



LEAXPI INDUSTRI PAISAIAK

Gorka Salmerón Murgiondo

Argazkiak • Fotografías • Photographs



Testuak / Textos / Texts

Ignacio Arbide • Carlos Cánovas • Edorta Kortadi • Gorka Salmerón



Ministerio de Trabajo

Servicio de Mutualidades y Montepíos
Laborales

Mutualidad de la Industria Siderometalúrgica

GUIPUZCOA

Ejemplar para el
PRODUCTOR



A. 6

Fecha

8-26-114

Visado por:

V-12-E-3

A. 4.

N.º

Libro Folio

Visado:

Visado:

Hoja individual de afiliación que presenta por triplicado la Empresa:

Patrici Scheverria S.A.

(Nombre o razón social de la Empresa)

Teléf. 924

89-270
(Número patronal de la Empresa en el Régimen Mutual) (1)

Legaria

(Población)

Guipúzcoa

(Provincia)

Calvo Sotelo

(Calle)

(Núm.)

(Piso)

REFERENTE AL PRODUCTOR

MURCHICEDO

(Apellido paterno)

BOVALDON

(Apellido Materno)

LORENZO

(Nombre)

Nacido el 15 de Febrero de 1912 en

(Día) (Mes) (Año)

Urdiola

(Población)

Guipúzcoa

(Provincia)

Euzkadi

(Nación)

Estado casado, hijo de Eugenio y de

María

domiciliado en

Leizaola

(Población)

Barrio de San Ignacio

(Calle)

4

(Núm.)

2º

(Piso)

de profesión

Comerciante

Categoría Especialista 1ª Especialidad

Antigüedad en la categoría

Fecha de ingreso en esta Empresa 1 Septiembre de 1939

Empresas donde últimamente prestó sus servicios

NOMBRE

LOCALIDAD

DOMICILIO

TIEMPO QUE TRABAJÓ

Fecha de alta

Fecha de baja



LEAXPI INDUSTRI PAISAIK
Gorka Salmerón Murgiondo

Argazkiak / Fotografías / Photographs: © Gorka Salmerón Murgiondo, Susi Jorge Romaratezabala.
Testuak / Textos / Texts: © Ignacio Arbide, Carlos Cánovas, Edorta Kortadi, Gorka Salmerón.

Diseinua / Diseño / Design: Jon Villarreal.

Digitalizazioa / Digitalización / Digitalization: Gorka Salmerón.

Argitalpena / Publicación / Publishing: Burdinola.

Laguntzaileak / Colaboradores / Collaborators: Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa.
Legazpiko Udala / Ayuntamiento de Legazpi.

Maketazioa / Maquetación / Layout: Gorka Salmerón, Jon Villarreal.

Inprimaketa / Impresión / Printed by: Gertu, Oñati.

Euskerazko itzulpenak / Traducciones al euskera / Euskera translation: Gerardo Markuleta.

Ingeleseko itzulpenak / Traducciones al inglés / English translation: Óscar Pereira García.

I.S.B.N.: 978-84-921889-7-0.

Lege gordailua / Depósito legal / Legal deposit: SS-1754/2013.

Legazpi. 2014.

LEAXPI INDUSTRI PAISAIAK

Gorka Salmerón Murgiondo

Argazkiak • Fotografías • Photographs

Testuak / Textos / Texts

Ignacio Arbide • Carlos Cánovas • Edorta Kortadi • Gorka Salmerón

Legazpiren sorrera eta garapena burdingintzari lotuta dago ezinbestean. Antzinako langintza horrek ezin konta ahala arrasto utzi ditu gure paisajeetan: mendietan sakabanatutako zepadiak eta Ur ola errekan zehar gorde diren uharka eta burdinola zaharrak, esaterako. Ez da harritzekoa, horregatik, denboran izan duen iraupena dela eta, Legazpi eta bere ingurunea “Burdinaren harana” izenez ezagutzea.

Alabaina, oxidoa eraldatzeko eta burdina lortzeko tradizio luze horrek gora beherak izan ditu historian zehar, gizakiaren bilakaerari lotuta dauden beste hainbat industria sektore bezala. Legazpin ere hala gertatu zen.

Hala, 1908. urtean burdin metalurgiari lotutako industria berria sortu zen Legazpin, eta data horrek herriaren bilakaeraren iragana eta etorkizuna markatu zuen. Handik hamaika urtera enpresaren arduraren sortzaileetako bat, Patrizio Etxeberriak, hartu zuen eta PESA izena eman zion. Aurrerantzean lantegi horrek sektore siderometalurgikoan goreneko lekua erdietsi zuen. Urte askoan, Legazpiren etorkizuna enpresa horri lotuko zitzaion 1990. hamarkadako krisia etorri zen arte. PESAren nagusigoa orduan amaitu zen.

Burdinola elkartek orain Gorka Salmerón Murgiondo argazkilari legazpiarrak, 90. hamarkadan, batez ere, harana krisiak jo aurreratik, egindako erreportajea argitaratuko du, eta, era horretan, PESA barruko instalazio batzuen memoria eta haietan egiten ziren prozesuak ekarriko ditu gogora, dagoeneko Legazpiren historia hurbila bilakatu direnak.

Bestetik, ez dago dudarik, argazki dokumentazio horrek gizakiak lantegiko instalazioetan egindako esfortzua islatzen duela, nahiz eta bertan gizakia ikusi ez. Baita Legazpiko industria ingurune horretan sortzen zen hotsa eta zalaparta ere, gaur egun desagertu direnak, denboraren joanagatik eta bizimodu aldaketagatik. Ez daukagu durarik, Salmeronek, hori guztia bere lanean ondo gogoan izan duela.

Aurten 20 urte betetzen dira Burdinola sortu zenetik eta bidezkoa iruditu zaigu urteurren hori Gorka Salmerón Murgiondoren “Leaxpi Industri Paisaiak” liburuarekin ospatzea. Horretarako Legazpiko Udalaren eta Gipuzkoako Foru Aldundiaren diru-laguntza izan dugu.

Azkenik, ez dugu bukatu nahi adierazi gabe, argitalpen honek gure elkartearen helburuetako bat betetzen duela, hala nola: gure historia zabaldu. Kasu honetan, hurbilekoa, baina hala ere interes bizikoa.

Jose Luis Ugarte Garrido, Burdinola Elkarteko Lehendakaria

En Legazpi la elaboración del hierro, desde tiempos remotos, ha sido el eje vertebral de su fundación y desarrollo. Tantos años de trabajo en este continuo quehacer han dejado numerosas huellas; los escoriales esparcidos en sus montes y la presencia de presas y antiguas ferrerías a lo largo del río Urola lo confirman. No es de extrañar, que por la dilatada presencia de esta labor en Legazpi y su entorno, toda la zona sea conocida como “Valle del hierro”.

Esta larga tradición en la consecución y transformación del óxido de hierro ha tenido momentos de apogeo y declive, como cualquier otro sector industrial sometido a los propios avatares que han marcado el avance del desarrollo humano. Legazpi no ha sido ajena a ello.

En el pasado siglo XX, con la creación en 1908 de una industria para la metalurgia del hierro, se inicia una nueva etapa que supone un antes y un después en el devenir de Legazpi. Patricio Echeverría a partir de 1919, gestionará en solitario la empresa que tomará por nombre PESA, convirtiéndola en una empresa líder en el sector siderometalúrgico. La suerte de Legazpi quedará para siempre ligada a esta empresa así como su propio desarrollo. La crisis sidero-metalúrgica de los noventa pondrá punto final a la hegemonía de PESA sobre el acontecer legazpiarra.

Con la publicación por parte de Burdinola del reportaje fabril “Leaxpi Industri Paisaiak” que el fotógrafo legazpiarra Gorka Salmerón Murgiondo realizó en los años 90, sobre todo, antes de que la crisis llegara a nuestro valle, recuperamos la memoria de unas instalaciones y parte de los procesos laborales desarrollados en el interior de Pesa que conforman ya, parte de la historia reciente de Legazpi.

Por otra parte, no nos cabe la menor duda que esta documentación-fotográfica nos retrae a la memoria el recuerdo del esfuerzo realizado por ser humano en estas instalaciones. Y, ¡cómo no!, de todo el bullir que se generaba en Legazpi alrededor de este ámbito industrial, fuerza absoluta del valle, hoy en día totalmente ausente por el paso del tiempo y los nuevos usos de vida y esparcimiento. No tenemos dudas que Salmerón, en su elaboración, lo ha tenido bien presente.

Este año se cumple el veinte aniversario de la creación de Burdinola y hemos considerado oportuno para la celebración de este hecho la publicación de “Leaxpi Industri Paisaiak” de Gorka Salmerón Murgiondo, para ello hemos contado con la ayuda económica del Ayuntamiento de Legazpi y de la Diputación Foral de Gipuzkoa.

Finalmente comentar que esta edición persigue una de las premisas que acomete nuestra asociación: divulgar nuestra historia. En este caso reciente, pero no por ello, carente de interés.

José Luis Ugarte Garrido, Presidente de la Asociación Burdinola

Agradecimientos E s k e r r a k

NIRE FAMILIARI

- **AURREKOEI:** Aitona eta amonak zirenei bereziki: Lorenzo Murgiondo, Emilia Mutiloa; Nicolás Salmerón, Carmen Ferrón. Gurasoei: Manolo Salmerón, Kontxi Murgiondo.
- **NIREKIN DAGOENARI:** Susi “Sorgin Txiki”.
- **ATZETIK DATOZKIGUNEI,** nire seme-alabak: Lexuri “Marigolfi” ta Amets “Txikito”.
- Nire arreba Miren ahaztu gabe...

A MI FAMILIA

- **LOS ANTECESORES:** *Especialmente a los aitonas y abuelos: Lorenzo Murgiondo, Emilia Mutiloa; Nicolás Salmerón, Carmen Ferrón. Mis padres: Manolo Salmerón, Kontxi Murgiondo.*
- **LA COMPAÑERA DE VIAJE:** *Susi “Sorgin Txiki”.*
- **LOS QUE VIENEN POR DETRÁS,** *mis hijos: Lexuri “Marigolfi” y Amets “Txikito”.*
- *Sin olvidar a mi hermana Miren...*

Proiektu hau garatzeko jende askok parte hartu du urteetan zehar. Barkatuko didazue ahaztu ditudanak.
Muchas personas han colaborado en este proyecto durante años. Pido disculpas a los que queden en el olvido o el despiste.

HASERAN • AL INICIO:

Ignacio Arbide, Manolo Salmerón, Julian Auzmendi, Edorta Kortadi, José Mari Urcelay, Javi Larrea, Ikatza Argazkilari Elkartea.

FABRIKA / ARGAZKIAK • LA FÁBRICA / LAS FOTOS:

Eduardo Fernández de Quincoces “Tobaritx”, Primi Murgiondo, Pablo Romaratezabala, Jesús Enrique, Roberto Oria, Mikel Erostarbe “Txapu”, Susi Jorge.

