buruz, batez ere emakumearen giza-problematikari buruz.

2004. urteaz geroztik, ez dut atzera begiratzeko beharrik izan, beti nabaritzen dut aurrera egiteko beharra, eta ez dut amaitu. Izan ere, esan nezake nire lan asko ez dudala gogoratu ere egiten. Guztiak dauzkat, ia guztiak, baina serieekin gertatzen zaidan gauza bera gertatzen zait banako artelanekin, ikertzen ari naizen gaia argitu ondoren, egindako lanak ahaztu egiten ditut, barruan geratzen baitzaizkit ezagutza eta kontzientzia. Nire serieetako bakoitza aurrekoaren jarraipena da. Horrela izan behar du nahitaez, ezagutza eta haren bilakaera interesatu baitzait beti, eta horretarako ikertzen dut, adieraziz eta sortuz.

Nire lanaren egitura osoaren sustrairik sakonena berbera da; kontzientzia zabaldu egiten da, behartsuena den intereseraino. Beti erabili izan dudan metodologia zientifikoa da erabat, gizateriaren zientzia, artea eta psikoanalisia.

SA: Zerk bultzatu zintuen psikoanalisiaz interesatzera? Zer izan zen lehenena, zure prozesu psikoanalitiko pertsonala edo psikoanalisiaren presentzia esplorazio artistikoan?

IM: 1976an Arte Ederren Eskolan sartu aurretik asko interesatzen zitzaizkidan musika, antzerkia, filosofia, psikologia eta psikoanalisia; museo eta artegaleria guztiak bisitatzen nituen. Karrera hasi baino lehenagotik, nire familian ere interes handia zegoen psikologiarekiko. Nire kasuan, interes eta grina biak batera hazi ziren: artea eta psikoanalisia.

Nire ikerketa artistikoaren metodologia, jatorrian, 1978 – 1980 bitartean, intuizioetan oinarrituta egon zen, erabat ziur bainengoen sorkuntza etorriko zela, izan ere irmoti sinesten nuen artea ezagutzarako tresna dela, nire etengabeko irakurketak ere barneraturik.

1981eko udatik aurrera, psikoanalisi pertsonal luze eta sakon bati ekin nion, eta bitarte horretan neure giza metodologia zientifikoa ikasi eta garatu nuen. Nire marrazketa- eta margolaritza-eskoletatik bildutako arte-irakaskuntza

guztiek adina liluratu ninduen. Data horretatik aurrera, isilean aplikatu nuen serieak sortzeko metodologia psikoanalitikoa.

SA: Era berean, argi dago zure lanean kolorea esploratzeko interesa dagoela. Baina, hala ere, ikerketan oso gutxi idatzi duzu gaiari buruz. Hasieran, kolore primarioekin bakarrik margotzen zenuen. Pixkanaka, beste kolore batzuk sartu zenituen, eta zure lana kolore-eztanda bihurtu zen; adibidez, 16. Seriean. Nolakoa izan zen koloreak hautatzeko eta gehitzeko prozesu hori? Nola gertatu da hori zure lan plastikoan?

IM: Kolorea asko aztertu nuen Arte Ederren Eskolan sartu aurreko bi urteetan, Manuel Balsa *el Ruso* irakaslearekin, eta askotariko teknikak erabili nituen: arkatzak, ikatz-ziria, akuarela, pastela eta tenperak. Asko interesatu zitzaizkidan koloreari buruzko ikerketa zientifikoak eskolako lehen urteetan eta ordenagailuen hastapenetan. Doktoregoko ikastaroetan ikerketa teoriko bat ere aurkeztu nuen, Amiga ordenagailuaren zenbaki-sistemako grafikoetan irudikatutako egiturekin eta 80ko hamarkadan erosi nuen XEROX markako inprimagailu zoragarrian inprimatutako kolore-adibideekin, belus-antzeko kolore-emaitza txundigarriekin.

Argiaren eta kolorearen arteko harremana irudikapena irakasteko pedagogikoki landu nuen irakasgaietako bat da. 1. eta 2. Serieei buruzko hitzaldietan koloreari buruz argitaratu dut. Sail horien izenburuak gaiaren alderdi sentsorialei buruzkoak dira. Kolore-pigmentu garbiak erabili nituen bi sail horietako margolanak sortzeko: kolore primarioko azalera zabalak, aipatutako pigmentu puru eta latex-geruzak erabiliz.

Agian kolorearen pertzepzioa iritsi zitzaidan nire artista lanbidean erabili beharreko elementu plastikoak ezagutzeko prozesuan modu naturalagoan. Ikerketa abstraktu eta geometriko guztietan, kolore primarioekin lan egin nuen beti, hori iruditzen zitzaidan hiru dimentsiotasun sentipenak eta errealismoa lortzeko eta gainditzeko modurik garbiena, euskarriaren (papera, mihisea edo zura) bi dimentsioko mugekin koherente izanik.

16. Serieko, *La que también soy*, kolorearen eztanda aipatu duzu. Zure galderari zehazki erantzuteko, azaldu behar dut Arantzazuko (Gipuzkoa) basoaren naturatik ateratako argazkiak izan nituela abiapuntu. Irudiak aldez aurretik ordenagailuetan landu nituen, eta argitaratu ditudan bezala atera zitzaizkidan. Manipulazio apur bat dago, ez koloreari dagokionez, argiari eta kontrasteei dagokienez baizik

Sail horretan ez zitzaidan iruditu ikertzen ari nintzenik, aitzitik, nire baitako zati batzuekin egiten nuen topo. Edertasun naturalaz gozatzeko baimena eman nion nire buruari.

Amaitzeko, esan nezake kolorea oso naturala dela niretzat, beti oso ezaguna, erosoa eta erraza gertatu zaidala, eta, beraz, oso emaitza zehatzak lor ditzakedala une bakoitzean lortu nahi dudanari dagokionez. Horrek ez du esan nahi buruz ateratzen zaidanik, guztiz kontrakoa, konfiantza handia dut emaitzetan, baina etengabeko lan-borroka da argiaren pertzepzioarena, neurriarena, formarena, oztopatzen duen irudiaren zati bakoitzak hartzen duen antolamenduarena...

SA: 3. eta 4. Seriei buruz ere zerbait esatea gustatuko litzaidake. Bertan, margolaritzatik urrundu zara instalazioarekin eta eskulturarekin arakatzeko. Nolakoa izan zen espazioko hiru dimentsioekin lan egitea?

IM: Artista eta ikertzaile plastiko globala naizela uste dut. Guztira 50 urte daramatzat arte plastikoan lanean. Beraz, nire ibilbide artistiko luzeko urte horietako bakoitzean aurkitu dudan gai espezifikoaren arabera, askotariko tresna teknikoak, teknologikoak, kontzeptualak eta abar aukeratu ditut.

3. Seriean, *Dialéctica Bi–Tridimensional* izenekoan, bi dimentsioen arteko desberdintasunaz jabetzeko beharra sentitu nuen. 2. Seriea, *Espacialidad abstracta, aspectos sensoriales de la materia, Blancos distintos* izeneko koadroarekin amaitu zen.

Lan honetan, espazio betetzeko transzendentzian norabide-aldaketa bat egiteko nahia sumatzen da; ez bakarrik aurrez-aurreko perspektibari dagokionez, baita biratuz ere, atzealdea ez margotzeko asmoaren bidez lortua, eta horrek bultzatu ninduen irudia mihisetik askatzeko itxura bisuala sortzera. Hau da, 3. Seriean sortu behar nuen, pinturaren bi dimentsiotatik abiatuta, bastidore-euskarrietatik eta mihisetik, hiru dimentsioko objektu bihurtzeko ekintza hori errealite egin behar nuen. Nire asmoa ez zen eskultura egitea. Bi dimentsioko «izatetik» hiru dimentsioko «izatera» igarotzeko desberdintasuna eta prozesua ulertzea zen nire beharra.

4. Serieari dagokionez, *Espacios ocupados durante determinados tiempos. Esculturas virtuales en el espacio real* (1981-1983),[8] urte haietan egin nituen instalazioetan, garai jakin batzuetan espazio fisikoak hartzeko gogo sendo eta argia piztu zitzaidan

SA: 9. Seriea egiteko prozesuan, New Yorkera joan zinen, eta han artea ordenagailuz nola egin ikasi zenuen. Uste duzu hiri honek eragina izan zuela zure ondorengo lanean? Nondik sortu zitzaizun baliabide digitalekiko interesa?

IM: 9. Seriea, *Despegue o Liberación emocional femenina,* Madril eta Bilbo artean ikertu eta sortu nuen erabat. Hain zuzen ere, New Yorkera joateko

erabakia hartu nuenean egin nuen, eta horrela, aurreko urteetan sortutako barruko nahia eta beharra ase nituen.

Nire ustez, eragina alderantziz izan da beti, eskuartean neukan ikerketaren gaiaren arabera aldatzen nuen estudioa, hiria edo herrialdea.

Ordenagailuaren eta inprimagailuaren erabilera 80ko hamarkadaren hasieran hasi nuen, aipatu dudan tridimentsionaltasun hutsaren erronka lortzeko asmoz, euskarri piktorikoaren bidimentsionaltasunetik irten gabe. Horrek oso kalkulu zehatzak eskatzen zizkidan hiru dimentsiokotasun hura eratzen zuten kolore primarioko oinarrizko plano geometriko bakoitzari buruz.

Erabilitako plano bakoitzaren proportzioak eta aurrez erabakitako kolore primarioen saturazioak etengabe berregokitzeko prozesuan, merkatura ozta-ozta atera berriak ziren ordenagailuei buruz hitz egin zidaten.

Pentsatu nuen ordenagailuak berehalakotasuna eta zehaztasuna emango zizkidala behar nituen kalkuluetarako. Emaitzak merkatura atera zen koloretako lehen inprimagailu harekin, XEROX 5000rekin inprimatzen nituen, eta oso emaitza zehatzak eta koloreen saturazioan edertasun handia lortu nituen.

Urte haietan, ordenagailuekin zer egin zitekeen ikasi nuen, Bilboko Carlton Hoteleko enpresetako zuzendari eta komertzialei zuzenduriko kongresuetan parte hartuz. Adiskide on bati, Francis Garcíari eskertzen jarraitzen diot marrazketarako programa zahar eta oinarrizkoak ikasi izana.

SA: Zure lehen serie abstraktuetako lanak euskal tradizio geometrikoaren zati gisa katalogatu ziren. Zein da tradizio horrekiko zure harremana? Era berean, ikerketan aurkitu dut figuraziora itzuli zarenean hori zure lanaren bigarren une bat dela. Jarraitutasunik ikusten duzu lehen unearen eta bigarrenaren artean?

IM: Formalki horrela katalogatzeak ez nau gogaitzen. Puntu, lerro, plano zuzen eta kolore primarioekin eraikita daude Plastika formala deitzen dudan nire ikerketaren lehen multzoko lan guztiak, baina nire kasuan geometria ez da berez helburua.

---

(8) 80ko hamarkadan, Inés Medinak hainbat instalazio garrantzitsu sortu zituen, hala nola *Azul de pigmento puro* Donostiako San Telmo Museoan (1982), espazio errealean kokaturiko obra bat urre koloreko kotoizko soka batekin; *Hueco vaginal* Bilboko BBKren Erakusketa Aretoan (1983), jutezko sokaz eta kolore garbiz tindatutako gasekin egindako esfera handi bat, bisitarientzako elkarreragineko espazio gisa diseinatua, eta *Proyecto para un auditorio de música sobre el mar Cantábrico*, artea eta ingurune naturala integratzeko interesa islatzen zuen eskultura baten fotomuntaketa.

Nire ikerketa artistikoko lan guztiaren prozesuak ez du zerikusirik denboraune batzuekin edo besteekin, nire ezagutza-prozesuaren ikerketa-etapak dira. Hemen transmititu nahi dudana da ez dudala inoiz estilorik «aukeratzen». Intuizioak, sentimenduak eta pertzepzioak agintzen didanari «men egiten diot» bakarrik. Eta denetarako erabiltzen dut: euskarriak, teknika, materialak, etab. Itxura estilistikoa? Une bakoitzean atera dena.

Oker ez banago, galdera da ea nire ekarpen artistikoaren lehenengo multzoaren eta bigarren multzoaren artean jarraitutasunik dagoen. Galdera hori funtsezkoa da nire lanaren osotasunean dagoen eta gertatzen den bateratzea ulertzeko.

Pertsona batzuk harrituta geratzen dira nire ibilbide globala, bi blokeen jarraitutasuna (plastiko formala eta psikoanalitiko plastikoa) ikustean. Gauza bera lantzen duten ezagutza-maila desberdinak direla erantzun ohi dut
Hori erakusteko, horren zentzua, jarraitutasuna eta funtzionaltasuna azaltzeko, erakusketa bat aurkeztu nahi dut —edo behar direnak—, lotzen eta azaltzen dituen hari gidaria azaltzeko.