BIDEAN • EN EL CAMINO:

Jone Dorronsoro, Ritxar Tolosa, Pepa Makazaga, Julio Álvarez Sotos, Leopoldo Zugaza, Santiago Bernal, José Ferrero, Alicia Re-
guera, Juan Vacas, Pepe Gálvez, Eliahu Lemberger, Mariví Arcaya, Alberto Galán, Juan Villalta, Miriam Dumortier, Juan Cruz
Fernández “Pelú”.

KATALOGAZIO ETA DOKUMENTAZIOA • CATALOGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN:

Eduardo Fernández de Quincoces “Tobaritx”, Fernando Martín Suquía, José Luis Ugarte, Pedro Vega, Iñaki Beldarrain.

AITZINDARIAK ETA LANKIDEAK • PRECURSORES Y COMPAÑEROS DE TAREA:

Carlos Cánovas, Jesus Mari Sarasua, Roberto Botija, José Ronco, Patxi Cobo, José Luis Ramírez, Jokin Martínez, José Igna-
cio Lobo Altuna, Edu Arrillaga, Aitor Ortiz, Adrián Ruiz de Hierro.

ORAINGOAN • AHORA:

Burdinola (José Luis Ugarte, Pedro Vega, Mariano Guerreiro), Edorta Kortadi, Ignacio Arbide, Óscar Pereira “Maifren”, Bakar-
ne Jorge – Odile Banvillet, Jesus Mari Sarasua, Carlos Cánovas, Jon Villarreal, Josu Alzelai, Gipuzkoako Foru Aldundia,
Legazpiko Udala, Gertu.

AIPATZEKOA • SIN OLVIDAR:

1996 urtean Legazpiko udalak “Leaxpi Industri Paisaiak” erakusketako 45 argazki muntaia erosi zituen: orain irudi
hauek Lenbur Fundazioan daude.

En 1996 el ayuntamiento de Legazpi adquirió 45 conjuntos de fotografías de la serie “Leaxpi Industri Paisaiak”: ahora estas imágenes están en la Fundación Lenbur.

Azkenik, ezin ahaztu “Tobaritxen” blues eta “rokanrol” zintak, Carlos Ausserlascheiderenak eta laborategiko argi gorriarekin lagun
izan dudana musika...

Por último, mencionar a “Tobaritx” por sus grabaciones de blues y “rokanrol”, las de Carlos Ausserlascheider y toda la música que me ha acompañado en el laboratorio con la luz roja...



© Susi Jorge Romaratezabala. 2002.

LEAXPI INDUSTRI PAISAIAK

Ez nituen oraindik hamar urte aitonaen eskutik lantegian sartu nintzenean. Buruan izan ditut garai hartako kolor e gorriak, bigarren aldiz sartu arte. Kolorea txuri beltza bilakatu da.

Zaratak, izerdiak, kea, beroa, eta hotza noizbehinka. Edozein eskinatan galtzeko sekulako leku handiak, bata bestearen ondoan dauden trasteak, eta bakoitzaren aurrean gizontxoak makinekin lasterketan.

Makina eta gizona norgehiagoka, egunak, asteak eta urteak irauten dituen pike batean: lana!

No tenía todavía diez años cuando entré de la mano de mi abuelo en la fábrica. Los colores rojos de aquel momento los he tenido en la cabeza hasta que he entrado por segunda vez. El color se ha convertido en blanco y negro.

Los ruidos, los sudores, el humo, el calor y el frío de vez en cuando. En cualquier esquina grandes espacios como para perderse, los objetos que están unos junto a otros, y delante de cada uno de ellos pequeños hombrecitos compitiendo con las máquinas.

La máquina y el hombre en una lucha interminable que dura días, semanas y años: ¡el trabajo!

Gorka Salmerón Murgiondo. 1992.



Hombres y máquinas en “Leaxpi Industri Paisaiak”

Gizonak eta makinak Leaxpi Industri Paisaiak lanean.

Ignacio Arbide. 2013.

Burdinola elkarteak fidel eusten dio bere jatorrizko asmoari: Legazpiko ondar e historiko eta kulturala deskubritu, gorde eta zabaltzea. Orain, bere bizialdiko lehen hogeitau teak betetzen dituen honetan, herriko industriari buruzko argazkiak biltzen dituen liburu bat argitaratzen du, Gorka Salmeron-ek aurreko mendearen 90eko hamarkadaren lehen urteetan ateratakoak. Garai hartan ezin zir en sumatu ere egin industria horr etan hastear zeuden eraldaketak; ehun urtean, ia XX. mende osoan, iraundako aro baten amaiera ekarriko zuten eraldaketak.

Garai hori Legazpiko burdin industriaren hirugarren alditzat jo daiteke. Aurr etik, beste bialdi iraganak zituen, askoz denbora luzeagoan iraundakoak. Lehenengoa *haize-ola* izenekoan aldia izan zen: labe txiki garatu gabeak ziren, mendietako goiko aldeetan kokaturikoak, leku egokia baitzen burdina lortzeko beharrezkoak ziren ikatz eta burdin mea eskuratzeko. Haize-olek hainbat mendetan lan egin zuten gure mendietan, Erdi Aroan. Bigarren aldi ko instalazioak, askoz sofistikatuagoak, *zehir-ola* izenarekin ezagutzen ziren: presa bat zuten ibaian, gurpil hidrauliko paladunak, hauspoak, labeak, forja-mailuak... Urola ibai gurean zehir-ola horietako ugari sortu zen berehala, eta kalitate handiko burdina ekoitzi zuten sei ehun bat urtetan, XIII. eta XIX. mendeen artean.

Bere *Leaxpi Industri Paisaiak* honekin, Salmeronek omenaldia eskaintzen dio Legazpiren iragan industrial

Burdinola continua siendo fiel a su propósito inicial de descubrir, conservar y divulgar el patrimonio histórico y cultural de Legazpi. En esta ocasión, al cumplirse sus primeros veinte años de vida, publica un libro que contiene fotografías de la industria del pueblo, realizadas por Gorka Salmerón en los primeros años de la década de los 90 del pasado siglo. Nada hacía suponer en aquellos momentos que pronto se iban a iniciar dentro de esa industria transformaciones que supondrían el final de una época que había durado unos cien años, prácticamente todo el siglo XX.

Esta época podía ser considerada como la tercera de la industria del hierro en Legazpi. Había pasado anteriormente por dos etapas, mucho más dilatadas en el tiempo. La primera fue las de las haizeolak, pequeños hornos muy rudimentarios emplazados en lo alto de los montes, en lugares propicios para conseguir el carbón y el mineral necesarios para obtener el hierro, que trabajaron en nuestros montes durante varios centenares de años, a lo largo de la Edad Media. Las instalaciones de la segunda de las etapas indicadas eran conocidas como zeharrolak, y eran ya mucho más sofisticadas, con su presa en el río, sus ruedas hidráulicas de palas, sus fuelles, hornos, martillos... En nuestro río Urola surgieron enseguida una serie de estas zeharrolak, que produjeron hierro de gran calidad durante unos seiscientos años, entre los siglos XIII y XIX.

Con su *Leaxpi Industri Paisaiak* Salmerón ofrece un homenaje a este notable pasado industrial de Legazpi, en el que

nabarmen horri, zeinean ia herri guztiak burdina egiten eta lantzen jardun baitzuen, mila urte baino gehiagoan eta etenik gabe. Egileak behin baino gehiagotan adierazi du, ber e bizitza argazkigintzar en ildotik bideratzea erabaki zuenetik, beti sentitu izan zuela gai horren inguruan lan egiteko beharra. Horretan eragina izan zezakeen, beraren legazpiar joera atabikoaz gain, haurtzaroan bizi izandako esperientzia batzuen oroitzen ere. Adibidez, umetatik parte hartu izana *Burdinola* elkarteak burdinola zaharren aztarnak aurkitzeko asmotan antolatzen zituen mendi txangoetan. Eta, batez ere, amaren aldeko aitona Patricio Echeverría enpresan labe elektrikoaren arduradun gisa lan egiteki etorri zitzaizkion bizipenak. Gorkak, hamabi-hamalau urteko haur baten egoskorkeriaz, lortu egin zuen aitona erakutsi ziezazkion lantegi eta hornikuntza haiek, zeinetan mundu osoaren aitortza zuten kalitate handiko altzairu berrieziak ekoizten baitziren. Bisitaldi haietan, erdi beldurrez erdi harriduraz begiztatzen zituen argi-konbinazio berdingabe haiek, elektrodoen eta labeko txatarren artean jauzi egiten zuten arkuek eraginak, edo moldeetara isurtzen zen altzairutuen zorrotadek, edo hozterakoan hori, gorri, gris... kolore-gama zabal bat hartzen zuten lingoteek. Uste dut Gorkarengan argazkigintzarako ilusioa eta zaletasuna (fotografia: "argiaren bitartez grabatzea") sortu zitezkeela, oharkabean, altzairu-galdategi batek ematen duen argi eta kolore ikuskizun horri begiratzetik.

Etorkizuneko bere jarduera guztia eskaintzeko asmoa zuen bokazio hori aurkiturik, Salmeronek prestakuntza prozesu

prácticamente todo el pueblo se dedicó a la obtención y trabajo del hierro, durante más de mil años y sin solución de continuidad. El autor ha dicho en diversas ocasiones que, desde que orientó su vida por el camino de la fotografía, había sentido siempre la necesidad de trabajar sobre este tema. En ello pudo influir, además de sus atávicas inclinaciones de legazpiarra, el recuerdo de algunas experiencias vividas durante su infancia. Como haber participado desde muy niño en las excursiones que Burdinola organizaba para tratar de localizar en los montes vestigios de las viejas ferrerías. Y, sobre todo, las experiencias que se derivaron del hecho de que su abuelo materno trabajara como encargado en los hornos eléctricos de la empresa Patricio Echeverría. Con la terquedad propia de un niño de diez o doce años, consiguió Gorka que el abuelo le enseñara el taller y las instalaciones en las que se elaboraban aceros especiales cuya alta calidad era reconocida en el mundo entero. En esas visitas contemplaba, entre temeroso y asombrado, las combinaciones de luces realmente únicas que provocan los arcos que saltan entre los electrodos y la chatarra del horno, los chorros del acero líquido que se vierte en moldes, los enormes lingotes que al enfriarse van pasando por una rica gama de colores amarillos, rojos, grises... Pienso que la ilusión y la afición a la fotografía (en su etimología, "grabar mediante la luz") pudieron surgir en Gorka, inconscientemente, de la contemplación del espectáculo de luces y colores que es una fundición de acero.

Descubierta su vocación, a la que pensaba dedicar toda su actividad futura, Salmerón inició un proceso de for-



bati ekin zion, uztartuz praktika etengabea eta argazkigintzarekin loturiko jar dunaldi, ikastaro, lantegietan... parte hartzea. Eta, oso oinarri teoriko mugatu batetik abiatuta, bere ikasketekin jarraitu zuen nekaezin, astiro baina beti ari, harik eta Arte Ederr etako lizentzia lortu zuen arte Euskal Herriko Unibertsitatean: horrek garbi azaltzen du zer-nola-ko sendotasuna eta irekitasuna dituen Gorkaren ikuspegi estetiko eta humanistak.

Izan ere, bizi guztian argazkigintzari eskaini dion ardurak ez du, ezta gutxiagorik ere, bere inguruko arazoetatik bakartu; aitzitik, arazo horiek bete-betean bizitzeko aukera eman dio, bai eta gure gizarteko eta gure munduko kezka gizatiar , sozial eta artistikoetan gogotsu esku hartzeko. Beraren lan dagoeneko ugaritik, alde horretatik nabarmentzeko modukoa da *Rwanda*, 1992 lana; han bildu zituen, forma zorroztasunez eta adierazkortasun plastikoz, Ruandako ipar-ekialdeko Nyundo hiriko *École d'Arts*-era joandakoan izandako giza esperientziak, irakasleentzako argazkigintza ikastaro bat ematera hara gonbidatu zutenean. Bildumak irudi eder-ederretan islatu zuen Afrikako zonalde hartan bizi duen ia etengabeko gerra egoeraren dramatismoa.

Ruandako bilduma hori oroitzeak Gorka Salmeronen nor-tasunaren beste alder di bat gogorarazten digu, oharkabean ezin utz daitekeena: haren irakaskuntza lana, asko eta askotan jarduten baitu horretan, gogo beroz eta buru-belarri, erakunde ofizial zein pribatuek hala eskaturik. Har en pr estakuntza pr ozesuak er e –mantsoa, arretatsua, oinarritzkoenetik hasi eta pausoz pauso jarrai-

mación, en el que combinó la práctica constante con la participación en jornadas, cursillos, talleres relacionados con la fotografía... Y, partiendo de una base teórica muy limitada, prosiguió tenazmente en sus estudios, sin prisa y sin pausa, hasta lograr la licenciatura en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco, lo que da una idea de la solidez y amplitud de la visión estética y humanista de Gorka.

Porque la dedicación a la fotografía que ha mantenido a lo largo de su vida, lejos de aislarle de los problemas de su entorno, ha hecho que los viva en plenitud y que participe activamente de las inquietudes humanas, sociales, artísticas, de nuestra sociedad y de nuestro mundo. De su ya abundante obra, cabe destacar, en este sentido, su colección "Rwanda, 1992", en la que recogió, con rigor formal y expresividad plástica, las experiencias humanas vividas cuando acudió a la "École d'Arts" de Nyundo, al noroeste de Ruanda, invitado a impartir un curso de fotografía para profesores. La colección refleja, en unas imágenes bellísimas, el dramatismo de la situación de guerra casi permanente vivida en aquella zona de África.



El recuerdo de esta colección de Ruanda nos evoca otra faceta muy importante de la personalidad de Gorka Salmerón, que no puede pasar desapercibida: la de su actividad docente, que ejerce, con entusiasmo y entrega, en multitud de ocasiones, requerido por diversas instituciones tanto oficiales como privadas. Su propio proceso de formación, lento, concienzudo, empezado desde lo más elemental y continuado

tua- bere "lanbidea" sakon bai sakon ezagutarazi dio, A-tik Z-raino...

Artistaren giza heltzeak aberastasunez hornitu du "Legazpiko industri paisaiari" buruzko lanari eman dion ikuspuntua. Hasiara batean zeukan desioa fabrikako argi joko guztiak atzematea izan zitekeen, horrek zekartzan arazo tekniko guztiekin, baina laster bestelako planteamendu eta galderak egin zituen: zer gertatzen da lantegi barruan? Zer egiten dute lantegian, eta zer eragiten die lantegiak ehunka pertsona horiei, "tutuak" jo ahala herriko kaleetatik uniforme urdinez jantzita desfilatatu, eta gero munstro erraldoi altzairu-ekoizle horren sabel itzelean barneratzen diren horiei?

Kezka horiez guztiez hitz egiten digu *Leaxpi Industri Paisaiak* honnek. Alde batetik, kontuz-kontuz jaso nahi du eraikin bakoitzaren, makina bakoitzaren xehetasun bakoitza, xehetasun oro. Horretarako, altzairuak utzi egiten dio izateari islatzen ez duen guztia belztu eta ezkutatu egiten duen protagonista bakarra eta xurgatzailea: hemen, argizko ibai bihurtzen da, fabrikatze-prozesu guztiari segi eta erakusten duen ibaia; batzuetan argi-laster jariakorra, beste batzuetan barea, bestetan argi-jauzia, zenbaitetan parpaila garden eta mehea. Horrek aukera ematen dio artistari, xehetasun eraikuntzazko eta teknikoak ez ezik, zuriak eta beltzak eskain dezaketen tonu eta zertzelada sorta zabal eta eder-ederra erakusteko.

Eta ageri da, argazki segida honetan, Salmeronen kezka nagusia: langilea, gizakia, beti akorduan izandako aitona. Zenbaitetan, gizona ez da matxarda batzuk erabiltzen dituzten esku batzuk, edo pedal bati eragiten dioten oin batzuk besterik: aurpegirik gabeko izakia, ia abstraktua,



paso a paso, le ha hecho conocer su "oficio" a fondo, desde la a hasta la z...

La maduración humana del artista ha enriquecido el enfoque dado a su trabajo sobre el "paisaje industrial de Legazpi". Si sus primeros deseos podían ser los de captar los juegos de luz de la fábrica con todos los problemas técnicos que ello le presentara, pronto se hizo planteamientos y preguntas como: ¿qué sucede dentro de la fábrica? ¿Qué hacen en la fábrica y qué les hace la fábrica a esos centenares de personas que, al toque del "tutu", desfilan uniformadas de azul por

las calles del pueblo y se introducen a continuación en la panza enorme de ese gran monstruo productor de acero?

De todas estas inquietudes nos habla "Leaxpi Industri Paisaiak". Por una parte, quiere recoger cuidadosamente todos y cada uno de los detalles de cada edificio, de cada máquina. Para ello, consigue que el acero deje de ser el protagonista único y absorbente que ennegrece y oculta a quien no le refleja: se transforma aquí en río de luz que sigue y muestra cada proceso de fabricación, y es unas veces corriente fluida, otras remanso, otras cascada, a veces encaje transparente y delicado. Y ello permite al artista ofrecernos no sólo los detalles constructivos y técnicos, sino además toda la amplia y bellísima gama de tonos y de matices que puede proporcionar el blanco y negro.

Y aparece, en esta serie de fotografías, la principal preocupación de Salmerón: el obrero, el hombre, el abuelo siempre recordado. En ocasiones, ese hombre es solamente unas manos que manejan unas tenazas o uno pies que accionan un pedal: ser sin rostro, casi abstracto, fan-

fantasmagorikoa, makinen sendotasun eta garrantziaren aurrean lausotu egiten den ekoizpen-elementu hauskorra... Baina beste batzuetan ageri dira –eta pozez jartzen gaituzte– gizaki konkrituak, hurbilak, izen eta abizendunak. Artistak berak esan bezala, horiek dira umetatik gogoratzen zituen “gizontxoak, makinekin lehian”. Aurrekoetan kamerak arr etaz jasotzen zituen instalazioen xehetasunak; oraingoan, aldiz, maitasunez eta txeraz hornitzen da, instalaziotan lan egiten dutenak begizatzean, lantegi eta makinen handitasunaren aurrean galdurik, edo atsedena hartzen lagun giroan eta aldarte onean, edo zigarro jostagarri eta bihotz emangarri bat err etzen. Hamaika ikusitako gizon horiek, beren begiradaren hondoan, beharbada, mehatxu dramatiko beteriko etorkizun baten kezka erakusten dute, dela krisi ekonomikoa, dela lanpostuen galera, langabezia...

Esaera ospetsu baten zentzua apur bat aldatuz, argitalpen hau dela-eta esan genezake: *gaia, liburua, egilea, zeinen konbinazio ederra!*

tasmagórico, frágil elemento de producción que se difumina ante la solidez e importancia de las máquinas... Pero otras veces aparecen —y nos llenan de alegría— hombres concretos, cercanos, con nombres y apellidos. Son —en expresión del propio artista— “los pequeños hombreritos compitiendo con las máquinas” que él recordaba desde niño. Si la cámara recogía antes con cuidado los detalles de las instalaciones, ahora se carga de cariño, de mimo, al contemplar a quienes trabajan en ellas, perdidos frente a la inmensidad de los talleres y máquinas, o descansando en camaradería y buen humor, o fumando el cigarrillo que entretiene y reconforta. Hombres de vuelta de casi todo, que acaso revelan, en el fondo de su mirada, la preocupación por un futuro lleno de dramáticas amenazas llamadas crisis económica, pérdida de puestos de trabajo, paro...

Modificando el sentido de una frase célebre, podríamos decir a la vista de esta publicación: el tema, el libro, el autor, ¡qué feliz combinación!





Oharrak historia amaigabe baterako.

Carlos Cánovas. 2013.

ZOTZAK BOTEAK DIRA

Askotan esan izan da umetan argazkigintzako gela ilun bat ikusteko aukera izan zuena betiko geldituko zela leku horren magiak harrapatu. Neure esperientziak berak balio dit hori berresteko. Bospasei urte izango nituen, gure aitak, apur bat puztuz, argazki “laborategia” deitzen zuen lekura lehen aldiz sartu nintzenean. Esan dezaket leku mistiko-erlijioso-magiko hori etxeko bainugela baino ez zela, jatorrizko zereginetik oso urruti zegoen beste horretarako egokitu. Neure burua ikusten dut, isurkariak hartzen zituzten azpiletara altxatzen –likido haien usainek gero betiko lagundu naute–, minutu pare bateko tarte laburrean ingurua gero eta zehaztuago eta ilunago jartzen zitzairen orban leun haiei begira, harik eta aurpegiak, etxeak, mendiak edo itsasoak izatera iristen ziren arte. Magia benetakoa.

Lehen ikusi batera pentsa liteke argazkigintzako “gela ilun” baten isiltasuna eta dimentsioa antipodetan dagoela burdingintza enpre handi batetik; enpre esan, espazio erraldoiak, beltz-beltzetik gertukoak, zaratots infernuko, mehatxagarriek inbaditzen dituzte, eta espazio horiek, bat-batean, beste mundu batetik heldutako dirdaiz betetzen dira, eta kezaren presentzia dirdai horiengatik da agerikoa, baina ilunpean erre hor dago–, eta lege lausoen aginduz mugitzen diren baina norbaitek doitzen badakien itzalez. Noizean behin, aurpegi bat, beharbada batzuk,

LA SUERTE ECHADA

Se ha dicho muchas veces que quien, siendo niño, tuvo la oportunidad de visitar lo que llamamos un cuarto oscuro fotográfico, habría quedado prendido, para siempre, de lo mágico de ese lugar. Me sirve para constatarlo mi propia experiencia personal. Yo debía tener cinco o seis años cuando entré por primera vez en lo que mi padre llamaba pomposamente el “laboratorio” fotográfico. Puedo decir que ese lugar místico-religioso-mágico no era otra cosa que el baño de la casa mínimamente acondicionado para una función muy distante de la original. Me veo a mi mismo aupándome hasta las viejas bandejas que contenían los líquidos cuyo olor ya siempre me ha acompañado, viendo unas leves manchas cuyos contornos se iban definiendo y oscureciendo más y más en el breve espacio de un par de minutos, hasta llegar a ser rostros, casas, montañas o mares. Auténtica magia.