SA: Artea zientifikoki erabiltzea aipatzen duzu. Zerk bultzatu zintuen zure praktika artistikoan metodo zientifiko bat erabiltzera?

IM: Inoiz ez naiz galduta sentitu, eta ez dut zalantzarik izan aplikatutako metodologiari buruz, ezta artearen funtzionaltasunari buruz ere. Aitzitik, askotan bizi izan dut esker on sakona, artearekin eta psikoanalisiarekin ezagutzaren bila noraino irits daitekeen harrituta

Ondo jabetzen naiz metodologia horrek ez duela zertan beste pertsona batzuentzat balio, baina badakit niretzat zer esan nahi duen eta oraindik ere harriti egiten nau. Ikerketa bera gogorra da, batzuetan oso gogorra. Ez dakidanarekin lan egiten dut, niretzat ezezaguna denarekin, eta benetako erantzunak beti gure baitan daude.

Horregatik, behar adina denbora hartu nuen bizitzan zer egin nahi nuen argi eta garbi jakiteko. Geroago, psikoanalisia aukeratu nuen metodologia zientifiko gisa. Lehenengo blokean isilean erabili nuen, ezkutuan. Bigarrenean, jendaurrean aurkeztea erabaki nuen.

SA: Zure lanak izaera introspektiboa du, zure erreferente artistiko batzuenak bezala. Izan ere, elkarrizketa prestatzeko, Piet Mondrianen *Realidad natural y realidad abstracta* irakurtzen aritu nintzen, eta antzekotasun handia aurkitu nuen haren idatzietan. Zein unetan idazten dituzu serie bakoitzari buruzko gogoetak? Prozesuan zehar jabetzen zara probatzen eta esploratzen ari zarena? Zergatik uzten duzu dena idatzita?

IM: Artearen funtzionaltasuna erabakitzean niretzat oso garrantzitsuak izan ziren Giotto, Velázquez, Cézanne, Mondrian, Malevich eta Oteiza. XX. mendeko 40ko eta 50eko hamarkadetako New Yorkeko Eskola eta Errusiako Suprematismoa. Newman, Klein, Kandinsky, Rothko, Pollock, Bacon eta Basquiat gustatzen zaizkit.

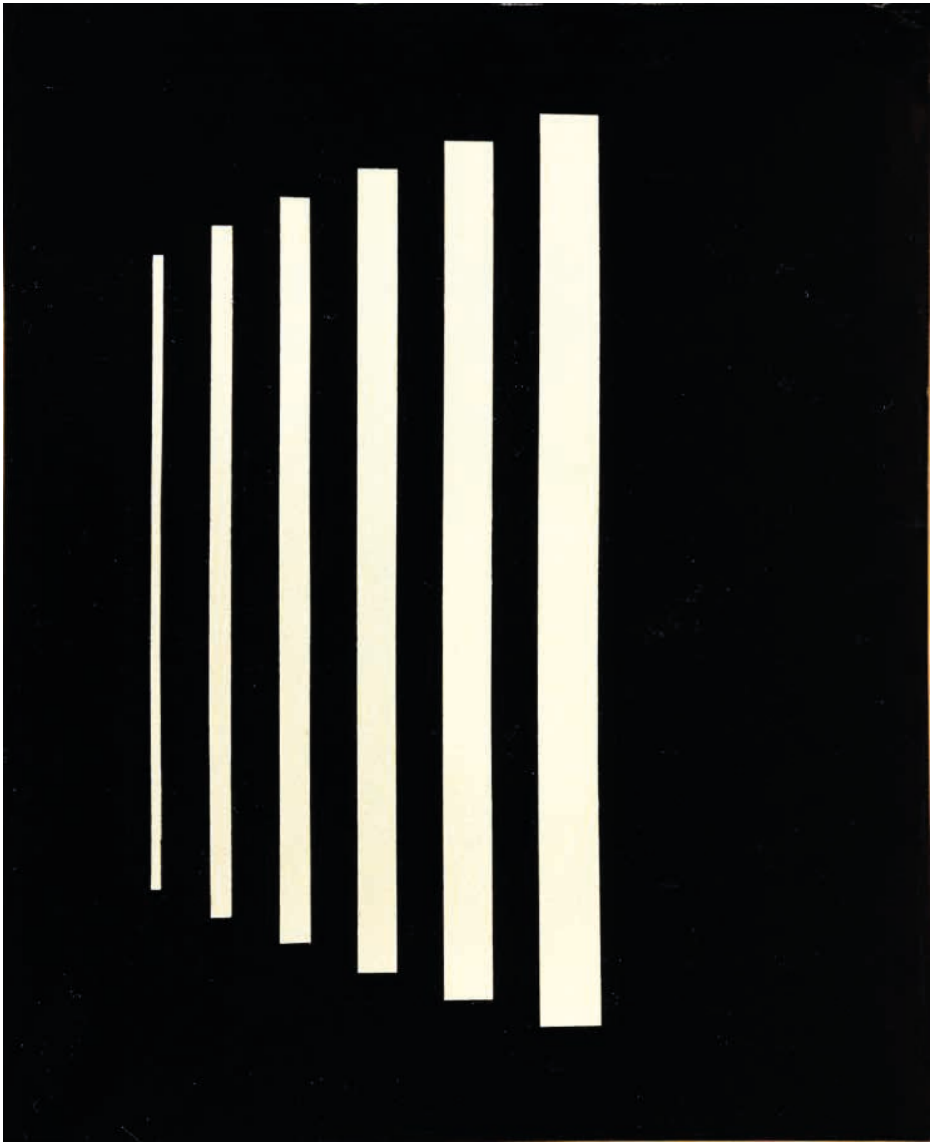
Hala ere, egia da, Mondrianen idatziak biltzen zituzten liburuak izan ziren nire bultzada ikertzailean gehien eragin ninduena. Hortik abiatuta, ikerketa geometrikoei ekin nien, euskarri bidimentsionalean Tridimentsionaltasun hutsa sortzeko erronkarekin.

Ia goizero idazten dut esnatzean. Baina batzuetan baita eguneko beste ordu batzuetan ere. Zerbait adierazi behar dudan guztian idazten dut, eta interes handiagoz errealitateen eta konponbideen topaketei buruz. Erabat jabetzen naiz ikertzen ari naizenaz. Ezagutzen ez den sentsazio bat dagoen guztietan, badakit ikertu behar dudan gaiaren erantzun bat dagoela.

Ez dakit idatzitako guztia argitaratuko dudan. Behar dudalako idazten dut eta egiten dut artea. Zati txiki bat baino ez dut argitaratu. Ez dut uste buruan dudan guztia argitaratzeko astirik izango dudanik, eta gustatuko litzaidake.[9]

Arteari eskaintzen diodan ahalegina behar hutsa da niretzat. Haren inguruko bilaketan emandako denbora hausnarketa sakon baten emaitza izan da, eta harekin bizi izan naizen ia 50 urteetan nire bizitzari ekarri dion aldaketa eta ezagutzagatik eskerrak ematea besterik ez zait geratzen.
⇤

(9) Inés Medinaren ikerketan eta ibilbide artistikoan sakontzeko komenigarria da haren webgune ofiziala bisitatzea, bertan baitaude hiru dimentsiotasunari, geometriari eta metodologia artistikoari buruzko haren artelan eta gogoeta sortak. Ikus: www.inesmedina.com.



La lente, 1991. 7. Seriea: *De los límites y sus productos. La forja del alma.* 60 x 50 cm. Bilduma pribatua. Argazkia: Inés Medinaren eta Bilduma pribatuaren adeitasunez.

Sara Abisambra Borrero Literatur Ikasketetako profesionala da, eta Museoen eta Kultur Erakundeen Iraunkortasunean aditua. Kultura-sektorean eskarmentu handia du, eta Kolonbiako Antropologia eta Historia Institutuan laguntzaile gisa lan egin du, bai eta Bogotako Santa Fe Galerian dibulgazio eta argitalpenen koordinatzaile gisa ere. Duela gutxi, Komisariotzaren Ikasketa Masterra bukatu zuen Nafarroako Unibertsitatean (Espainia).

Inés Medina Cáceresen jaio zen eta Bilbon bizi izan da sei urte zituenetik. Euskal Herriko Unibertsitatean artista plastiko gisa trebatua, doktoregoa lortu zuen bertan; 15 urte eman zituen New Yorken, eta esperientzia horrek eragin handia izan zuen bere obran. 1980az geroztik, etengabe erakutsi du bere lana, batez ere Espainian eta Ameriketako Estatu Batuetan, eta hainbat sari jaso ditu: Adolph and Esther Gottlieb Foundation saria (2005), New Yorkeko Unibertsitatearen sorkuntza artistikoaren sari hirukoitza (2005) eta Emakunderen dirulaguntza ikerketa artistikorako (2007). Haren lanak bilduma garrantzitsuetan daude, hala nola Helga de Alvear Museoan (Cáceres), Bilboko Arte Ederren Museoan, Artium Museoan (Vitoria-Gasteiz) eta San Telmo Museoan (Donostia).

Kontsultatutako bibliografia

Artium Museoa. (2023). Bilduma Hau Colección: *Movimientos Elementales (1950-2000)*. https://www.artium.eus/eu/argitalpenak/item/61585-bilduma-hau-coleccion-oinarrizko-mugimenduak-1950-2000

Juan Manuel Lumbreras Galería de Arte. (2023). *Catálogo Inés Medina. Serie 23, identidad, resolución de dualidad y conciencia pura*. A'G ARTE GESTIÓN. https://artekaria.eus/lib/pdf/--ines-medina-2023-juan-manuel--lumbreras-223232.pdf

Mariscal Lekuona, A. (2020). «El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte, 8*, 301–318. https://doi.org/10.5944/etfvii.2020.27391

Medina, I. (2022, azaroaren 8an). *Encuentro con Inés Medina | Aurrez aurre - Barrueta-Medina - Cara a cara* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0OJrxzQG0DE

Medina, I. (d. g.). *Inés Medinaren webgunea*. Inés Medina. http://www.ines-medina.com

Medina, I., & Bilbao Bizkaia Kutxa. Departamento Cultural. (1990). *Inés Medina: Pintura*.

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa, Artium Museoa (Vitoria-Gasteiz), Vergara, L., Rubira, S., Onandia, M., & Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa (2024). *edonor, denok, inor ez: Procesos de institucionalización de la educación artística en el País Vasco, 1978-1991 = Euskal Herriko arte-hezkuntza instituzionalizatzeko prozesuak, 1978-1991 = Institutionalisation Processes of Art Education in the Basque Country, 1978-1991*. Artium Museoa, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa = Artium Museoa, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco.

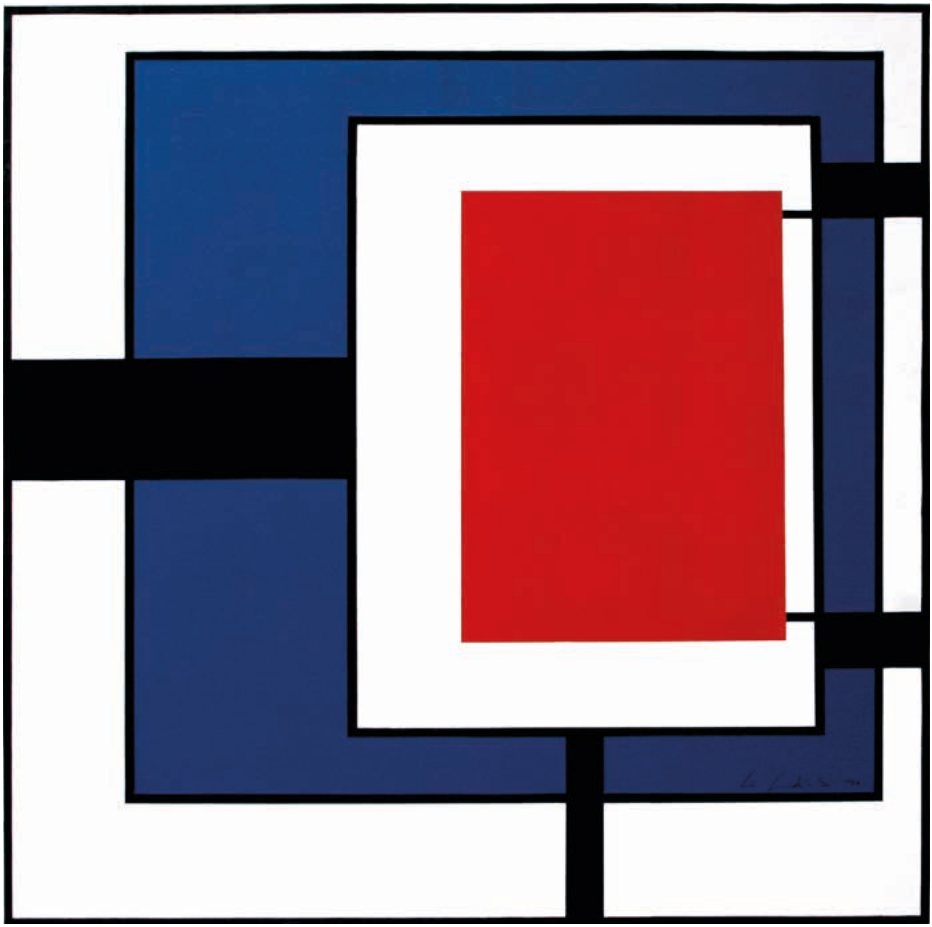
Vadillo Eguino, M. (2019). *La trama del arte vasco en los años setenta* (Doktorego tesia, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea). ADDI Repositorio Institucional. https://addi.ehu.es/handle/10810/42438