Se podría pensar, a primera vista, que el silencio y la dimensión del “cuarto oscuro” fotográfico está en las antípodas de una gran empresa metalúrgica, en la que inmensos espacios, cercanos al negro absoluto, son invadidos por máquinas que producen ruidos infernales, amenazadores, espacios llenos repentinamente por resplandores procedentes de otro mundo, por humos cuya presencia solo se hace evidente con esos mismos resplandores pero que, en la oscuridad, están también ahí, por sombras que se mueven con leyes difusas pero cuya exactitud alguien sabe gestionar. De cuando en cuando, un rostro,

agertu eta desagertu egiten dira, isilean, ar giarekin batera. Gorka Salmeron behin izan zen hamar urteko haurrari, aitonaren ondoan lehen aldiz *fabrikara* sartzean, zirrara bizia eragingo zion hango giro boteretsuki beldurgarriak. Giro horrek, gero, lagun egingo dio beti, modu batera edo bestera.

Esandakoagatik, begien bistakoa da Gorka Salmeronen biografian bi mundu horiek bata bestearen eskutik ibili zirela noizbait, zein bere alderdi magikoekin. Ez dakit nola gertatu zen bat-egite hori, zein puntutan erabaki ote zuen ar gazkilaria izatea, eta zein eragin izan ote zuen horretan, halakorik izan bazuen, instalazio horiei egindako bisita goiztiarrak. Gorkak esan ahal lidake –sekula ez diot galdetu nahi izan, ordea– ez zela halako loturarik izan, eta nik duda-mudarik gabe sinetsiko nioke, ziur bainago gizon egiatia dela. Baina neure baitan jarraituko nuke uste izaten ezinezkoa dela batar en eta bestear en arteko loturarik ez izatea: lantegia, bere giro ilunbetsuarekin eta ar gi gorri/zuri goriekin; eta gela iluna, bere irudiekin, isurkari batean murgildurik, ezerezetik zetozela.



Orain –askoz geroago– iruditzen zait bi mundu horietan zozkak boteak zir el a jadanik. Ez dakit ezertxo er e Gorka Salmeronek intuizioa eduki ahal izan ote zuen, bere gaztetasunetik eta argazki-irudiaren unibertsoarekin izandako lehen kontaktuek (1985) eragindako suhartasunetik, ordurako non-bait idatzita zegoela metalgintzar en eta ar gazkigintza kimikoaren gainbehera, berak ezagutu zituen moduan. Ziur asko, ez. Jakitun naiz abantailaz jokatzeko dudala –denborak ematen duen aldeaz–, (ia) iraganekoak dir en unibertso ma-

quizás varios, apareciendo y desapareciendo furtivamente al compás de la luz. El niño de diez años que fue una vez Gorka Salmerón, entrando junto a su abuelo por primera vez en “la fábrica”, debió quedar impresionado por esa atmósfera poderosamente sobrecogedora. Una atmósfera que después, de un modo u otro, le acompañará siempre.

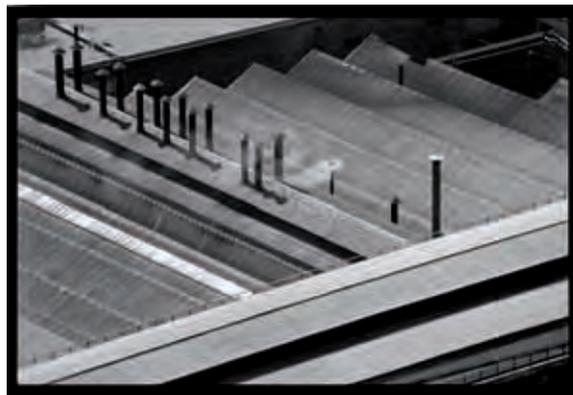
Es evidente ya, por lo dicho, que en la biografía de Gorka Salmerón ambos mundos se dieron la mano alguna vez, cada uno de ellos con sus aspectos mágicos. Desconozco de qué modo se produjo la unión, en qué punto decidió hacerse fotógrafo y qué influencia pudo tener en ese hecho, si es que la tuvo, su temprana visita a las instalaciones. Gorka me podría decir –aunque no se lo he querido preguntar nunca– que no hubo tal conexión, y yo le creería a pie juntillas porque me consta que es un hombre sincero. Pero en mi fuero interno seguiría pensando que es imposible que no haya habido un nexo entre una y otra cosa, la fábrica con su atmósfera sombría y sus ardientes luces rojas/blancas y el cuarto oscuro, con sus imágenes, sumergidas en un líquido, viniendo de la nada.

Pienso ahora –mucho tiempo después– que ambos mundos tenían ya su suerte echada. Ignoro absolutamente si Gorka Salmerón pudo intuir, desde su juventud y el entusiasmo que le supongo cuando sus primeros contactos con el universo de la imagen fotográfica (1985), que el declive de la metalurgia y de la fotografía química, tal y como él las había conocido, estaba ya escrito en algún lugar. Probablemente no. Soy consciente de que juego con ventaja –la que da el paso del tiempo– al casar el desmoronamiento de universos mágicos

giko horien suntsipenak lotzean. Atzerako “iragarpenak” erraz askoak dira. Baina ezin dut, bestalde, bazterrera utzi askok horretaz zer edo zer susmatzen genuelako “ziurtasuna”. Laur ogeita hamarr eko hamarkadar en hasieran, adibidez, Bilbo fotografiatzeko enkargua jaso nuen, gero industria-hiria izatetik zerbitzu-hiria izatera eramango zuen eraldaketa ikusgarria jasango zuen hiriburua. Lehentxeago, laurogeiko hamarkadaren amaieran, idatzi nuen argazkigintza industriaren aldi kimikoa bukatzen ari zela. Ez dut nahi irakurleak pentsa dezan oso ar giza izan behar dudala, eta gauzak iragartzeko ahalmen zorrotzekoa. Ez: besterik gabe, aldaketa horiek zeuden, esan ohi den bezala, airean, eta, gutxi-asko, denok jakitun ginen egunen batean iritsiko zirela.

HARI DOKUMENTAL BAT

Desagertzeko puntuan dagoen hori da, hain zuzen, lur ongarrিতua “dokumental” esan ohi diogun horretarako. Zerbait desagertzera doala jakiteak zer hori erregistratzera bultzatzen gaitu, iraunarazteko ahalegina egitera. Lortu nahi dugun iraute hori izan daiteke norbere bizipen indartsu batena, laster batean galduko den leku batena, sekula berriz gertatuko ez den zerbaitena. Urrats bat gehiago eginik, dokumenta dezakegu, besterik gabe, ikusten duguna, eta bertatik urrundutakoan ikusiko ez duguna. Dokumentatzea beti dago loturik galeraren nozioarekin, eta horretan datza argazkigintzaren muina. Begien bistako gauza da argazkigintzak oso eremu zabala hartzen duela, eta oso aukera desberdinak bete ditzakeela. Begien bistakoa, era berean, dokumentazio-betekizun hori gabe, beste zerbaiten gainean ariko ginatkeela.



pertencientes –casi– al pasado. Las “predicciones” hacia atrás resultan fáciles. Pero no puedo evitar, por otro lado, quitarme de encima la “certeza” de que muchos barruntábamos algo al respecto. A comienzos de los años noventa, por ejemplo, recibí el encargo de fotografiar el Bilbao que iba a experimentar una espectacular transformación que le llevaría de ser una ciudad industrial a otra de servicios. Poco antes, a finales de los ochenta, escribí que el ciclo químico de la industria fotográfica estaba llegando a su término. No quiero que quien me esté leyendo piense que debo ser muy inteligente y con una capacidad de predicción muy aguda. No, simplemente esos cambios estaban, como suele decirse, en el aire, y quién más quién menos, todos éramos conscientes de que iban a llegar más pronto que tarde.

UN HILO DOCUMENTAL

Aquello que está próximo a desaparecer es justamente el terreno abonado para lo que llamamos documental. La conciencia de que algo va a desaparecer nos mueve a registrarlo en un intento por hacerlo permanecer. Esa permanencia puede ser la de una vivencia intensa y personal, la de un lugar que pronto va a dejar de existir, la de algo que no volverá a suceder. Dando un paso más, podemos documentar simplemente lo que vemos y que una vez alejados del lugar dejaremos de ver. Documentar va siempre asociado a la noción de pérdida, y eso está en la esencia de lo fotográfico. Es evidente que la fotografía representa un campo muy vasto que puede cubrir opciones muy diversas. También lo es que sin su función documental quizás estaríamos hablando de otra cosa.

Dokumentalak oso tradizio luzea du, eta denboran zehar –batzuetan norabide batean, beste batzuetan beste batean– eraikitako legeei erantzuten die. Argazkigintzan jardun zuen lehen urteetan, normala denez, Gorka Salmeron urruti zegoen tradizio hori eta haren “arauak” ezagutzetik; ber e argazkilari-intuizio hutsar en eskuetan zegoen. Labur bada er e, haren lehen lanari erreparatu nahi diot orain: *Puertas-Ateak*. Hainbestetan gertatu ohi denez, hasierako lanek bar nean dituzte jada ger ora garatuko dir en norabideak. Argazki-sail horren oinarrian bada niri ezin saihestuzko harreman bat dokumentalarekin, nahiz

eta litekeena den kolorearen tratamenduak orientazioa galaraztea eta beste bide batzuetatik eramatea. Irudiak arretaz begiratzuz gero, aurrerago lagungarri izango zaizkigun giltzarri batzuk ezar ditzakegu: beltzar en garrantzia (ar girik eza), kolorearen saturazioa, esperimentatzeko grina (gainjartzeak, kolore iragazketak etab.), abstrakzioar ekin flirt egitea, irudi bat beste batzuetan banatzea edo kontrako aldera, bai eta argazki batzuen hominizazioa, gauzen halako aurpegi bat bilatuko balute bezala.

Puertas-Ateak lan indartsua da, bere garaian arrisku handiak hartutakoa. Arriskatze horrek argazkilari ireki bat azaltzen digu: har entzat, argazkigintza eta prozedura parafotografikoak, hala deituz badago, argazkilariak aurre egin beharko dion paisaia oinarritzkoaren parte dira. Ikerketa ezaugarri erabakigarritzat duten artista guztiek bezala, bere ibilbidean Gorka Salmeronek behin eta berriz utziko du garbi beretzat argazkigintza sartu-irteneko lurraldea dela, desberdinak izan daitezkeen helburu eta emaitzekin, etengabe berrikusten diren *input* eta *output*-ekin.