Conversaciones con Inés Medina: la plástica como búsqueda del conocimiento

Sara Abisambra Borrero

En Bilbao La Vieja, detrás de un portal verde lima, se encuentra el taller de Inés Medina. Lo visité por primera vez el 25 de junio de 2024, y fui recibida por obras, revistas y archivos organizados en las cuatro paredes, cuidadosamente apilados y clasificados por año y serie. Este espacio refleja el enfoque artístico de Medina —nacida en Cáceres (1950), pero residente en Bilbao desde sus seis años—, un proceso constante de investigación y construcción. Como una detective del arte, Inés escribe sus hallazgos en papeles que coloca en las paredes y bastidores, documentando cada paso de su búsqueda creativa. Con su carácter afable y generoso, rápidamente comenzó a compartir conmigo reflexiones sobre su obra, de una forma tan natural que me sumergí de inmediato en sus ideas.

A lo largo de su carrera, Medina ha desarrollado una exploración que abarca la pintura, la instalación y la escultura. Formada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, su obra se caracteriza por ser una investigación continua sobre la tridimensionalidad, la geometría y el psicoanálisis. En su tercer año de carrera, se propuso averiguar cuál es la función del arte y, tras un largo proceso de investigación, llegó a la conclusión personal de que el arte es una herramienta de conocimiento, hipótesis que adoptó con absoluto convencimiento y que ha guiado su trabajo, dividido hasta el momento en 24 series, desde 1978 hasta la actualidad.



Concentración saturación, 1990. Serie 6: *Imagen potencial*. 100 x 100 cm. Colección de la artista. Foto cortesía de Inés Medina, archivo personal.

Desde sus inicios, Medina ha abordado el arte como una investigación unificada que, en su núcleo, busca comprender el conocimiento humano. Esta investigación se despliega en dos etapas interrelacionadas: una exploración formal y otra psicoanalítica. Ambos son bloques de un mismo proceso de búsqueda que evoluciona a medida que surgen nuevas inquietudes. En un inicio, su obra se enfocaba en la tridimensionalidad y en el uso de colores primarios para construir una percepción espacial desde un soporte bidimensional. Con el tiempo, este enfoque formal se amplió al incorporar el simbolismo y el psicoanálisis, con un interés particular en la problemática de género y la introspección. Así, el arte y el psicoanálisis se han convertido en los métodos con los que Medina despliega su búsqueda continua de conocimiento, en una práctica artística donde cada serie es consecuencia de la anterior.

La exposición que el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco dedica a Inés Medina representa una oportunidad para acercarse a su trabajo y explorar su metodología, que constituye un elemento central en la valoración de su obra. A pesar de su continua actividad expositiva desde 1981, la información disponible sobre Medina es limitada, lo que subraya la importancia de esta exposición y de la presente entrevista. La conversación se llevó a cabo a través de un intercambio de correos, un ir y venir de palabras que creó un diálogo fluido y revelador, permitiendo a la artista compartir aspectos significativos de su proceso creativo y hacer memoria de su larga trayectoria.

Este diálogo no solo contribuye a visibilizar su trabajo, sino que también permite explorar las capas de significado que lo sustentan, e invita a los lectores a adentrarse en su proceso y legado. La investigación realizada en torno a su obra ofrece una ventana para comprender su aportación al arte contemporáneo.

SA: Me ha parecido muy interesante que tu investigación te haya acompañado a lo largo de tu vida. La serie 0, por ejemplo, se produce al poco tiempo de iniciar la carrera de Bellas Artes. ¿Cómo era entonces la formación?

IM: En el primer curso de los cinco de la carrera, se me concedió la matrícula de honor precisamente por mi extensa investigación teórica. Solo en la asignatura de Historia del Arte realicé gran número de investigaciones sobre artistas, arquitectura y colecciones en museos.

Posteriormente, mis investigaciones se centraron en el color. En este caso estudié mucha bibliografía sobre el tema. En tercero de carrera inicié una investigación global sobre la Historia del Arte, con una intención y necesidad propia: averiguar para qué servía el arte. La conclusión personal e individual fue considerar el arte como herramienta de conocimiento.

A partir de ese momento, toda mi completa y larga trayectoria profesional ha sido realizada en cada etapa para adquirir el máximo conocimiento humano sobre temas personales, sociales, transcendentes, necesarios y urgentes.

Efectivamente, durante todo el proceso de creación de las 24 series que componen la trayectoria global de mi trabajo artístico realizado desde 1978 a la actualidad, paralelamente he mantenido la disciplina de aportar síntesis escrita del desarrollo de todas mis investigaciones y conclusiones en cada una de las exposiciones de la obra artística realizada.

SA: Leyendo entrevistas de otros artistas con los que estudiaste y expusiste al inicio de tu carrera, encontré que su formación se complementaba con las conversaciones que tenían. ¿Compartían la concepción de que el arte es una herramienta de conocimiento?

IM: El grupo se formó de manera muy espontánea y natural. Era una época de muchos cambios políticos y sociales, con permanentes asambleas con la asistencia de la totalidad de los y las alumnas de los cinco cursos de la carrera.

Me había costado mucho decidirme a elegir lo que deseaba ser y estaba más centrada en crear mi propia línea creativa artística. Sentía que las asignaturas de nuestro curso podían ser interesantes, pero asistíamos a ellas sin que hubiera una estructura entrelazada que ayudara al alumnado a ir encontrándola. Se necesitaba algo más que dibujar, pintar, esculpir bien, incluso muy bien, pero el sistema de enseñanza de asignaturas divididas y sin conexión con la función de crear, de investigar, en mi caso me creaba un vacío. Por ello, de manera individual, durante un año entero, me dediqué a averiguar para qué servía el arte.

Inicié la carrera a los 26 años, madre de dos hijas, habiendo trabajado anteriormente en tres empresas diferentes. Como administrativa, recién cumplidos los 15 años, y como secretaria de dirección comercial en una gran empresa. En la Escuela de Bellas Artes estaba donde quería estar, haciendo lo que quería hacer, aprendiendo lo que necesitaba e investigando al máximo.

En el tercer año mi pasión era ya centrarme en mis investigaciones y mi creación artística. Poco a poco, se fue transparentando en la clase el vacío creativo, y nos agrupamos media docena de alumnos para expresar opiniones, organizarnos y solicitar entrevistas con los profesores de nuestro curso. Propusimos al resto de compañeras y compañeros una asamblea de clase para recoger impresiones y exponer las conclusiones que en el grupo fuimos definiendo.

Fui muy activa en plantear la necesidad de poder centrarnos en nuestros posibles proyectos individuales, y se lo expuse también a los profesores. Solicitamos que se invitara a una serie de artistas muy considerados para dar charlas, o incluso cursos. Tuvimos contacto con Oteiza, Chillida, y conversaciones y encuentros en sus estudios con un número muy extenso de artistas vascos.[1] Fue excepcional que tuviésemos respuesta a las propuestas y solicitudes que hicimos de viva voz y hablándolo con los profesores y el resto de colegas del curso.

En mi caso, durante la exposición de Arteder 81,[2] Oteiza se interesó por mi obra blanca (Serie 3) y así nos conocimos. Tuve varios encuentros en su estudio, incluso me propuso investigar sobre su obra. En aquel momento no podía dedicarle ese tiempo, ya que lo necesitaba para continuar con mi carrera profesional y personal.

La concepción de arte como herramienta de conocimiento fue absolutamente personal e individual, conclusión propia de mi investigación previa a decidir mi línea creativa. La obra de Oteiza interesó y motivó prácticamente a todo el grupo, pero en mi caso fue la aportación de Mondrian la que me motivó para ponerme un reto fundamental en mi trayectoria creativa. Gran parte del grupo trabajaba desde la abstracción. El grupo lo formábamos: Darío Urzay, Jesús María Lazkano, José Chavete, Juan Luis Moraza, Txomin Badiola y yo.[3]

Años más tarde, decidí separarme del grupo. Nada tuvo que ver con las distintas elecciones de nuestras líneas creativas. En ese sentido, cada cual se centró en su trabajo con absoluta libertad y criterio. Decidí seguir en solitario mi trayectoria profesional, que por otro lado ha sido siempre muy rica, apasionada y segura.

SA: Me llamó la atención que en tu investigación de la Serie 17, realizada en 2004, solo está compuesta de una obra, y mencionas que no sabes si se completará más adelante. Hoy, veinte años después, ¿podrías decir si está terminada? ¿Cómo sabes dónde empieza y dónde acaba una serie?

---

(1) De Álava, Guipúzcoa y Vizcaya.

(2) Arteder '81 fue la primera Feria Internacional de Arte Contemporáneo del País Vasco, celebrada en la Feria Internacional de Muestras de Bilbao entre el 28 de abril y el 3 de mayo de 1981. La iniciativa, impulsada por Leopoldo Zugaza con el apoyo de artistas como Eduardo Chillida y Mari Puri Herrero, tuvo como objetivo establecer un mercado del arte en la región, tomando como modelo ferias internacionales como Art Basel y la FIAC de París. Una de sus innovaciones fue permitir que los artistas, además de las galerías, presentaran sus obras en *stands* individuales, para facilitar la participación de creadores vascos emergentes como Inés Medina, quien formó parte de este certamen junto a otros artistas vascos seleccionados por un jurado especializado.

(3) La crítica de arte ha agrupado a algunos de los artistas miembros de este colectivo bajo el término «La nueva escultura vasca», una etiqueta que se ha utilizado en diversas exposiciones colectivas.

IM: No resulta fácil explicar que, antes de trasladarme a Nueva York en noviembre de 1995, ya había tomado la decisión de trabajar como tema «el punto», haciendo el recorrido de ir deconstruyendo todos los planos con los que había construido la doble ortogonalidad[4] y, con ella, la tridimensionalidad pura.[5]

Instalada ya en Nueva York, inicié en 1995 las Series 10a y 10b, concluidas en el 2000. Fueron investigadas con ordenadores e impresoras, tecnología que utilizaba desde principios de los 80. Obra impresa igualmente en soportes de papel, pero también en cartones y lienzos. Posteriormente, los temas tratados e investigados fueron: *Los límites entre dos puntos* (Serie 11), *Transparencias o el mundo de lo sutil* (Serie 12), *El mundo de las formas* (Serie 13), *Las flores del mal o vaciando el contenido de la mente* (Serie 14), *La trascendencia del ego* (Serie 15) y *La que también soy* (Serie 16).[6]

La Serie 17 (2004) se compone de un único cuadro, y su título original es *Decoding the Mind and its Images*. Durante ese espacio de tiempo, del 2000 al 2004, estuve investigando y creando otros temas que consideré parejos y necesarios antes de estar preparada para visualizar, tomar conciencia y explicar la tercera dimensión.

La investigación sobre el punto ocupó dos etapas y llegué a dos resoluciones fundamentales:

1. El punto es el único elemento formal necesario y totalmente imprescindible para crear y construir una imagen tridimensional en soporte bidimensional.

2. El punto, en este cuadro de la Serie 17, trasciende dimensiones, mediante la misma metodología y técnica que en todas las demás series.[7]

---

(4) Inés Medina propone el concepto de «doble ortogonalidad», utilizando una estructura de líneas horizontales y verticales para construir tridimensionalidad en un plano bidimensional. Este recurso, que desarrolla en varias de sus series, permite a sus composiciones alcanzar profundidad visual sin recurrir a perspectivas convencionales, dirigiendo la atención hacia la pureza de la forma y el color como expresiones de orden y equilibrio universales.