Lo documental tiene una tradición muy larga, y obedece a leyes que se han construido con el tiempo, a veces en una dirección, a veces en otra. En los primeros años en que Gorka Salmerón ejerció la actividad fotográfica estaba, como es lógico, alejado del conocimiento de esa tradición y de sus “normas”, en manos de su pura intuición como fotógrafo. Quiero reparar aquí brevemente en su primer trabajo: Puertas-Ateak. Como suele ocurrir tantas veces, los primeros trabajos contienen ya las orientaciones que serán desarrolladas más tarde. En la base de esa serie inicial de fotografías hay una relación con lo documental que a mi me parece

insoslayable, aunque el tratamiento del color parezca desorientarnos y llevarnos por otras rutas. Si miramos las imágenes con atención podemos establecer algunas claves que nos ayudarán más adelante: importancia del negro (de la ausencia de luz), saturación del color, afán experimental (sobrepresiones, filtraciones de color, etc.), coqueteo con la abstracción, descomposición de una imagen en varias otras o al revés, incluso hominización de algunas fotografías que parecen buscar así un cierto rostro de las cosas.

Puertas-Ateak es un trabajo potente, que aceptó no pocos riesgos. Esa aceptación habla de un fotógrafo abierto, para el que la fotografía y los procedimientos para-fotográficos, si los podemos denominar así, forman parte del paisaje esencial con el que el fotógrafo se las tendrá que ver. Como todos los artistas para los que la investigación constituye un rasgo definitorio, a lo largo de su trayectoria Gorka Salmerón dejará patente una y otra vez que la fotografía es para él un territorio en el que entra y sale con objetivos y resultados que pueden ser diferentes, input y output sometidos a permanente revisión.

Esan liteke badela halako ezegonkortasun bat horretan, eta beharbada hala da. Esperimentatzeko grina albo batera utzita ere, zalantzarik gabe egon behar du jarri duera guztiari halako sendotasun bat emango dion ore bat, hautabide batzuetatik besteetara koherentziaz aldatzeko aukera emango duena. Nire ustez, argazkilari batek, artista batek orokor, ezin du guztia bulkada esperimentalaren esku utzi. Bestela esanda, benetan miresten dudana bulkada horrek azterketa kritiko serio bati aurre egiteko bidea emango dioten ainguratzeko sendo batzuk ere behar ditu, esperimentazio hutsetik datozenak baino haragoko sakontasunak iristeko aukera emango diotenak.

INDUSTRIA-PAISAIA BATERANTZ

Nolanahi ere, Gorka Salmeronek argazkigintzarekin daukan harremana oso da berezia. Esana dago argazkigintzak ez duela guztiz biltzen harremanen artean, badir elaren interesgarri zaizkion beste arlo batzuk. Hala ere, ez da Arte Ederretatik datorren eta argazkigintza noizbehinka erabiltzen duen norbait. Areago iruditzen zait argazki-irudiaren munduko norbait, beste diziplina batzuk ere badi-rela ulertu eta, azkenean, Arte Ederrez –zentzu zabalean– interesa sortu zaiona. Batetik, harremanen oinarri fotografikoa nabarmen baino nabarmenagoa izaten da beti; bestetik, haren jardueraren hasieratik bada argazkigintzara hurbiltzeko modu bat, parametro klasikoekin zer ikusia daukana. Argazkigintzaren klasizismoarekiko –harremanen sustraiekiko, ausartuko nintzateke esatera– interes horrek behetik gora egingo du urteak aurrera, arestian esan bezala, beste interes



Se diría que hay una cierta inestabilidad en ello, y quizás es así. Con independencia del afán experimentador, es indudable que tiene que haber una argamasa capaz de dar al conjunto de una actividad una cierta solidez, que permita el tránsito de unas opciones a otras con coherencia. A mi entender, un fotógrafo, un artista en general, no debe fiarlo todo al impulso experimental. Dicho de otro modo, ese impulso, que admiro sinceramente, ha de tener además unos anclajes sólidos que le permitan resistir un análisis crítico serio, que le permitan otras honduras que las que simplemente derivan de la pura experimentación.

HACIA UN PAISAJE INDUSTRIAL

En cualquier caso, la relación de Gorka Salmerón con la fotografía es muy especial. Ha quedado dicho ya que lo fotográfico no centra todo su interés, que hay otros campos por los que se siente atraído. Sin embargo, no es alguien procedente de las Bellas Artes que usa la fotografía más o menos ocasionalmente. Más bien me parece alguien del mundo de la imagen fotográfica que ha entendido que hay otras disciplinas, y al que han terminado por interesar, en sentido amplio, las Bellas Artes. Además de que el sustrato fotográfico de sus trabajos es siempre más que notable, hay desde el principio de su actividad un acercamiento a la fotografía que tiene bastante que ver con los parámetros clásicos. Ese interés por el clasicismo del medio fotográfico, me atrevería a decir que por las raíces del mismo, irá de menos a más a lo largo de los años, sin perjuicio, como he indicado, de

batzuen kaltetan joan gabe. Azaltzen ari naizena ziurta dezake XXI. mendeko lehen hamarkadaren erdialdean, formatu handian, egindako erretratu-sortak; garai hartan idatzi nuen, sorta horren inguruan, tradiziozko jarraibide modernistetatik hurbilagokoa iruditzen zitzaidala, inguru-nean arakatzeko desioak bultzaturik eginak ziruditen beste batzuk baino. Lan har en kokapen kontzeptualaz ari naiz, eta haren ezaugarri formalez: zuri-beltzeko erretratu zorr otzak, sarritan gogorrak, espartarrak, zuzenak, guztiz kontrolaturiko argi batek, bai eta 20x25 cm formatuko xaflek berezkoak dituzten ehundurek eta tonu-trantsizioek ere, ñabartuak. Ezaugarri horiek guztiak dagozkio XIX. mendearekin beti lotura argia izandako argazkigintza-molde baten tradizio –batez ere estatubatuar– bati.

Puntu horretara iritsi baino hamar edo hamabi urte lehenago, *Leaxpi Industri Pasaiaik* hau izango du, ziur aski, helduaroko lehenbiziko lana. Garai hartan izandako erakusketa bateko katalogoan, Gorkak gogora ekartzen du aitonarekin fabrikara egin zuen aurreneko bisita, eta oroitzen du: “orduan horrenbesteko zirrara eragin zioten kolore gorri haiek, harez geroztik beti go-goan izan dituela”. B ere argazkilari-izaerari dagokion bezala, aipatzen du nola “kolor ea zuri-beltz bihurtzen den”, eta gorria, berriz, zuri; eta ahotan hartzen ditu “espazio zabalak, bazter guztietan, galtzeko modukoak”, ilunak, batzuetan “gizontxoak” bizilagun direla.

Lana bizpahiru urtetan garatu zen, artistari komeni zitzaion unea iritsi arte. Haren argazki-erretorika (esango genuke gaur, pedanteria apur



otros intereses. Podría certificar lo que digo su excelente serie de retratos, en gran formato, de mediados de la primera década del siglo xxi, a propósito de la cual escribí entonces que me parecía mucho más cercana a las pautas modernistas tradicionales que otros trabajos en los que parecía movido por el deseo de indagar en el medio. Hablo de la posición conceptual de aquel trabajo y de sus características formales: retratos severos en blanco y negro, duros a menudo, espartanos, directos, matizados por una luz absolutamente controlada y por las texturas y las transiciones tonales propias de las placas en formato 20x25 cm. Características todas ellas que remiten a la tradición, sobre todo americana, de una fotografía que tuvo siempre un vínculo nítido con el siglo xix.

Diez o doce años antes de llegar a ese punto, Leaxpi Industri Pasaiaik (Paisajes Industriales de Legazpi) es, probablemente, su primer trabajo de madurez. En el catálogo de una de las exposiciones entonces celebradas, Gorka rememora su primera visita a la fábrica, junto con su abuelo, y recuerda cómo “los colores rojos que tanto le impresionaron en aquel momento los ha tenido desde entonces en la cabeza”. Como corresponde a su condición de fotógrafo, alude al modo en que “el color se convierte en blanco y negro”, el rojo en blanco, y se refiere “a los grandes espacios, en cualquier esquina, como para perderse”, oscuros, habitados a veces por “pequeños hombreros”.

El trabajo se gestó a lo largo de dos o tres años, hasta alcanzar el punto que a él le interesaba. Su retórica fotográfica, diríamos hoy con un toque de pedante-



batez) oso soila izan zen, baina mer ezi du alderdi teknikoei err eparatzea: formatu ertaineko negatiboak, karratuak –irudia lau aldetatik moztu dela nabarmen uzten duten horietakoak–, perspektibak zorr oztu, eta espazio-sentsazioa sortzen duten angulu-optikak erabiltzea, zuri-beltz kontrastatua, latza –ezin zitekeen bestela izan–, eszenatoki horietako iluntasuna puntu jakin batzuetan zartzeko gauza diren argi-iturri batzuek bakarrik hautsia; tonu-tratamenduan, beltzetik gertu dauden baloreek dute egiteko nagusia, bai instalazioen barruko irudiez bai kanpokoez ari bagara. Izan ere, azken horietako batzuek zenbaitetan mamitzen duten giroa, niri ia konnotazio itogarriz zamatuagoa iruditzen zait, eta horrek pentsarazten dit beharbada kolore ilunez tindaturiko nostalgia baten emaitza direla.

DENBORA FOTOGRAMA BATEAN

Izan ere, galeraren kontzientzia, lauogeita hamarreko hamarkadaren hasieran, zehaztu den bezala, eratuta zegoen. Lantegi haien etorkizunak duda-mudak sortzen zituen haien bideragarritasunaz, egileak aipatzen dituen espazio erraldoiak bezain iluna zuen ger okoa. Sorta ho-

ría, fue muy sencilla, pero conviene repasar sus aspectos técnicos: negativos en formato medio, cuadrados –esos que hacen evidente el corte de la imagen por los cuatro lados–, uso de ópticas angulares que agudizan las perspectivas y generan sensación espacial, un blanco y negro contrastado, duro –no podía ser de otro modo–, roto solamente por fuentes de luz capaces de reventar localmente la oscuridad de esos escenarios, y tratamiento tonal en el que los valores cercanos al negro juegan en todo caso un papel fundamental, tanto si hablamos de imágenes del interior de las instalaciones como del exterior de las mismas. De hecho, algunas de estas últimas definen a veces un ambiente que a mi resulta casi más cargado de connotaciones opresivas, las cuales me llevan pensar que tal vez son fruto de una nostalgia teñida de oscuro.

EL TIEMPO EN UN FOTOGRAMA

Porque la conciencia de la pérdida, a comienzos de los noventa, como se ha señalado, era ya un hecho. El futuro de estas fábricas arrojaba incertidumbres sobre su viabilidad, su futuro era tan oscuro como el de los espacios inmensos a los que se refiere el autor. Las

netako argazkiek konpromisoa adierazten dute hilurreneko leku horiekin; kontatu beharreko konpromisoa eta, beraz, bere buruarik ere baden konpromisoa, baita eszenatoki horrekin izan duen harr emanarekiko ere, azkenean espazio ilunek itzaltzen duten argi zuri baten hil-ar nasestu artean amaitzen ari den eszenatoki horrekin.