(5) La artista plantea un reto a la obra de Piet Mondrian (1872-1944) y se propone como objetivo alcanzar la «tridimensionalidad pura» que intuye O en las obras del artista holandés. Este concepto busca construir la percepción de profundidad mediante la disposición exacta de líneas horizontales y verticales y el uso de colores primarios, sin recurrir a diagonales ni líneas de fuga. En su obra, estas estructuras sugieren diferentes planos en el soporte bidimensional, de modo que explora la esencia geométrica y espacial transgrediendo los límites de la superficie plana.

(6) Para conocer los detalles de cada una de estas series, dónde se han expuesto y qué se investigó en cada una, revisar: https://www.inesmedina.com/es/

(7) Usando con los puntos solo los colores primarios y la espontaneidad: nada calculado, nada decidido; ninguna rectificación de color ni de saturación de este.

Me resultaba necesario explicar todo esto para que se entendiera de alguna manera la conclusión a la que llegué con la Serie 17, que fue el cierre de mi investigación plástica formal geométrica.

En dicho cuadro, de tamaño mediano, lo que quise expresar y explicar era la mirada —desde dimensiones de conciencia más elevadas— el descenso de puntos de los tres colores primarios en su bajada hacia la tercera dimensión, manejando solamente las diferencias de tamaño de dichos puntos y

Escritorio de Inés Medina con obra de la serie 9, *Despegue o liberación emocional femenina.* Larrabetxu, 1995. Foto cortesía de Inés Medina, archivo personal.

las diferencias espaciales plásticamente bidimensionales, hasta el suceso de una coincidencia de puntos de colores primarios de similar tamaño para construir una imagen —plásticamente plana— pero de percepción tridimensional. En este caso, un ojo, desde dimensiones de alta conciencia en la tercera dimensión.

De aquí partí para iniciar la creación del segundo pilar de mi investigación global: el psicoanalítico plástico (2000-2023). Lo hice percibiendo y decidiendo una relación colateral entre la creación plástica y la creación psicoanalítica. Es decir, seguiría investigando psicoanalíticamente sobre los temas humanos, sociales e individuales en los que yo estaba interesada, fundamentalmente sobre la problemática humana del género femenino.

Desde 2004, no solo no he sentido la necesidad de mirar hacia atrás, siempre experimento la necesidad de ir hacia adelante, y no he terminado. De hecho, podría decir que no recuerdo la existencia de muchas de mis obras. Las tengo todas, casi todas, pero con las obras ocurre lo mismo que con las series, una vez que he resuelto el tema que investigo, las obras las olvido porque dentro me queda el conocimiento y la conciencia. Cada una de mis series es continuación de la anterior. Necesariamente ha de ser así, porque lo que siempre me ha interesado es el conocimiento —para eso investigo, expresando y creando— y la evolución de este.

La raíz más profunda de toda la estructura de mi trabajo es la misma; se amplía la conciencia y evoluciona hasta el interés más necesitado. La metodología que siempre he utilizado es puramente científica, es ciencia de la humanidad, arte y psicoanálisis.

SA: ¿Qué te llevó a interesarte por el psicoanálisis? ¿Qué fue primero, tu proceso psicoanalítico personal o la presencia del psicoanálisis en la exploración artística?

IM: Antes de entrar en la Escuela de Bellas Artes, en el año 1976, estaba muy interesada en la música, el teatro, la Filosofía, la Psicología y el Psicoanálisis; visitaba todos los museos y galerías de arte. Desde antes del inicio de la carrera, en mi propia familia había mucho interés por la psicología. En mi caso, ambos intereses y pasiones fueron creciendo juntos: arte y psicoanálisis

La metodología de mi investigación artística, en su origen, 1978–1980, estuvo basada en intuiciones, totalmente segura de que toda creación vendría porque ya había aplicado mi convencimiento de que el arte es herramienta de conocimiento, habiendo asimilado también mis permanentes lecturas.

A partir del verano de 1981 inicié un largo y profundo psicoanálisis personal, durante el cual fui aprendiendo y desarrollando mi propia metodología científica humana, que me apasionó casi tanto como todas las enseñanzas artísticas que había ido recopilando desde mis clases de dibujo y pintura. A partir de esa fecha, fui aplicando en silencio la metodología psicoanalítica para la creación de las diversas series.

SA: También es evidente que hay en tu trabajo un interés por la exploración del color. Sin embargo, en la investigación hay muy poco escrito sobre el tema. Al comienzo pintabas solo con los colores primarios, poco a poco fuiste incorporando otros hasta el punto en que tu trabajo se convierte en una explosión de colores, por ejemplo, en la serie 16. ¿Cómo fue ese proceso de selección e incorporación de los colores? ¿Cómo lo entiendes en el trabajo plástico?

IM: El color lo estudié mucho durante los dos años anteriores a entrar en la Escuela de Bellas Artes, con el profesor Manuel Balsa, *el Ruso*, con gran diversidad de técnicas de lapiceros, carboncillo, acuarela, pastel y témperas. Me interesaron muchísimo los estudios científicos sobre el color durante los primeros años en la escuela y en los inicios con los ordenadores. Incluso presenté en los cursos del Doctorado una investigación teórica con las estructuras representadas en gráficos del sistema numérico del ordenador Amiga[8] y con ejemplos del color impreso en la impresora maravillosa que compré en los años 80 de la marca XEROX, con resultados de color aterciopelado muy impresionantes.

La relación luz-color es una de las asignaturas que pedagógicamente elaboré para mi enseñanza de la representación. He publicado sobre el color en las conferencias sobre las Series 1 y 2, cuyos títulos hablan de aspectos sensoriales de la materia. Las pinturas que pertenecen a estas dos series, fueron creadas con pigmentos puros de color: grandes extensiones de color primario a base de capas aplicadas de los mencionados pigmentos puros y látex.

Quizá fue precisamente la percepción del color lo que me llegó de manera más natural en el proceso de conocimiento de los elementos plásticos necesarios a utilizar en mi profesión de artista. Durante todas las investigaciones abstractas y geométricas, trabajé siempre con los colores prima-

---

(8) El Amiga 1000, lanzado en 1985 por Commodore, fue pionero en capacidades gráficas y de sonido avanzadas para su época. Equipado con el sistema operativo AmigaOS y un procesador Motorola 68000, el Amiga ofrecía una experiencia multitarea que lo hizo popular entre artistas, músicos y desarrolladores de videojuegos. Este ordenador destacó en producción multimedia y gráfica, brindando a artistas como Inés Medina la precisión visual necesaria para sus proyectos tridimensionales y la investigación en color y formas geométricas.

rios, me parecía que era la manera más pura para transcender y conseguir sensaciones y realismo en la tridimensionalidad, siendo coherente con la limitación de lo bidimensional del soporte (papel, lienzo o madera).

Comentas la expansión del color en la Serie 16, *La que también soy*. Para contestar específicamente a tu pregunta, he de explicar que partí de fotografías tomadas de la naturaleza del bosque de Arantzazu, en Guipúzcoa. Las imágenes fueron previamente trabajadas en ordenadores, me fueron saliendo tal cual las he publicado. Apenas hay mínimas manipulaciones, no del color en sí, sino en el trabajo de la luz, de los contrastes.

En esa serie no sentía que investigaba, sino que me encontraba con partes de mí misma. Me permití un enorme disfrute de la belleza natural.

Podría concluir diciendo que el color para mí es algo muy natural, siempre me ha sido muy conocido, cómodo, fácil, por lo que puedo conseguir resultados muy exactos a lo que pretendo en cada momento. Lo que no quiere decir que me salga de memoria, todo lo contrario, tengo mucha confianza en los resultados, pero es una permanente lucha de trabajo de la percepción de la luz, de la medida, de la forma, de la disposición que ocupa cada parte de la imagen que traba...

SA: También me gustaría que me contaras sobre las Series 3 y 4, donde te alejas de la pintura para explorar con la instalación y la escultura. ¿Cómo fue trabajar con la tridimensionalidad en el espacio?

IM: Me considero una artista e investigadora plástica global. Son en total 50 años los que llevo trabajando en el arte plástico. Por lo que, dependiendo del tema específico en el que me he ido encontrado en cada etapa de esos años de mi larga trayectoria artística, he elegido gran diversidad de herramientas técnicas, tecnológicas, conceptuales, etc.

En la Serie 3, *Dialéctica Bi–Tridimensional*, sentí la necesidad de tomar conciencia de la diferencia entre ambas dimensiones. La serie 2, *Espacialidad abstracta, aspectos sensoriales de la materia*, terminó con el cuadro *Blancos distintos*. En esta obra se percibe el deseo de un giro, de una transcendencia de la ocupación espacial, no solo con perspectiva frontal, sino un tanto giratorio, conseguido por la intención de no pintar el fondo, lo que me motivó a crear la apariencia visual de independizar a la figura del lienzo. Es decir, necesitaba crearlo en la Serie 3, hacer realidad esa acción de, desde lo bidimensional conceptual de la pintura, desde sus soportes de bastidor y lienzo, convertirla en objeto tridimensional. Mi intención no era hacer escultura. Mi necesidad era entender la diferencia y el proceso de pasar de «ser» bidimensional a «ser» tridimensional.

Respecto a la Serie 4,[9] *Espacios ocupados durante determinados tiempos. Esculturas virtuales en el espacio real* (1981-1983), en las diversas instalaciones que realicé en aquellos años, disparé mi deseo contundente y claro de ocupar espacios físicos durante determinados tiempos.

SA: Durante el proceso de construcción de la Serie 9 te trasladaste a Nueva York, donde estudiaste cómo hacer arte en computador. ¿Crees que esta ciudad influyó en tu trabajo posterior? ¿De dónde surge tu interés por los medios digitales?

IM: La Serie 9, *Despegue o Liberación emocional femenina*, fue investigada y creada completamente entre Madrid y Bilbao. Fue precisamente realizada durante la decisión ya tomada de mi traslado a Nueva York y cumplir así mi deseo y necesidad interior fraguada ya durante años anteriores.

La influencia creo que más bien ha sido siempre al revés, me cambiaba de estudio, de ciudad o de país, en función del tema de la serie de investigación en la que estaba.

El uso del ordenador y la impresora lo inicié al principio de los años 80, con la intención de conseguir el reto de la tridimensionalidad pura de la que he estado hablando, sin salir de la bidimensionalidad del soporte pictórico. Ello me exigía cálculos muy precisos de cada uno de los planos geométricos básicos de color primario que la construían.

Durante el proceso del reajuste permanente de las proporciones de cada uno de los planos utilizados y las saturaciones de los colores primarios previamente decididos me hablaron de los ordenadores, que apenas estaban saliendo al mercado.

Consideré que el ordenador me aportaría inmediatez y precisión para los cálculos que necesitaba. Los resultados los imprimía con aquella primera impresora de color que salió al mercado con resultados muy precisos y de enorme belleza en la saturación de los colores, XEROX 5000.

En aquellos años me enteré de lo que los ordenadores podían aportar asistiendo a congresos sobre el tema en el Hotel Carlton de Bilbao, dirigidos a directores y comerciales de empresas. El aprendizaje de los antiguos y bási-

---

(9) Durante los años 80, Inés Medina creó varias instalaciones notables, como *Azul de pigmento puro* en el Museo San Telmo de Donostia (1982), una obra enmarcada en el espacio real con un cordón de algodón color oro; *Hueco vaginal* en la Sala de Exposiciones de la BBK de Bilbao (1983), una esfera de grandes dimensiones hecha con cordón de yute y gasas teñidas de colores puros, diseñada como un espacio interactivo para los visitantes, y el *Proyecto para un auditorio de música sobre el mar Cantábrico*, un fotomontaje de una escultura que reflejaba su interés en la integración del arte y el entorno natural.

cos programas para dibujo se lo sigo agradeciendo a un muy buen amigo, Francis García.

SA: Las obras de tus primeras series abstractas fueron catalogadas como parte de la tradición geométrica vasca, ¿Cómo te relacionas con esta? También he encontrado en la investigación que cuando vuelves a la figuración es un segundo momento de tu trabajo. ¿Ves una continuidad entre el primer momento y el segundo?

IM: No me molesta que así se me catalogue formalmente. Con puntos, líneas, planos rectos y colores primarios están construidas todas las obras del primer bloque de mi investigación que denomino Plástica formal, pero en mi caso la geometría no es el fin en sí mismo.

El proceso de todo mi trabajo de investigación artística, nada tiene que ver con momentos distintos de tiempo, son etapas de investigación en mi proceso de conocimiento. Lo que deseo transmitir aquí es que jamás «elijo» ningún estilo. Solo «obedezco» lo que la intuición, sentimiento, percepción me dirige. Y lo utilizo para todo, para soportes, técnica, materiales, etc. ¿Su apariencia estilística? La que en cada momento ha ido saliendo.

Entiendo que la pregunta es si hay una continuidad entre el bloque primero y el bloque segundo de mi aportación artística. Es fundamental esta pregunta que me planteas para comprender la unificación que hay y se produce en la globalidad de mi trabajo.

Desconcierta a algunas personas, al ver mi trayectoria global, la continuidad de los dos bloques (plástico formal y psicoanalítico plástico). Suelo responder que son distintos niveles de conocimiento que están trabajando lo mismo.

Para enseñar esto, para explicar el sentido, la continuidad y funcionalidad de ello, deseo presentar una exposición —o las que hagan falta— para explicar el hilo conductor que las une y explica.
SA: Mencionas usar el arte científicamente. ¿Qué te llevó a emplear un método científico en tu práctica artística?

IM: Nunca me he sentido perdida, ni he tenido dudas respecto a la metodología aplicada, ni sobre la funcionalidad del arte. Por lo contrario, he vivenciado en muchísimas ocasiones una profunda gratitud, sorprendida de hasta dónde se puede llegar en la búsqueda del conocimiento con el arte y el psicoanálisis.

Soy muy consciente de que esta metodología no necesariamente puede servir a otras personas, pero sí sé lo que para mí ha significado y sigue

sorprendiéndome. La investigación en sí misma es dura, a veces muy dura. Trabajo con lo que no sé, con lo desconocido para mí, y las respuestas reales siempre están en nosotras y nosotros mismos.

Por esa razón, me tomé mi tiempo para saber con exactitud qué es a lo que deseaba dedicarme en la vida. Algo más tarde elegí el Psicoanálisis como metodología científica. En el primer bloque, lo utilizaba en silencio, clandestinamente. En el segundo, decidí presentarlo públicamente.

SA: Tu trabajo tiene un carácter introspectivo, como el de varios de tus referentes artísticos. De hecho, para preparar la entrevista estuve leyendo *Realidad natural y realidad abstracta* de Piet Mondrian y encontré mucha similitud en su escritura. ¿En qué momento escribes las reflexiones sobre cada serie? ¿Eres consciente durante el proceso de lo que estás probando y explorando? ¿Por qué dejas todo por escrito?

IM: Importantísimos para mí al decidir la funcionalidad del arte fueron Giotto, Velázquez, Cézanne, Mondrian, Malevich y Oteiza. La Escuela de Nueva York de los años 40 y 50 del siglo XX y el Suprematismo ruso. Newman, Klein, Kandinsky, Rothko, Pollock; Bacon y Basquiat me gustan. Aun así, efectivamente el impulso investigador con el que más me identifiqué fueron los libros con los escritos de Mondrian, a partir del que inicié las investigaciones geométricas con el reto de crear la Tridimensionalidad pura en soporte bidimensional.

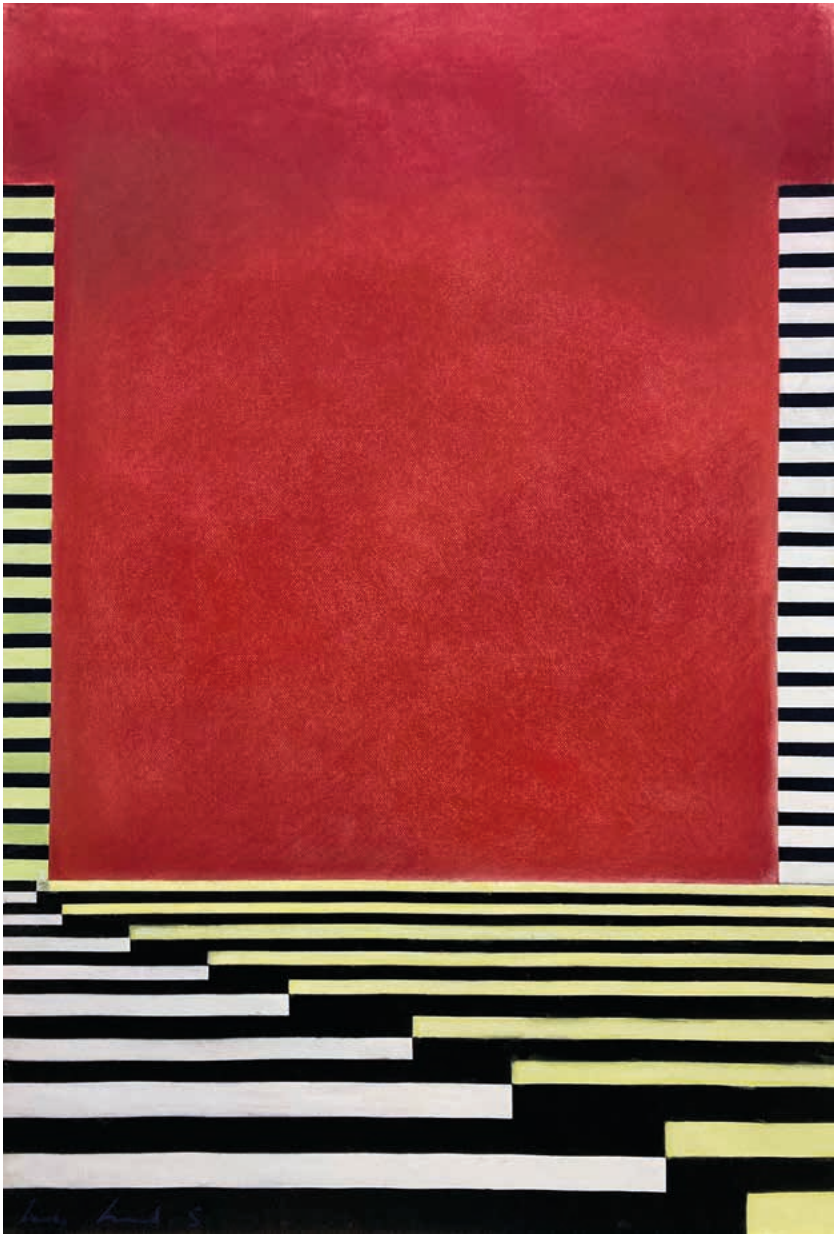
Escribo prácticamente todas las mañanas al despertarme. Pero en ocasiones también en otras horas del día. Escribo siempre que necesito expresar, y con más interés sobre los encuentros de realidades, de soluciones. Soy plenamente consciente de lo que estoy investigando. Siempre que hay una sensación no conocida, sé que hay una respuesta del tema que he de investigar. No estoy segura de que publique todo lo escrito. Escribo y hago arte porque lo necesito. Solo he publicado una mínima parte. No creo que tenga tiempo de publicar todo lo que tengo en mente y me gustaría.[10]

Para mí, la dedicación al arte es una pura necesidad de mi persona. Muy pensado y dedicado tiempo fue su búsqueda y solo puedo dar gracias al cambio y conocimiento que aportó a mi vida en los ya casi 50 años en los que convivo con él.

⇤

---

(10) Para profundizar en la investigación y trayectoria artística de Inés Medina, se recomienda visitar su sitio web oficial, donde se encuentran sus series de obras y reflexiones sobre la tridimensionalidad, la geometría y su metodología artística. Puedes explorar más en www.inesmedina.com.



Derrame de rojo en una perspectiva pura, 1993. Serie 8: *Desde la pura medida a la emoción*. Pastel sobre papel, 100 x 75 cm. Colección de Ainhoa Arenaza. Foto cortesía de Inés Medina y Ainhoa Arenaza.

Sara Abisambra Borrero es profesional en Estudios Literarios y especialista en Sostenibilidad de Museos e Instituciones Culturales. Con una sólida experiencia en el sector cultural, ha trabajado como curadora asistente en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia y como coordinadora de divulgación y publicaciones en la Galería Santa Fe de Bogotá. Recientemente, completó un Máster en Estudios del Comisariado en la Universidad de Navarra, España.

Inés Medina nació en Cáceres y ha residido en Bilbao desde los seis años. Formada como artista plástica en la Universidad del País Vasco, donde alcanzó el doctorado, pasó 15 años en Nueva York, experiencia que influyó notablemente en su obra. Desde 1980, su trabajo ha sido exhibido de forma continua, especialmente en España y Estados Unidos, y su trayectoria ha sido reconocida con premios como el de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation (2005), el triple premio a la creación artística de la Universidad de Nueva York (2005) y una subvención de Emakunde para su investigación artística (2007). Sus obras se encuentran en importantes colecciones, incluyendo el Museo Helga de Alvear (Cáceres), Museo de Bellas Artes de Bilbao, Artium Museoa (Vitoria) y Museo San Telmo (Donostia).

Bibliografía consultada

Artium Museoa. (2023). Bilduma Hau Colección: *Movimientos Elementales (1950-2000)*. https://www.artium.eus/es/publicaciones/item/61585-bilduma-hau-coleccion-movimientos-elementales-1950-2000

Juan Manuel Lumbreras Galería de Arte. (2023). *Catálogo Inés Medina. Serie 23, Identidad, resolución de dualidad y conciencia pura*. A'G ARTE GESTIÓN. https://artekaria.eus/lib/pdf/--ines-medina-2023-juan-manuel-lumbreras-223232.pdf

Mariscal Lekuona, A. (2020). *El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte, 8,* 301–318. https://doi.org/10.5944/etfvii.2020.27391

Medina, I. (2022, 8 de noviembre). *Encuentro con Inés Medina | Aurrez aurre - Barrueta-Medina - Cara a cara* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0OJrxzQG0DE

Medina, I. (s. f.). *Sitio web de Inés Medina*. Inés Medina. http://www.inesmedina.com

Medina, I., & Bilbao Bizkaia Kutxa. Departamento Cultural. (1990). *Inés Medina: Pintura*.

Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa (Vitoria-Gasteiz), Vergara, L., Rubira, S., Onandia, M., & Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, A. M. (2024). *edonor, denok, inor ez: Procesos de institucionalización de la educación artística en el País Vasco, 1978-1991 = Euskal Herriko arte-hezkuntza instituzionalizatzeko prozesuak, 1978-1991 = Institutionalisation Processes of Art Education in the Basque Country, 1978-1991*. Artium Museoa, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa = Artium Museoa, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco.

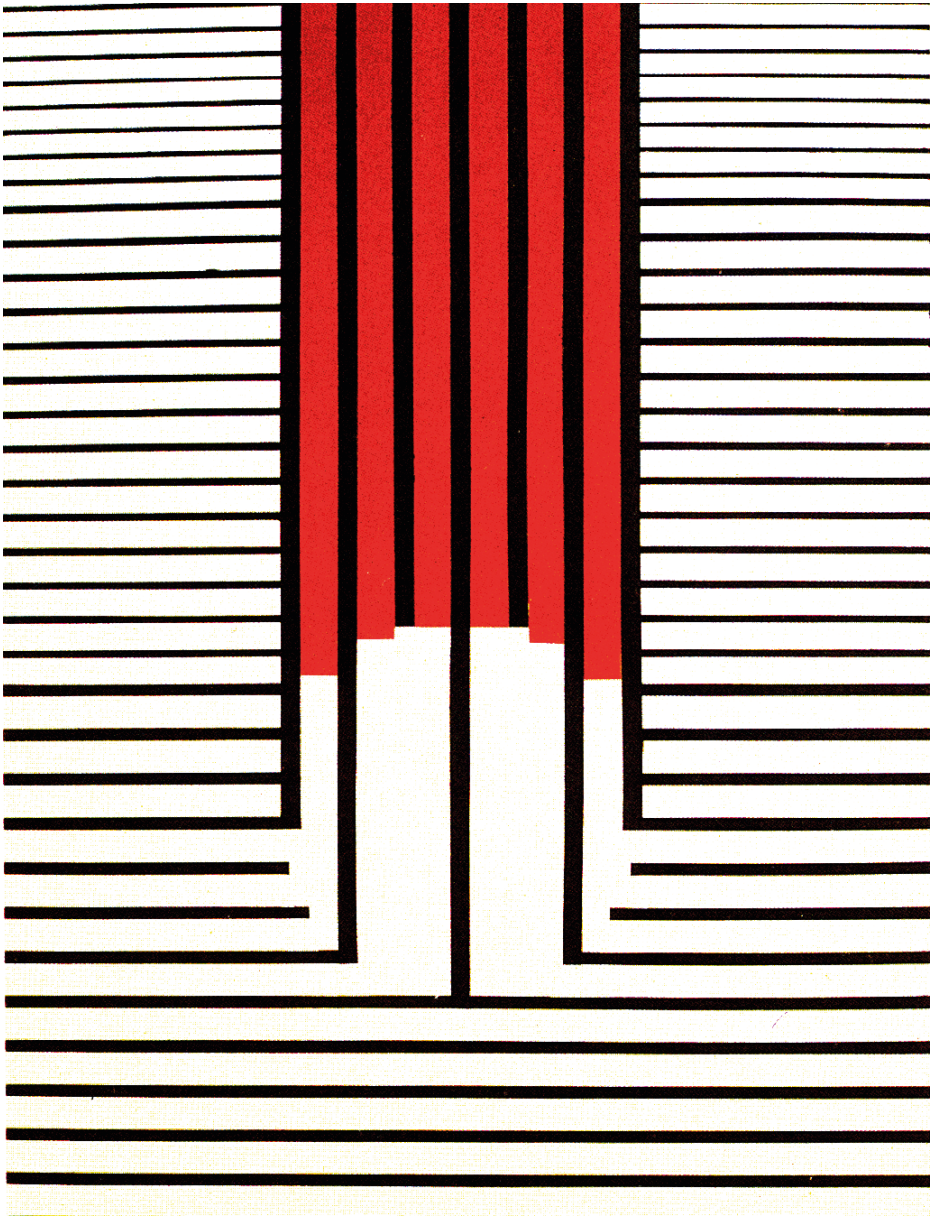
Vadillo Eguino, M. (2019). *La trama del arte vasco en los años setenta* (Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea). ADDI Repositorio Institucional. https://addi.ehu.es/handle/10810/42438

Conversing with Inés Medina: the plastic arts as a quest for knowledge

Sara Abisambra Borrero

Inés Medina's studio can be found behind a lime-green door in the Bilbao la Vieja neighbourhood. I visited it for the first time on 25 June 2024 and was greeted by works, magazines and archives arranged within its four walls, neatly stacked and sorted by year and series. The space reflects the artistic approach of Medina, who was born in Cáceres (1950) but has lived in Bilbao since the age of six, a constant process of research and construction. Inés is like an art detective who jots down her findings on sheets of paper that she places on walls and frames, documenting each step of her creative search. Displaying her friendly and generous nature, she quickly began to share her thoughts on her work with me in such a natural manner that I became immediately immersed in her ideas.