Gorka Salmeronek argazki-sail batek bestera egiten dituen joan-etorrien azpian bada lekukotasunezko arrazoi bat, argazkilariak ohi duen gisan, irmoki, kontatzen duena. Haren zuri-beltza indartsua da, dramatikoa. Gune ilun zabalek, beltz-beltzar en hurrekoek, erakusten dutena baino gehiago ezkututzen dute. Albo batera utzita ar gi-iturri ia espresio gabe bihurtutako argi zuri-gorrien gogortasuna, ikusten duguna ozta-ozta da gauzen –labe baten atea, erreminta baten tamaina itzela– ehundura suma dezakegun zarakar arin bat. Ni bezalako norbaitek, unibertso horretan ez-iniziatua izanik, gudu-zelai guztiz ber ezi bat sumatzen du, zientzia-fikziotik gertukoa, arriskuz eta mehatxuz bete eta, nolana ere, enigmatikoa eta ez oso ulergarria. Egileak ez dio bere lanari itxura didaktikoa eman nahi izan. Besterik gabe kontatzen du hau guztia zeinen latza den; nola giro horrek irentsi, eta edozein unetan desagerrarazi egin gaitzakeen, eta zein puntutaino garen, horren erdian kokaturik, ez-deusak.

Lan hau egiteko, argiak lehen mailako arazo gertatu behar zuten. Okerragorik ez, ar gazkilari batentzat, argiaren eta itzalen arteko kontraste bortitzak baino. Gorkak eragin-kortasunez konpondu zuten, batez ere kontuan hartzen



fotografías de la serie representan un compromiso con esos lugares terminales, un compromiso que hay que contar y, en consecuencia, representan también un compromiso consigo mismo y con su relación con ese escenario que agoniza entre los estertores de una luz blanca que los espacios oscuros acaban por apagar.

En el ir y venir de Gorka Salmerón a cada una de sus series subyace una razón testimonial que él cuenta como suele hacerlo, rotundamente. Su blanco y negro es intenso, dramático. Amplias zonas oscuras, cercanas al negro total, esconden más que muestran. Lo que vemos, dejando a un

lado la dureza de las luces rojo-blancas convertidas en fuentes de luz casi inexpresivas, apenas es una leve costra en la que percibimos la textura de las cosas, la puerta de un horno, la dimensión enorme de una herramienta. Alguien como yo, no iniciado en ese universo, percibe algo así como un campo de batalla sumamente especial, próximo a la ciencia ficción, lleno de peligros y de amenazas y en todo caso poco comprensible y enigmático. El autor no ha querido que su trabajo tenga siquiera visos didácticos. Se limita a contar lo duro que es todo esto, cómo esa atmósfera nos puede tragar y hacer desaparecer en cualquier momento y hasta qué punto, colocados ahí en medio, somos insignificantes.

La luz para realizar el trabajo tuvo que ser un problema de primer orden. No hay peor cosa, para un fotógrafo, que los contrastes violentos entre la luz y las sombras. Gorka lo resolvió con eficacia, sobre todo si tenemos en

badugu aipatzen ari garen kontraste horrek parte izan behar zuela argazki-sortaren narratiban. Esposizioak, askotan, oso luzeak izango ziren, zenbait segundotakoak. Horrelakoetan, argazkiko gauzen mugimenduak abstrak-tura jotzen du gero eta gehiago. Zaila da jakiten zer gertatzen ote den tomu horretan edo gainazal hartan, baztertera utzirik zer edo zer zuri-gorria mugitzen ari dela, eta forma hartzen duela, azkenean amaiturik ikusiko ez dugun forma bat. Horrenbestez, biribilki baieztatzen da, irudia den partetik, irudiak daukan balioa; irudi hutsa, besterik gabe, beste asmo narratzailerik gabe, ari eta –ondo ulertzea nahi nuke– kontatu behar eko beste istoriorik gabe ere.

Esposizio luzeak adierazten du denbora-metaketa fotogra-ma baten gainean. Nir e atsekaberako “bat-bateko argazki” esaten zaion horren beste muturrean dago. Irudi horiek ez diete erantzuten, beraz, zenbait segundo ehunen edo milareneko bulkadei. Aitzitik, ihesi doan denbora, “pa-satzen ari den” denbora-tarte bat, harrapatu nahi du. Bat-bateko argazkiak, definizioz, mugimendua ukatzen du. Gure argotean esan ohi dugunez, “izoztu egiten du”. Es-posizio luzea, ordea, denborarekin bestelako erlazio bat izateko saiakuntza –ziur aski alferreko– bat da, erlazioaldi berean mamizkoa eta kimerikoa: argazkigintzak denbora baiesten du, denbora protagonista bihurtzen ahalegintzen da; jakitunago egiten gaitu aldi baterako izakiak, iraupen gutxikoak, gabela. Azken batean, argazki-paperaren gainean geratzen den tonu eta marra lausoen multzo bat, oso lodiera gutxikoak, denboraren lehengai horren sendotasun urria azpimarratuz bezala, bien bitartean, gure begien aurrean, areagotu eta baieztatu egiten dela ikusgai dugun horren irudi-izaera hutsa.



cuenta que ese contraste al que nos referimos debía formar parte de la narrativa de la serie. Las exposiciones, con frecuencia, tuvieron que ser largas, de bastantes segundos. En esas ocasiones, el movimiento de las cosas fotografiadas tiende más y más hacia lo abstracto. Es difícil saber qué está ocurriendo en ese torno o en esa superficie, más allá de que algo rojo-blanco se mueva y tome forma, una forma que finalmente no veremos terminada. Es la afirmación categórica del valor de la imagen en cuanto imagen, sin nada más, sin otras pretensiones narrativas, incluso, quisiera ser bien entendido, sin más historias que contar.

La exposición larga representa una acumulación de tiempo sobre un fotograma. Está en las antípodas de eso que suele llamarse, para mi desconsuelo, la “instantánea”. Se trata, por tanto, de imágenes que no responden a impulsos de centésimas o milésimas de segundo. Al revés, lo que se quiere es capturar un tiempo que huye, un lapso de tiempo que “está pasando”. La instantánea, por definición, niega el movimiento. En nuestro argot decimos que “lo congela”. La exposición larga es, al contrario, un intento seguramente inútil y de signo distinto de relación con el tiempo, una relación que es a la vez esencial y quimérica: la fotografía afirma el tiempo, lo intenta convertir en protagonista haciéndonos más conscientes de nuestra condición de seres temporales, efímeros. Finalmente queda sobre el papel fotográfico un conjunto de tonos y líneas desdibujados, con muy poco grosor, como subrayando la escasa consistencia de esa materia prima que es el tiempo, mientras se acentúa y afirma ante nuestros ojos la pura condición de imagen de lo que estamos viendo.

DISTANTZIA KONTUA

Gorka Salmeronen argazkietan –kontraesana irudi lezake esatera noanak– ez duzu aurkituko begirada dokumental klasiko baten kodea. Orain artekoan azaldutakoagatik, ausartzen naiz esatera harren gaira hurreratzeko modua erraiekakoa dela. Diodan tradizio dokumental horrek ezauzgarri batzuk atxikitzen ditu, teoriaran behintzat albora utzi behar ez diren parametro batzuk: tonu-gama, zenbat eta beteago hobe, fotografiatu beharreko leku edo gertakizunaren deskribapen zehatza eta, batez ere, gaiar ekiko distantzia egokia ezartzea.

Arau horiek urratuz, Gorka Salmeronek nahita murrizten du gama, zuri-beltz hutsetik gertu utzi arte; kameraren aurrean dagoen horren deskribapena, sarritan xehetasun soil batera mugatzen da, enkoadraketa-eten esanguratsuekin, batzuetan abstrakzioaren lurraldeak inbaditzen dituela; eta, distantzia dela eta, nolatan ezkondu aurkako zeinua duten bi bulkada?

Alde batetik, industria harren gorabeherak, haren barrenaldeak, kontatzeko irrikak –esenatoki horiei loturiko familia-tradizio batengatik ohar duden abentura horretan–, irudietan bihotza jartzera bultzatzen du; hala dagokio, izatez, umetatik, berri hasierako denboratik, ezagutu zuen enpresa horren azken patuan parte denari: *fabrika* beti egon izan da hor. Beste alde batetik, ikaskuntza fotografikoak adieraziko zion, jada 90eko hamarkadaren erdi aldera, argazkilari dokumental baten jarrrerak, kontraesankorra badirudi ere, eszenatokitik desagertzera eramaten duela: bere irudian desagertzen den norbait izan behar du argazkilariak, existitu izan ez balitz be-

CUESTIÓN DE DISTANCIA

En las fotografías de Gorka Salmerón, lo que voy a decir puede parecer una contradicción, uno no va a encontrar las claves de una mirada documental clásica. Por lo ya comentado hasta ahora me atrevo a decir que su aproximación al tema es visceral. Esa tradición documental a que me refiero mantiene unas constantes, unos parámetros que, al menos en teoría, no deben ser obviados: gama tonal lo más completa posible, descripción precisa del lugar o del evento a fotografiar y, sobre todo, establecimiento de la distancia adecuada

con el tema. Contraviniendo esos cánones, Gorka Salmerón disminuye voluntariamente la gama hasta las cercanías del blanco y negro puro, la descripción de lo que está ante el objetivo de su cámara se reduce con frecuencia drásticamente a un simple detalle con cortes de encuadre significativos, a veces invadiendo los dominios de la abstracción y, en cuanto a la distancia, ¿cómo conciliar dos impulsos de signo contrario? Por

un lado, el deseo de contar la peripecia de esa industria, sus entresijos, la aventura de la que es consciente –desde una tradición familiar atada a esos escenarios– le impulsa a poner su corazón en las imágenes, como corresponde a quien, de hecho, participa del destino final de esa empresa que ha conocido desde niño, desde el comienzo de sus tiempos: la fábrica siempre estuvo ahí. Por otro, su aprendizaje fotográfico le estaría indicando ya, casi a mediados de los años noventa, que la posición de un fotógrafo documental, por contradictorio que parezca, tiende a hacerle desaparecer de la escena: el fotógrafo debe ser alguien que se desvanece en su imagen, como si no hubiese existido, y no tanto alguien



zala; eta ez hainbeste irudia bere minaz edo beste edozein sentimendu sakonez markaturik uzten duen norbait.