Throughout her career, Medina has conducted an exploration that encompasses painting, installation and sculpture. Trained in the Faculty of Fine Arts at the University of the Basque Country, her work is characterised by an ongoing investigation into three-dimensionality, geometry and psychoanalysis. During her third year of studies, she set out to discover the function of art and, after a long process of research, came to the personal conclusion that art is a tool for knowledge. She has adopted this hypothesis with absolute conviction and it has guided her work, divided until now into 24 series ranging from 1979 to the present day.



Profundo, 1993. Series 8, *From Pure Measure to Emotion*. Acrylic on canvas, 116 x 89 cm. Collection of the artist. Photo courtesy of Inés Medina, personal archive.

From the outset, Medina has approached art as unified research that at its core seeks to understand human knowledge. This research unfolds in two interrelated stages: a formal and a psychoanalytical exploration. Both are components of a single quest process that evolves as new concerns emerge. Her work initially focused on three-dimensionality and the use of primary colours to construct a spatial perception from a two-dimensional medium. This formal approach expanded over time to include symbolism and psychoanalysis, with a particular interest in gender issues and introspection. Art and psychoanalysis have therefore become the methods through which Medina pursues her constant quest for knowledge, as part of an artistic practice in which each series is a consequence of the previous one.

The exhibition that the Museum of Contemporary Art is dedicating to Inés Medina represents an opportunity to approach her work and explore her methodology, which is a key element in evaluating her work. Despite her uninterrupted exhibition activity since 1981, the information available on Medina is limited, thereby underlining the importance of this exhibition and current interview. The conversation took place through an exchange of emails, a back and forth of words that created a fluid, revealing dialogue, allowing the artist to share significant aspects of her creative process and look back on her long career.

This dialogue not only helps to showcase her work, but also allows us to explore the layers of meaning that underlie it, inviting the reader to delve deeper into her process and legacy. The research conducted around her work offers a window into her contribution to contemporary art.

SA: I found it truly interesting that your research has accompanied you throughout your life. Series 0, for example, was produced shortly after you began your Fine Arts course. What was your education like at that time?

IM: I was awarded an honours grade in the first year of my five-year degree precisely because of my extensive theoretical research. I conducted a lot of research on artists, architecture and museum collections in the subject of Art History alone.

My research later focused on colour. In this case, I studied a lot of literature on the subject. In the third year of my studies, I began some global research on art history according to my own intention and need: to find out what art is for. My personal and individual conclusion was to view art as a tool for knowledge. From that moment on, at every stage of my long professional career, I have sought to acquire the maximum human knowledge of personal, social, transcendental, necessary and urgent issues.

Indeed, throughout the entire process of creating the 24 series that make up the global trajectory of my artistic work from 1978 until today, in 2024, I have maintained the parallel discipline of presenting a written synthesis of the development of all my research and conclusions in each of the exhibitions of my completed artistic work.

SA: In reading interviews with other artists with whom you studied and exhibited early in your career, I noticed that your training was complemented by the conversations that you had with them. Did they share the idea that art is a tool for knowledge?

IM: The group was formed spontaneously and naturally. It was a time of many political and social changes, with constant assemblies attended by all the students from the five years of the course.

I was having a hard time deciding what I wanted to be and was more focused on creating my own creative artistic strand. I felt that the subjects in our course could be interesting, but we attended them without any interwoven structure that would help students identify this.

Something more was needed than drawing, painting or sculpting well, even very well, but the system of teaching separate subjects without any connection to the function of creating, of researching, in my case, created an emptiness for me. That is why I dedicated a whole year to finding out as an individual what art is for.

I started my career at the age of 26, the mother of two daughters, having previously worked in three different companies, as an administrative assistant when I had turned 15 and as a secretary to the commercial director of a large company. At the School of Fine Arts, I was where I wanted to be, doing what I wanted to do, learning what I needed to learn and researching as much as possible.

By the third year, my passion had already focused on my research and artistic creation. The creative emptiness in the class gradually became apparent and half a dozen of us got together to express our opinions, organise ourselves and ask for interviews with the teachers of our course. We suggested a class assembly to the rest of our classmates in order to gather impressions and present our group's conclusions.

I was very active in raising the need to focus on our possible individual projects and explained this to our teachers. We requested a number of highly respected artists to be invited to give lectures or even courses. We were in touch with Oteiza and Chillida and had conversations and meetings in

their studios with very many Basque artists.[1] It was extraordinary that the proposals and requests we made were answered in person and through discussions with the teachers and the other colleagues on the course.

In my case, during the Arteder '81 exhibition,[2] Oteiza was interested in my white work (Series 3) and that is how we got to know each other. I had several meetings in his studio, and he even suggested that I do some research on his work. I couldn't devote that much time to him then because I needed it to continue my professional and personal career.

The concept of art as a tool for knowledge was entirely personal and individual, the result of my own research before deciding on my own creative strand. Oteiza's work interested and motivated practically the entire group, but in my case it was Mondrian's contribution that motivated me to set myself a fundamental challenge in my creative career. A large part of the group worked on the basis of abstraction. The group consisted of Darío Urzay, Jesús María Lazkano, José Chavete, Juan Luis Moraza, Txomin Badiola and myself.[3]

Years later, I decided to leave the group. It had nothing to do with the different choices of our creative strands. In that sense, each of us focused on our own work, with absolute freedom and criteria. I decided to pursue my career on my own, which has also always been very rich, passionate and self-confident.

SA: I was struck by the fact that in your research Series 17, produced in 2004, only consists of one work, and you mention that you don't know if it will be completed later. Today, twenty years on, can you say whether it is finished, and how do you know where a series begins and ends?

IM: It is not easy to explain that before I moved to New York in November 1995, I had already decided to work on the subject of "the dot", covering

---

(1) From Álava, Guipúzcoa and Vizcaya.

(2) Arteder '81 was the first International Contemporary Art Fair of the Basque Country, held at the Bilbao International Trade Fair Centre from 28 April to 3 May 1981. Promoted by Leopoldo Zugaza, with the support of artists such as Eduardo Chillida and Mari Puri Herrero, the initiative aimed to establish an art market in the region along the lines of international fairs such as Art Basel and the FIAC in Paris. One of its innovations was to allow artists and also galleries to present their work in individual stands in order to facilitate the participation of emerging Basque artists such as Inés Medina, who took part in this event along with other Basque artists selected by a specialised jury.

(3) Art critics have grouped some of the artists in this group under the term "New Basque Sculpture", a label that has been used in various group exhibitions.

(4) Inés Medina proposes the concept of "double orthogonality", using a structure of horizontal and vertical lines to construct three-dimensionality on a two-dimensional plane. This device, which Medina develops in several of her series, allows her compositions to achieve visual depth without resorting to conventional perspectives, drawing attention to the purity of form and colour as expressions of universal order and balance.

the journey of deconstructing all the planes with which I had constructed double orthogonality[4] and, with it, pure three-dimensionality.[5]

After settling in New York, I began Series 10a and 10b in 1995, completing them in 2000. They were researched using computers and printers, a technology I had been using since the early 1980s. Works likewise printed on paper media, but also on cardboard and canvas. The subjects treated and researched were subsequently *Los límites entre dos puntos* (The Limits Between Two Dots, Series 11), *Transparencias o el mundo de lo sutil* (Transparencies or the World of What's Subtle, Series 12), *El mundo de las formas* (The World of Forms, series 13), *Las flores del mal o vaciando el contenido de la mente* (The Flowers of Evil or Emptying the Content of the Mind, Series 14), *La trascendencia del ego* (Transcending the Ego, Series 15) and *La que también soy* (Who I Also Am, Series 16).[6]

Series 17 (2004) consists of a single painting, and its original title is *Decoding the Mind and Its Images*. During this period, from 2000 to 2004, I was researching and creating other issues that I felt were similar and necessary before I was ready to visualise, become aware of and explain the third dimension.

This research on the dot took place in two stages, and I arrived at two fundamental decisions:

1. The dot is the only formal element necessary and absolutely indis pensable for the creation and construction of a three-dimensional image on a two-dimensional medium.

2. The dot, in this painting from Series 17, transcends dimensions, using the same methodology and technique as in all the other series.[7]

I felt it necessary to explain all this so that the conclusion I reached with Series 17, which was the conclusion of my formal geometric plastic research, could be understood in some way.

---

(5) Inés Medina presents a challenge to the work of Piet Mondrian (1872 - 1944) and sets herself the goal of achieving the "pure three-dimensionality" that she intuits in the Dutch artist's work. This concept seeks to construct a perception of depth by precisely arranging horizontal and vertical lines and using primary colours, without resorting to diagonals or vanishing points. These structures in her work suggest different planes on the two-dimensional medium, in such a way that she explores the geometric and spatial essence by transgressing the limits of the flat surface.

(6) For details about each of these series, where they have been exhibited and what has been researched in each, consult: https://www.inesmedina.com/es/

(7) Using only primary colours and spontaneity with the dots: nothing calculated, nothing decided; no colour rectification or saturation.

What I wanted to express and explain in this medium-sized painting was the gaze – from higher dimensions of consciousness – the descent of dots of the three primary colours as they drop towards the third dimension, dealing only with the differences in size of these dots and the plastically two-dimensional spatial differences, until the event of a coincidence of dots of primary colours of similar size to construct an image – plastically flat – but of three-dimensional perception. In this case an eye, from dimensions of high consciousness in the third dimension.

From here, I began to create the second pillar of my global research: plastic psychoanalysis (2000-2023). I did this by perceiving and deciding on a collateral relationship between plastic creation and psychoanalytic creation. In other words, I would continue to do psychoanalytic research on the human, social and individual issues that interested me, primarily the human problem of the female gender.

Inés Medina's desk. Larrabetxu, 1995. Photo courtesy of Inés Medina, personal archive.

Since 2004, not only have I not felt the need to look back, but also have always felt the need to go forward, and I have not finished. In fact, I could say that I don't remember the existence of many of my works. I have them all, almost all of them, but with the works it is the same as with the series, once I have resolved the issue I am investigating, I forget the works because inside I am left with knowledge and awareness. Each of my series is a continuation of the previous one. It has to be this way because what has always interested me is knowledge – that is why I research, express and create – and the evolution of this knowledge.

The deepest root of the entire structure of my work is the same; it broadens the consciousness and evolves towards the most necessary interest. The methodology I have always used is purely scientific; it is the science of humanity, art and psychoanalysis.

SA: What led to your interest in psychoanalysis? What came first, your personal psychoanalytic process or the presence of psychoanalysis in artistic exploration?

IM: Before I entered the School of Fine Arts in 1976, I was very interested in music, theatre, philosophy, psychology and psychoanalysis; I used to visit all the museums and art galleries. Even before I started my studies, my own family was very interested in psychology. In my case, both interests and passions grew together: art and psychoanalysis.

The methodology of my artistic research in its beginnings, 1978-1980, was based on intuitions, entirely sure that all creation would come, because I had already applied my conviction that art is a tool for knowledge, having also assimilated my constant readings.