Gorka Salmeron jakitun da, esana dugu, hiltzera doan mundu bat fotografiatzen ari dela. Lanaren estrategia bera ere argigarria da. Ar gazkilariak, nolabait esanda, sekuentzia bati jarraitzen dio: lantegiaren kanpoaldea erregistratzen du, bazuetan halako urruntasun batetik, tonu baxuko argi grisarekin; gero barnealdea –lanaren ardatza, uste dut– fotografiatzen du: barruan guztiak makinaren boterearen inguruan jiratzen du, eta gizakiak leku ezinbestez txikia hartzen du; eta azkenik elementu batzuen eraispena dokumentatzen du, hasi besterik egin ez den prozesu bat dela dirudien lan batean. Sekuentzia horri gehituko zaizkio, denbora aurrera, beste era bateko kezkek ekarriko dituzten irudiak, edo baita zenbait zuzenketa ere. Imajinatzen dut 1993-1994an argazkilariak ez lituzkeela aztertu nahi, ezta entzun ere, beste aukera batzuk, ortodoxoagoak izan bai, baina bera posizio ez hain bereetara urrunduko luketenak. *Fabrika* azkenetan zegoen, eta har ekin batera herri osoaren bizimodua. Lan guztiak dauka, nire ustez, nostalgia aire bat, eta hala suma daiteke irudien, kontraste bortitzen, eta masa ilunen egitura boteretsuaren indarraren atzean.

Lekukotasunezko argazkigintza bat dugu, beraz –90eko lehen urteetako lanez ari naiz–: konpromisozko jarrera pertsonal bat islatzen du eta, ulertzekoa denez, horren partaide egin nahi gaitu. Oraindik gaur ere arreta deitzen dit –duela urte asko argazki-sorta ikusi nuenean deitu zidan bezala– nola murgiltzen den Gorka gaian, bere kamera karratuarekin, hastapeneko ezaguera teknikoekin eta irudiez gu “kolpatzeko” gogo ez bater e

que deja la imagen marcada con su dolor o cualquier otro sentimiento profundo.

Gorka Salmerón, lo hemos dicho, es consciente de que está fotografiando un mundo que se va a extinguir. La propia estrategia del trabajo resulta reveladora. El fotógrafo sigue, por así decirlo, una secuencia: registra los exteriores de la fábrica, a veces desde una especie de lejanía, con su luz gris de tono bajo, fotografía después el interior –el eje del trabajo, pienso–, que gira en torno al poder de la máquina y en el que el hombre ocupa un lugar necesariamente reducido, y documenta finalmente



la demolición de algunos elementos en lo que parece constituir un proceso que solo acaba de iniciarse. A esta secuencia vendrán a sumarse, andando el tiempo, imágenes que introducirán otro tipo de inquietudes, o incluso algunas correcciones. Supongo indudablemente que en 1993-94 el fotógrafo no habría querido plantearse, ni siquiera oír otras posibilidades, más ortodoxas, pero que a él le alejarían a posiciones menos personales. La fábrica se agotaba, y con ella el modo de vida de todo un pueblo. Todo el trabajo tiene

en mi opinión, un aire nostálgico, un aire que se puede percibir detrás de la fuerza de las imágenes, de sus contrastes violentos y de la estructura poderosa de sus masas oscuras.

Estamos, por lo tanto –me refiero al trabajo de los primeros años noventa–, ante una fotografía testimonial, que refleja una posición personal comprometida de la que, como es comprensible, se nos quiere hacer partícipes. Me sigue hoy llamando la atención, como lo hizo cuando vi la serie hace ya muchos años, el modo en el que Gorka se sumerge en el tema, con su cámara cuadrada, sus primeros conocimientos técnicos y su deseo, en modo alguno

erreprimituarekin, irudien aurrean sorgor gera ez gaitzen, gu itzultzera behar -tzeko gogoa -beharbada, nork jakin, haren aitonaarekin batera- lehen planoaren burrunbara eta hondoko zarata sorrera, argi-dirdaietara eta espazio ilun, ia goibeletara, makinetara eta labeetara, eta baita ere, nola ez, gizontxoengana. Niri beti geratu zitzaidan, hondoan taupaka, salaketa, protesta eta tristezia hondar bat.



reprimido, de “golpearnos” con las imágenes, de no dejarnos insensibles ante ellas, de obligarnos a regresar, quién sabe si junto con su abuelo, al fragor del primer plano y al ruido sordo de fondo, a los destellos de luz y a los espacios oscuros, casi tenebrosos, a las máquinas y los hornos, y también, cómo no, a los hombrecitos. A mi se me quedó siempre, latiendo en el

fondo, un poso de denuncia, de pataleo, de tristeza.

BULKADA EXPERIMENTALAK

Lehen, distantziaz hitz egin dudanean, begien bistakoa da ez nintzela bakarrik distantzia fisikoaz ari. Argazkilari orok eusten dio, nahi ala ez, halako distantzia emozional bati gaiarekiko. Instalazioen barruan ateratako argazkiak dira lan honen muina, eta gunere horretan argazkilariaren inplikazioak distantzia laburrak eskatzen ditu. Ez dut aditzera eman nahi “onak” distantzia laburrak direnik. Dena erlatibo da, eta lanaren helburuek zehazten dute distantzien egokitasuna. Nolanahi ere den, alderdi askok jokatzen dute distantzia definitzerakoan. Argazkilariaren hautu teknikoek ere aholkatu egingo dute zer ote den komenigarriagoa. Tresna batzuk edo bestetzuk erabiltzea estuki loturik dago egilearen helburuekin. Aurretik eta ondoren ateratakoak, bada argazki-azpisail bat, “paso unibertsal” esaten diogun horretan, *Leaxpi Industri Paisaiak* lanaren mamitik desbideratzen dena. Dokumentu pertsonalak dira, etxeko edo senideren baten etxeko leihotik aterak, eraikuntzaren nonahikotasuna erakutsiz, edo bailaratik egindako ibilaldietako batean, ardatz nagusi gisa beti ere

IMPULSOS EXPERIMENTALES

Cuando antes hablaba de distancia es evidente que no me refería únicamente a la distancia física. Todo fotógrafo mantiene, queriéndolo o no, una distancia emocional con el tema. El núcleo del trabajo lo constituyen las fotografías obtenidas en el interior de las instalaciones y en ese núcleo, la implicación del fotógrafo exige distancias cortas. No intento insinuar que esas distancias cortas son las “buenas”. Todo es relativo, y son los objetivos del trabajo los que determinan su adecuación. Sea como fuere, en la definición de esa distancia influyen muchos aspectos. Incluso las elecciones técnicas del fotógrafo terminarán por aconsejar qué es lo que conviene más. La utilización de unas herramientas u otras guarda una estrecha dependencia con los objetivos del autor. Realizadas antes y después, hay una sub-serie de fotografías en lo que llamamos “paso universal” que suponen una deriva en relación con la esencia de “Leaxpi Industri Paisaiak”. Se trata de documentos de carácter personal, obtenidos en ocasiones desde la ventana de su casa o de la de algún familiar y que muestran la omnipresencia de la construcción, o en alguno de sus paseos por la

nabeak eta espazio industri-
lak. Bada irudi bat, ezberdina,
beste izaera bateko gogoeta
dakarrena. Norbaitek, bizka-
rra emanda, autobus batean
bidaiatzen du. Leihoetatik
lantegi zaharreko alboko mu-
rruak ikus ditzakegu. Egun
gris ilun bati dagokion gir o
ilunabarrekoan, Gorkari lane-
ra hainbestetan lagun egin
dion egun mota hori, berak
bere lanar en zehatzailatzat
daukana.



*comarca, siempre con las na-
ves y espacios industriales
como eje principal. Hay una
imagen, diferente, que implica
una reflexión de otra naturale-
za. Alguien, de espaldas, viaja
en un autobús. A través de las
ventanillas podemos ver los
muros laterales de la vieja fábr-
ca. Es el ambiente crepuscular
que corresponde a un día gris
oscuro, ese día que tantas ve-
ces ha acompañado a Gorka*

en su trabajo, y que él siente como definitorio del mismo.

Gorka Salmeron esperimentatzailea da. Erraietako egone-
zak bultzatzen du lan bakoitzean, irudi bakoitzean,
ikerketa egitera. Beste argazki-sail batzuei, bizkorra bada
ere, ikusi-pasada bat eginik, ez litzateke dudarik esaten
dudanaz. Baina, are gehiago, aipatzen ari garen irudietan
ere, taupaka ari da behin eta berriz probatzera, aukera be-
rriak ikertzera, ziztatzen duen bulkada. Horren adibide bi:
irudi anizkunak eraikitzea, alde batetik, eta gainjartze ba-
tzuk, bestetik. Lehenengo horietan, berez doa egileak irudi
baten gaitasunik ezaz hitz egiten digula, ez hainbeste es-
zenatokia irudian sartzen ez delako, sarri hala bada er e,
baizik eta ikuspuntuan aldaketa txikiak eginez osagarriak
gerta daitezkeelako. Argazki anizkun horietako batzuk –ez
naiz ari, adibidez, efektu panoramiko bat lehengoratzeez-
baziren jada 90eko hamarkadan egindakoen artean, eta
irudi konplexuago bat dute emaitza: “mosaiko” efektuak
ikuspena are gehiago ixteko erabiltzen da, burdin sare are
estuagora kondentatzeko, ihesbiderik utzi nahi ez balitz be-
zala.

Gainjartzei buruz antzeko zerbait esan liteke. Irudia bermat-
zen da ikuspuntu bitan edo gehiagotan; guztiarekin ere,

*Gorka Salmerón es un experimentador. Tiene una inquietud ra-
dical que le hace investigar en cada trabajo, en cada imagen.
Un vistazo, siquiera rápido, a otras series, no dejaría ninguna
duda sobre lo que digo. Pero es más, incluso en las imágenes
de las que estamos hablando, late ese impulso que le hace
probar una y otra vez, investigar nuevas opciones. Dos ejem-
plos de ello serían la construcción de imágenes múltiples, por
una parte, y la de algunas sobreimpresiones, por otra. En las
primeras, resulta obvio que el autor nos está hablando de la
insuficiencia de una imagen, no tanto porque el escenario no
quepa dentro de la misma, lo que con frecuencia ocurre,
cuanto por la posibilidad de que pequeñas variaciones en el
punto de vista puedan resultar complementarias. Algunas de
esas construcciones –no me refiero a la restitución de un
efecto panorámico, por ejemplo–, ya presentes entre las ob-
tenidas en los años noventa, concluyen en una imagen más
compleja en la que el efecto “mosaico” sirve para encerrar
aún más la vista, para condenarla a un enrejado más angosto,
como no queriendo dejar escapatoria.*

*En cuanto a las sobreimpresiones podría decirse algo parecido.
La imagen final se apoya en dos o más puntos de vista que,*

ikuspuntuok bakar bat dira. Lan osoan suma daiteke hori, gutxi-asko sotiltasunez. *Fabrika* da ardatz bakarra, gainera-ko guztia joan-etorriak dira, irudiak ehuntzea er diko gunehorren inguruan.