I began a long and profound personal psychoanalysis from the summer of 1981, during which I learned and developed my own human scientific methodology, which fascinated me almost as much as all the artistic education I had collected since my drawing and painting classes. From then on, I silently applied the psychoanalytical methodology to the creation of the various series.

SA: It is also obvious that there is an interest in exploring colour in your work. But there is very little written about this in research You only painted with primary colours at the outset, and you gradually incorporated others until your work became an explosion of colour, for example in series 16. What was this process of selecting and incorporating colours like? How do you understand it in plastic arts work?

IM: In the two years before I entered the School of Fine Arts, I studied colour a lot with Professor Manuel Balsa, *the Russian*, using a variety of techniques in pencil, charcoal, watercolour, pastel and tempera. I was greatly interested in scientific studies of colour in my early years at school and in the early days of computers. I even presented theoretical research in my PhD courses using the graphical structures of the numerical system of the Amiga computer,[8] as well as colour examples printed on the wonderful Xerox printer I bought in the 1980s, with very impressive velvety colour results.

The relationship between light and colour is one of the subjects I have worked on pedagogically for my representational teaching. I have published on colour in conferences on series 1 and 2, the titles of which refer to the sensory aspects of matter. The paintings in these two series were made with pure colour pigments: large areas of primary colour based on applied layers of the aforementioned pure pigments and latex.

Perhaps it was the perception of colour that came most naturally to me in the process of acquiring knowledge of the plastic elements required for my profession as an artist. I have always worked with primary colours in all my abstract geometric research, because it seemed to me to be the purest way to transcend and achieve sensations and realism in three dimensions, remaining consistent with the limitation of the two-dimensionality of the medium (paper, canvas or wood).

You mentioned the expansion of colour in Series 16, *Who I Also Am*. To answer your question specifically, I should explain that I started with photographs of nature taken at Guipúzcoa's Arantzazu forest. The images were previously worked on in the computer, and they came out exactly as I published them. There are only minimal manipulations, not of the colour itself, but in working on the light, the contrasts.

I didn't feel like I was doing research in this series, but rather I felt as if I was finding parts of myself. I allowed myself an enormous pleasure in natural beauty.

I could conclude by saying that for me colour is something very natural. It has always been very familiar to me, comfortable, easy, so that I can achieve

---

(8) Released by Commodore in 1985, the Amiga 1000 was a pioneer in advanced sound and graphics capabilities for its time. Powered by the AmigaOS operating system and a Motorola 68000 processor, the Amiga offered a multitasking experience that made it popular with artists, musicians and video game developers. The computer excelled in multimedia and graphics production, providing artists such as Inés Medina with the visual precision needed for her three-dimensional projects and research into colour and geometric shapes.

results that are truly close to what I want at any given moment. This doesn't mean that I do it by heart; on the contrary, I have a lot of confidence in the results. But it is a constant struggle to work on the perception of light, the measure, the shape, the disposition of each part of the picture I am working on...

SA: I would also like you to tell me about Series 3 and 4, where you move away from painting and explore installation and sculpture. What was it like to work with three-dimensionality in space?

IM: I see myself as a global visual artist and researcher. I have been working in the visual arts for a total of 50 years. Consequently, I have chosen a wide variety of technical, technological, conceptual and other tools depending on the specific theme I have been working on at each stage of my long artistic career.

In Series 3, *Dialéctica Bi – Tridimensional* (Bi – Tridimensional Dialectics), I felt the need to become aware of the difference between the two dimensions. Series 2, *Espacialidad abstracta, aspectos sensoriales de la materia* (Abstract Spatiality, Sensorial Aspects of Matter), ended with the painting *Blancos distintos* (Different Whites). One can see the desire for a shift in this work, for a transcendence of the spatial occupation, not only with a frontal perspective, but also with a certain rotation, achieved by the intention not to paint the background, which motivated me to create the visual appearance of making the figure independent of the canvas. In other words, I had to create it in Series 3, to make this action a reality, from the conceptual two-dimensionality of the painting, from its stretcher and canvas media, to turn it into a three-dimensional object. I didn't intend to make a sculpture. I needed to understand the difference and the process of going from "being" two-dimensional to "being" three-dimensional.

With regards to Series 4,[9] *Espacios ocupados durante determinados tiempos. Esculturas virtuales en el espacio real* (Space Occupied for Certain Periods. Virtual Sculptures in Real Space, 1981-1983), I triggered my strong and clear desire to occupy physical spaces for certain periods in the various installations I made during those years.

---

(9) During the 1980s, Inés Medina created several notable installations, such as *Azul de pigmento puro* (Pure Pigment Blue) at the San Telmo Museum in Donostia (1982), a work framed in real space with a golden cotton cord; *Hueco vaginal* (Vaginal Hollow) at the BBK Exhibition Hall in Bilbao (1983), a large sphere made of jute cord and gauze dyed in pure colours, designed as an interactive space for visitors; and *Proyecto para un auditorio de música sobre el mar Cantábrico* (Project for a Music Auditorium over the Cantabrian Sea), a photomontage of a sculpture that reflects her interest in the integration of art and the natural environment.

SA: During the process of constructing Series 9, you moved to New York, where you studied how to make computer art. Do you think this city influenced your later work? Where did your interest in digital media come from?

IM: Series 9, *Despegue o Liberación emocional femenina* (Breakaway or Emotional Feminine Liberation), was researched and created entirely between Madrid and Bilbao. It was specifically completed just as I was deciding to move to New York, fulfilling a desire and an inner need that I had developed over the past few years.

I think the influence has always been the other way round. I would change studio, city or country depending on the subject of the research series I was working on.

I started to use computers and printers in the early 1980s in order to meet the challenge of pure three-dimensionality that I have been talking about, without abandoning the two-dimensionality of the pictorial medium. This demanded very precise calculations of each of the basic geometric planes of the primary colours that constructed it.

I was told about computers, which were just coming onto the market, during the process of constantly readjusting the proportions of each of the planes used and the saturations of the primary colours previously decided upon.
I felt that computers would give me immediacy and precision for the calculations I needed. I printed the results on the first colour printer that came on the market, with very precise results and with enormous beauty in the saturation of the colours, the Xerox 5000.

During those years, I discovered what computers could contribute by attending congresses on the subject at the Hotel Carlton in Bilbao, aimed at company directors and salespeople. I am still grateful to a very good friend of mine, Francis García, for teaching me the old, basic drawing programmes.

SA: The works in your first abstract series have been catalogued as part of the Basque geometric tradition, how do you relate to this? I also noticed in my research that when you return to figuration it is a second moment in your work, do you see a continuity between the first and the second?

IM: I don't mind being categorised formally in this way. All the works in the first block of my research, which I call "Formal Plastic", are constructed with dots, lines, straight planes and primary colours, but in my case geometry is not an end in itself.

The process of all my artistic research has nothing to do with different moments in time. They are stages of research in my process of knowledge. What I want to convey here is that I never "choose" a style. I only "obey" what intuition, feeling and perception tell me to do. And I use it for everything, for media, technique, materials, etc. Its stylistic appearance? Whatever comes to me at any given moment.

I understand that the question is whether there is continuity between the first block and the second block of my artistic contribution. This is a key question you are asking in order to understand the unity that exists and is produced in the entirety of my work.

Looking at my overall development, some people are puzzled by the continuity of the two blocks (formal plastic and psychoanalytical plastic). I usually reply that they are different levels of knowledge working on the same thing.

To teach this, to explain the meaning, the continuity and the functionality of it, I want to present an exhibition – or as many as it takes – to explain the common thread that unites and explains them.

SA: You mentioned the scientific use of art, what led you to apply a scientific method to your artistic practice?

IM: Never have I felt lost, nor have I had any doubts about the methodology used or the functionality of art. On the contrary, I have experienced a deep gratitude and surprise on many occasions at how far one can go in the search for knowledge with art and psychoanalysis.

I am well aware that this methodology cannot necessarily be of use to other people, but I know what it has meant to me, and it continues to surprise me. The research per se is difficult, at times very difficult. I work with what I don't know, with what is unknown to me, and the real answers are always within us.

That is why I took my time to know exactly what I wanted to do in life. Some time later I chose psychoanalysis as a scientific method. In the first block, I used it silently, secretly. In the second, I decided to present it publicly.

SA: Your work is introspective in nature, like some of your artistic references. In fact, in preparing for this interview, I read Piet Mondrian's *Natural Reality and Abstract Reality* and found many similarities in his writing. At what point do you write down your thoughts on each series? Are you aware of what you are trying out and exploring during the process? Why do you write it all down?

IM: Giotto, Velázquez, Cézanne, Mondrian, Malevich and Oteiza were extremely important for me in deciding the functionality of art. The New York School of the 1940s and 1950s and Russian Suprematism. Newman, Klein, Kandinsky, Rothko, Pollock; I like Bacon and Basquiat.

Nonetheless, the research impulse with which I most identified was indeed the books of Mondrian's writings, from which I began my geometric research with the challenge of creating pure three-dimensionality on a two-dimensional medium.

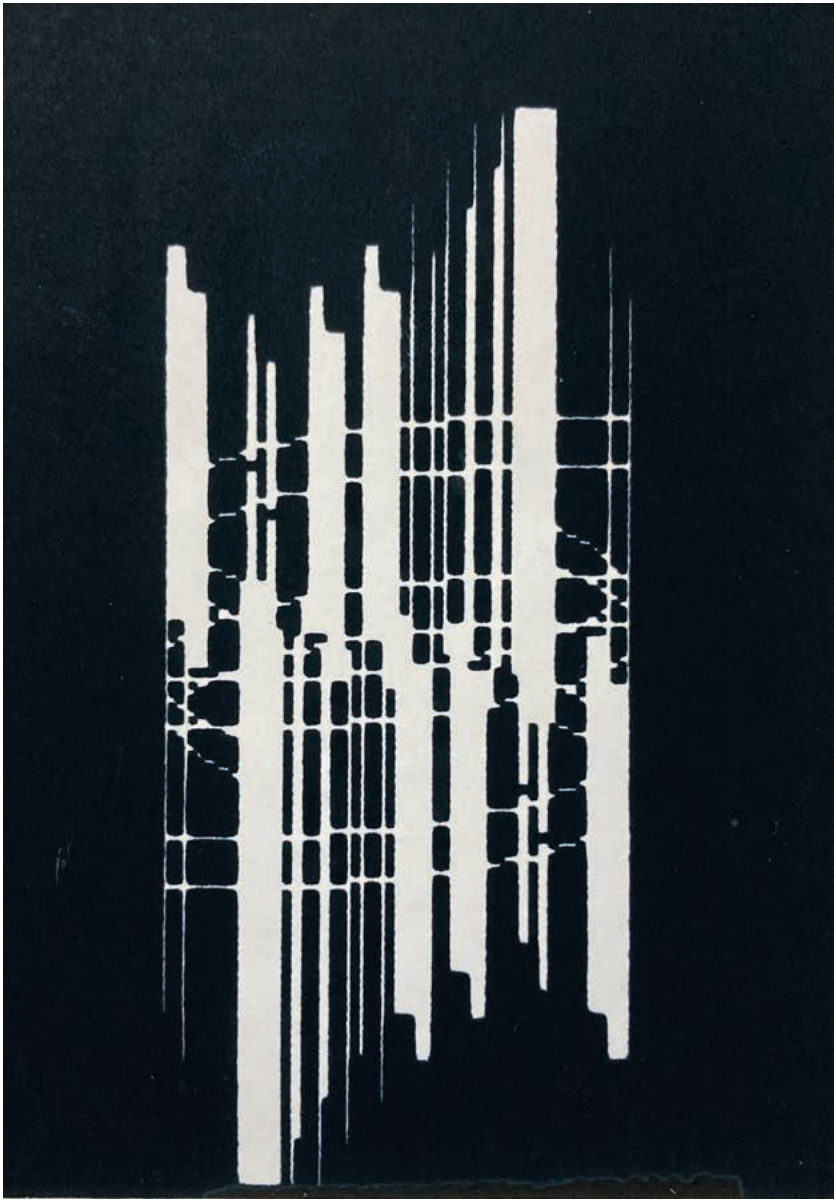
I write almost every morning when I wake up. But sometimes also at other times of the day. I write whenever I need to express myself, and with more interest in the encounters of realities, of solutions. I am fully aware of what I am exploring. I know that there is an answer to the subject I am investigating whenever there is an unfamiliar feeling.

I am not sure if I will publish everything I have written. I write and make art because I need to. I have only published a small part of it. I don't think I have the time to publish everything I have in mind and would like to.[10]

Dedication to art is a pure necessity for me. Much thought and time has been spent in its pursuit, and I can only be grateful for the change and knowledge it has brought to my life in the almost 50 years I have lived with it.
⇤

---

(8) For more information on Inés Medina's research and artistic development, we recommend you visit her official website, where you can find her series of works and thoughts on three-dimensionality, geometry and her artistic methodology. You can explore more at: www.inesmedina.com



Buscando dimensiones, 1992. Series 7: *Of Limits and Their Products. The Forge of the Soul*. Xerox print. Collection of Isidro Medina. Photo courtesy of Inés Medina and Isidro Medina.

Sara Abisambra Borrero is a professional in literary studies and a specialist in the sustainability of museums and cultural institutions. With a solid experience in the cultural sector, she has worked as assistant curator at the Colombian Institute of Anthropology and History and as coordinator of outreach and publications at the Santa Fe gallery in Bogotá. She recently completed a Master in Curatorial Studies at the University of Navarra, Spain.

Inés Medina was born in Cáceres and has lived in Bilbao since she was six years old. Trained as a visual artist at the University of the Basque Country, where she obtained her PhD, she spent 15 years in New York, an experience that had a major influence on her work. Her work has been exhibited continuously since 1980, especially in Spain and the United States, and her career has been recognised with awards, such as from the Adolph and Esther Gottlieb Foundation (2005), the triple prize for artistic creation from New York University (2005) and a grant from Emakunde for her artistic research (2007). Her works can be found in major collections, including the Helga de Alvear Museum (Cáceres), Bilbao Fine Arts Museum, Artium Museoa (Vitoria) and San Telmo Museum (Donostia).

Bibliography consulted

Artium Museoa. (2023). *Bilduma Hau Colección: Movimientos Elementales (1950-2000)*. https://www.artium.eus/es/publicaciones/item/61585-bilduma-hau-coleccion-movimientos-elementales-1950-2000

Juan Manuel Lumbreras Galería de Arte. (2023). *Catálogo Inés Medina. Serie 23, identidad, resolución de dualidad y conciencia pura*. A'G ARTE GESTIÓN. https://artekaria.eus/lib/pdf/--ines-medina-2023-juan-manuel-lumbreras-223232.pdf

Mariscal Lekuona, A. (2020). El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte, 8*, 301–318. https://doi.org/10.5944/etfvii.2020.27391

Medina, I. (2022, 8 November). *Encuentro con Inés Medina | Aurrez aurre - Barrueta-Medina - Cara a cara* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0OJrxzQG0DE

Medina, I. (n.d.). *Inés Medina's website*. Inés Medina. http://www.inesmedina.com

Medina, I., & Bilbao Bizkaia Kutxa. Cultural Department. (1990). *Inés Medina: Pintura*.

Artium Museoa, Museum of Contemporary Art of the Basque Country (Vitoria-Gasteiz), Vergara, L., Rubira, S., Onandia, M., & Museum of Contemporary Art of the Basque Country, (2024). *edonor, denok, inor ez: Procesos de institucionalización de la educación artística en el País Vasco, 1978-1991 = Euskal Herriko arte-hezkuntza instituzionalizatzeko prozesuak, 1978-1991 = Institutionalisation Processes of Art Education in the Basque Country, 1978-1991*. Artium Museoa, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa = Artium Museoa, Museum of Contemporary Art of the Basque Country.

Vadillo Eguino, M. (2019). *La trama del arte vasco en los años setenta* (PhD thesis, University of the Basque Country/Euskal Herriko Unibertsitatea). ADDI Institutional Repository. https://addi.ehu.es/handle/10810/42438

Artium Museoa
Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco
Museum of Contemporary Art of the Basque Country

Zuzendaria / Dirección / Director
Beatriz Herráez

Zuzendaritzako idazkaria / Secretaria de Dirección / Directorate Secretary
Mentxu Platero

Gerentea / Gerente / Manager
Luis Molinuevo

Komisario burua / Comisaria jefa / Chief Curator
Catalina Lozano

Erakusketen koordinatzailea / Coordinadora de Exposiciones / Exhibitions Coordinator
Ainhoa Axpe

Bildumaren kontserbatzailea / Conservador de la Colección / Collection Curator
Enrique Martínez Goikoetxea
Koordinazioa / Coordinación / Coordination
Ixone Ezponda

Liburutegi eta Dokumentazio arduraduna / Responsable de Biblioteca y Documentación / Head of Library and Documentation
Elena Roseras
Koordinazioa / Coordinación / Coordination
Jaione Cortázar
Estíbaliz García

Ikerketa eta Programa publikoen komisarioa / Comisaria de Investigación y Programas públicos / Research and Public Programmes Curator
Arantza Santesteban Pérez

Hezkuntza arduraduna / Responsable de Educación / Head of Education
Charo Garaigorta
Koordinazioa / Coordinación / Coordination
Mª Fran Machín

Itzulpena eta edizioa / Traducción y edición / Copyediting and translation
Maria Jose Kerejeta

Marketinaren, Garapenaren eta Publikoen arduraduna / Responsable de Marketing, Desarrollo y Públicos / Head of Marketing, Development and Audiences
Aingeru Torrontegi
Koordinazioa / Coordinación / Coordination
Amaia Barredo

Komunikazio arduraduna / Responsable de Comunicación / Head of Communication
Anton Bilbao
Marketin eta Komunikazio teknikaria / Técnica de Marketing y Comunicación / Marketing and Communication Officer
Sonia Jiménez Villanueva

Azpiegitura eta Zerbitzuen arduraduna / Responsable de Infraestructuras y Servicios / Head of Infrastructures and Services
José Ramón Angulo

Segurtasun eta Prebentzio teknikaria / Técnico de Seguridad y Prevención / Safety and Prevention Officer
Gustavo Abascal

Finantza teknikaria / Técnica de Finanzas / Finance Officer
Edurne Aguado

Administrazioa / Administración / Administration
Dava Ábalos
Begoña Godino
Lucia Landa
Eva Pérez

ERAKUSKETA / EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Vitoria-Gasteizen, 2025ko otsailaren 28tik ekainaren 1ra Artium Museoan, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoan, ikusgai egondako *Inés Medina. Ikerketa analitiko plastikoa. 1978-1995* erakusketaren harira egin da argitalpen hau.

Esta publicación se realiza con motivo de la exposición *Inés Medina. Investigación analítica plástica. 1978-1995.* producida por el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa y que se presenta en Vitoria-Gasteiz del 28 de febrero al 1 de junio de 2025.

This edition has been published to mark the exhibition *Inés Medina. Plastic Arts Analytical Research. 1978-1995.* produced by Artium Museoa, Museum of Contemporary Art of the Basque Country, and held in Vitoria-Gasteiz from 28 October to 1 june 2025.

KOMISARIOA / COMISARIO / CURATOR
Enrique Martinez Goikoetxea

ERAKUSKETAREN KOORDINAZIOA / COORDINACIÓN DE LA EXPOSICIÓN / EXHIBITION COORDINATION
Ainhoa Axpe

KOORDINAZIO-LAGUNTZAILEAK / ASISTENCIA A COORDINACIÓN / COORDINATION ASSISTANCE
IBAI SCANBIT

DISEINU GRAFIKOA / DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN
Azul Prusia

MUNTAKETA / MONTAJE / INSTALLATION
Cloister Services 2000 S.L.

ASEGURUAK / SEGUROS / INSURANCE
Alkora

GARRAIOA/ TRANSPORTE/ TRANSPORT
Cloister Services 2000 S.L

ESKER ONEZ / AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS
San Telmo Museoa, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Isidro Medina, Ainhoa Arenaza Medina, Johanna Arenaza Medina, Alejandro Zugaza, Julián Laguardia, Francis García, Francisco Javier Elorza, Ramón Pérez, Colección Privada.

ARGITALPENA / PUBLICACIÓN / PUBLICATION

DISEINUA ETA MAKETAZIOA / DISEÑO Y MAQUETACIÓN / DESIGN AND LAYOUT
Azul Prusia

ARGITALPENAREN KOORDINAZIOA / COORDINACIÓN DE LA PUBLICACIÓN / PUBLICATION COORDINATOR
Ainhoa Axpe

TESTUAK / TEXTOS / TEXTS
Sara Abisambra Borrero

ITZULPENA / TRADUCCIÓN / TRANSLATION
María Jose Kerejeta (ES>EU)
Peter Sotirakis (EN)
Rosetta T.Z.

TESTUEN EDIZIOA / EDICIÓN DE TEXTOS / COPYEDITING
María Jose Kerejeta (ES/EU)
Peter Sotirakis (EN)

INPRIMATEGIA / IMPRENTA / PRINTING
Arabako Foru Aldundia /Diputación Foral de Álava

TESTUEN ETA ITZULPENEN © / © DE LOS TEXTOS Y LAS TRADUCCIONES / © OF ESSAYS AND TRANSLATIONS
Egileak / Los autores / The authors

IRUDIEN © / © DE LAS IMÁGENES / © OF PHOTOGRAPHS
Egileak / Los autores / The authors

EDIZIO HONEN © / © DE ESTA EDICIÓN / © OF THIS EDITION
Artium Museoa.
Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco
Museum of Contemporary Art of the Basque Country

LEGE GORDAILUA / DEPÓSITO LEGAL / LEGAL DEPOSIT:
LG G 00042-2025

ALE KOPURUA / NÚMERO DE EJEMPLARES / NUMBER OF COPIES
1500

PATRONATUA / PATRONATO / BOARD OF TRUSTEES

Presidentea / Presidente / Chairman
Ramiro González Vicente
Arabako diputatu nagusia
Diputado general de Álava
President of Álava Provincial Council

Presidenteordea / Vicepresidenta / Deputy Chairwoman
Ana del Val Sancho
Kultura eta Kirol Saileko foru diputatua.
Arabako Foru Aldundia
Diputada Foral de Cultura y Deporte.
Diputación Foral de Álava
Chair of Culture and Sport. Álava Provincial Council

Kideak / Vocales / Members
Ibone Bengoetxea Otaolea
Lehenengo lehendakariordea eta Hizkuntza Politika eta Kultura sailburua. Eusko Jaurlaritza
Vicelehendakari primera y Consejera de Política Lingüística y Cultura. Gobierno Vasco
First Vice-President and Minister of Linguistic Policy and Culture. Basque Government

Cristina González Calvar
Enplegu, Merkataritza eta Turismo Sustapenaren eta Foru Administrazioaren Saileko foru diputatua. Arabako Foru Aldundia
Diputada Foral de Fomento del Empleo, Comercio y Turismo y de Administración Foral. Diputación Foral de Álava
Chair of Employment, Trade, Tourism and Provincial Administration Promotion. Álava Provincial Council

Itziar Gonzalo de Zuazo
Ogasun, Finantza eta Aurrekontu Saileko foru diputatua. Arabako Foru Aldundia
Diputada Foral de Hacienda, Finanzas y Presupuestos. Diputación Foral de Álava
Chair of Treasury, Finance and Budget. Álava Provincial Council

Andoni Iturbe Amorebieta
Kultura sailburuordea. Eusko Jaurlaritza
Viceconsejero de Cultura. Gobierno Vasco
Deputy Minister of Culture. Basque Government

Sonia Díaz de Corcuera
Kultura, Hezkuntza eta Administrazioa Modernizazioaren Saileko zinegotzia. Vitoria-Gasteizko Udala
Concejala de Cultura, Educación y Modernización de la Administración. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz
Councilor of Culture, Education and Modernisation of Administration. Vitoria-Gasteiz City Council

María Inmaculada Sánchez Arbe
Kultura zuzendaria. Arabako Foru Aldundia
Directora de Cultura. Diputación Foral de Álava
Director of Culture. Álava Provincial Council

Mercedes Roldán Sánchez
Estatuko Museoen zuzendariorde nagusia. Kultura Ministerioa
Subdirectora general de Museos Estatales. Ministerio de Cultura
Deputy Director General of State Museums. Ministry of Culture

María Goti Ciprián
El Correo S.A. egunkaria
Diario El Correo S.A.

Iñigo Recio Álvarez
Vital Fundazioa
Fundación Vital

Idazkaria / Secretaria / Secretary
Susana Guede Arana
Arabako Foru Aldundia
Diputación Foral de Álava
Álava Provincial Council

Erakunde sortzailea / Patrono fundador / Founder member

araba álava
foru aldundia diputación foral

Erakunde babesleak / Patronos institucionales / Institutional members

EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO
KULTURA ETA HIZKUNTZA POLITIKA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y POLITICA LINGÜÍSTICA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA

Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteizko Udala

Babesle pribatuak / Patronos privados / Private patrons

EL CORREO
PARTE DE TI ZURE BAITAN

Vital
FUNDACIÓN · FUNDAZIOA

Enpresa babesleak / Empresas benefactoras / Sponsoring members

ESTRATEGIA

Diario

eitb

CADENA SER

euskaltel konekta

ARTIUM MUSEOA

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco

#Hitzak 23

Frantzia Kalea / Calle Francia 24, 01002 Vitoria-Gasteiz
artium.eus