ALDERANTZIZKO IBILBIDEA

Denboran luzatzen denean, lan batek aldi desberdinak izaten ditu, argazkilariaren eboluzioko une zehatzei erantzuten dieten bestelako helburu eta asmoekin. Irudien artean bada kidesunak, gutxi-asko begi-bistakoa edo sotila, baina arazorik gabe ber eiz daitezkealdiak. Gorka Salmeronen egonezak aukera eman dio ibilbide fotografiko ber ezi samarra egiteko, bazter batera utzita inter esa piztu dioten beste arte-diziplina batzuk. Ez da kasu bakarra, ezta gutxiagorik ere, baina teknologikoki haren interesek historian gora egin dute. Hala, hasierako argazkiak formatu txikian egin zituen, gero formatu ertainetara egin zuen jauzi, eta horren ostean gero eta tamaina handiagoak hautatu zituen, harik eta 20x25 cm-ko plaketara iritsi arte. Edonork imajina dezakeenez, irudiari aurre egiteko modua oso bestelakoa da tamainaren arabera baita, ondorioz, ekipoen lastertasuna edo geldotasunaren arabera ere.

Formatu txikia intuitiboa da, edo izaten da. Zenbat eta handiagoak izan, plakek gogoeta-ahalegin handiagoa adierazten dute. Bada tradizio bat, bereziki estatubatuarra, zeinean ohikoa baita plakak eta kamerak erabiltzea. Bai eta prozesu “pre-modernoak” ere. 90eko hamarkadatik aurrera, Gorka Salmeron formatu handiagoak erabiltzen hasi zen. Esan bezala, negatiboak 35 mm-tik 6x6, 6x12

pese a todo, son uno. Es algo que se aprecia, más o menos sutilmente, en todo el trabajo. La fábrica es el eje único, todo lo demás es un ir y venir, un tejer imágenes en torno a ese núcleo central.

RECORRIDO INVERSO

Cuando un trabajo se dilata en el tiempo atraviesa etapas diferentes, con objetivos y pretensiones distintas que responden también a momentos concretos en la propia evolución del fotógrafo. Hay una afinidad entre las imágenes, más o menos evidente o sutil, pero son etapas que pueden diferenciarse sin dificultad. La inquietud de Gorka Salmerón le ha permitido hacer un recorrido fotográfico bastante especial, dejando a un lado otras disciplinas artísticas que tampoco le han sido indiferentes. No es el único caso, ni mucho menos, pero tecnológicamente sus intereses han ido remontando la historia. Así, las primeras fotografías fueron realizadas en paso pequeño, del cual saltó al medio formato y, posteriormente, fue escalando tamaños hasta alcanzar las placas de 20x25 cm. Cualquiera puede imaginarse que la manera de abordar la imagen es muy diferente según el tamaño y la consiguiente rapidez o lentitud de los equipos.



El formato pequeño es o suele ser intuitivo. Las placas, más cuanto mayores son, representan un esfuerzo de carácter reflexivo. Hay una tradición, especialmente americana, para la que es habitual el uso de las placas y de las cámaras. Incluso lo son los procesos “pre-modernos”. A partir de los años noventa, Gorka Salmerón comenzó a utilizar formatos mayores. Los negativos escalaban, como se ha indicado, del 35 mm al

eta 10x12 cm-tara handitu ziren, eta gero 20x25 cm-tara. Iru-diaren ezaugarriak eboluzionatuz doaz, hasierakoan pikortatutik tonu-igarotze “biribiletara” beren jarraikortasunean: xehetasunek eta grisen ñabar duren beren adierazpen gorena iristen dute, askoz kanonikoagoak. Hala izaki, kontzeptu aldaketak ere agerian geratzen dira. Ez dago aldaketa tekniko “espresio-gaberik” arlo kontzeptualean. 90eko hamarkadako ar gazki-sailaren aurrean, kontraste gogor ekin, indartsu, ilun, neurri handi batean enpresako barrenetatik bertatik egin, denbora joan ahala ikuspuntu urrunagoetara igarotzen da, egiunezkoagoak eta zehatzagoak: lantegiari halako distantzia batetik begiratzen zaio, eta klimatologia lasai batek ere –izatekotan, beti triste samarra– badu bere egitekoa. Perfekzio tekniko eztabaida ezina dute argazkiok.

Batzuetan, Gorkak panorama-efektu bat berr eskuratzen du, hainbat argazki uztartuz, eta herria eta fabrikako instalazioak zabalago ikusteko aukera ematen digu. Irudi horietako bati erreparatu nahi diot: goitik beherako lau plakak osaturik, Legazpi osoa erakusten dute. Lehen maila lantegirako utzi da. Gero herria dago, fabrikak ia besarkatua. Irtenbide izan daitezkeen hondoko mendiak eta hodeiak gora-behera, muntaketak deskripzio hutsetik harago doan egitura bat antolatzen du. Lau kiteriak zehaztu eta mugatu egiten du paisaia, eta aldi ber ean itxi egiten du. Hiria eta fabrika, hortaz, bat eginik geratzen dira erremediarik gabe, osotasun banaezin baten gisan.

Hona hemen dudazko amaiera daukan historia bat. Gorka ikus dezaket, fabrikari, aitona-rekin. Irudikatzen dut halaber, ez denbora luzera, bere seme-alabei kontatzen, beharbada ar gazki batzuen aurrean, istorio luze sakon bat, aldi ber ean amaitua eta amaigabea.



6x6, 6x12 y 10x12 cm y, posteriormente, al 20x25 cm. Las características de la imagen evolucionan desde la granulosidad de las iniciales a unas transiciones tonales “perfectas” en su continuidad, en las que el detalle y los matices de gris alcanzan su máxima expresión, mucho más canónicas. Siendo así, los cambios conceptuales también se evidencian. No hay variaciones técnicas “inexpresivas” en el orden conceptual. Frente a la serie de los años noventa, fuertemente contrastada y vigorosa, oscura, en gran parte realizada desde las propias tripas de la empresa, se ha ido pasando con el tiempo a puntos de vista más alejados, más convencionales y también más precisos, en los que la fábrica es observada desde una cierta distancia, y en los que una climatología tranquila –en todo caso siempre tristonaa– desempeña su papel. Son fotografías de incuestionable perfección técnica.

En ocasiones, Gorka restituye un efecto panorámico, ensamblando varias fotografías que nos permiten una contemplación más amplia del pueblo y de las instalaciones fabriles. Quiero quedarme con una de estas imágenes, formada por cuatro placas verticales que permiten ver la totalidad de Legazpi. El primer término ha sido reservado a la factoría. Después está el pueblo, casi abrazado por ella. A pesar de las montañas y las nubes del fondo, que constituyen una salida, el montaje vuelve a representar un armazón que va más lejos de lo puramente descriptivo. La cuadrícula define y delimita el paisaje, a la vez que lo encierra. La ciudad y la fábrica quedan así irremediabilmente unidas, como un todo inseparable.

He aquí una historia de final incierto. Puedo ver a Gorka, en la fábrica, con su abuelo, siendo un niño. Imagino también escucharle, a no tardar mucho, contándoles a sus hijos, quizás delante de algunas fotografías, una historia larga y profunda, a un mismo tiempo terminada e interminable.



*Gorka Salmerón: el tiempo y la figura deconstruidos
30 años de docudrama fotográfico.*

Gorka Salmerón: denboraren eta irudiaren dekonstrukzioa 30 urteko dokudrama fotografikoa.

Edorta Kortadi. 2013.

Gorka Salmeronen (Legazpi, 1969) argazkigintzan bada zer-bait, Err enteriako Gaspar galerian emandako lehen urratsetatik hasi, eta Elgoibarko Ongarri erakusketa-gelan egindako azkenetara, jolas egitera daramana denborak –guztia deseraiki, eraldatu, suntsitu eta fagozitu egiten duen horrek– err ealitatearen gainean egiten duen igar otze ezin saihestuzkoarekin. Ez dakit berarengan jakinaren gaineko edo oharkabeko zer-bait den, baina gauza ziurra da haen prozesu sortzaile guztiaren ezaugarri oinarritzko eta nuklearretako bat dela. Berdin dio giza irudia izatea, osorik edo zatikatutik, natura bere bikaintasunean edo puskaturik, hiria eta polis-a orban huts bihurturik edo ate, leiho eta orpoetan begizaturik. Begirada isila eta zintzoa da, baina aldi ber ean setatsua eta garratza. 80eko urteetan hasten den ikuspena, cannabis eta substantzia alai samarren eta galgarri samarren nahasketa. Egileak berak bere eskubidez artistikotzat jotzen duen begirada fotografikoa, hasiera-hasieratik beste lengoaia batzuk tartekatutuelako, hala nola grabatua, pintura, musika eta zinema, egileak bere argazkigintza, nola edo hala, beti horietara bideratzen duela.

LEHENBIZIKO URRATSAK. LEGAZPI. 1985.

Argazkigintzaren mundura Legazpiko “Ikatza” elkartearen jaioa (1985), 16 urterekin, errebelde eta marmarti ezagutu genuen, nik neuk herriko kultur etxean Legazpiko artearen eta artisten

Hay algo en la fotografía de Gorka Salmerón (Legazpi, 1969), que ya desde sus primeros pasos en Galería Gaspar de Erretería hasta los últimos en la sala de exposiciones Ongarri en Elgoibar, le llevan a jugar con el paso implacable del tiempo sobre la realidad, que todo lo deconstruye, lo transforma, lo destruye y lo fagocita. No sé si esto es algo consciente o inconsciente en él, pero lo cierto es que es una de sus constantes básicas y nucleares de todo su proceso creativo. Da lo mismo que sea la figura humana, entera o parcelada, la naturaleza en todo su esplendor o fragmentada, la ciudad y la polis convertida en pura mancha o contemplada en sus puertas, ventanas o quicios. Hay siempre una mirada reservada, honesta, pero recalcitrante y corrosiva. Como una visión “funk” que arranca en los ochenta, mezcla de cannabis y de sustancias algo alegres y algo funestas. Una mirada fotográfica que el propio autor por derecho propio considera artística, porque desde sus inicios ha interseccionado otros lenguajes como el grabado, la pintura, la música y el cine, y a los que de una manera u otra, el autor siempre aboca su fotografía.

PRIMEROS PASOS. LEGAZPI. 1985.

Nacido a la fotografía en la Sociedad Ikatza de Legazpi (1985) con 16 años, lo conocimos rebelde y protestante ante la presencia de la fotografía en una conferencia sobre el Arte y

inguruan emandako hitzaldi batean argazkigintza agertzen ez zela eta. Orduan hasi ziren elkarren arteko topaketak, egilearen jarraipen hurbilagoa eta nire lehen hurbilpen serioa, artearen historialari gisa, argazkigintzaren mundura.

Artelekutik igarotzean, Salmeronek lengoia artistikoen arteko zeharkakotasun eta elkarbideen gustua eta pozoia bereganatu zituen, ibilbide guztian ia baztertu ez duen zerbait. Grabatu ia fotografikoetan herri eta hirien zuri-beltzeko irudi ederrak eratu zituen, ordurako giza pilaketa-aren ikuspegiak aurkezten, jaurtitzen zituela. 1990ean erakutsi ziren, Errenteriako Gaspar ar etoan. *Paris egunetik egunera* argazki-sortak hiriarren ikuspen zuri-beltzekoak eskaintzen zituen, bilbeak, marrak, orban abstraktuak eta argiak erantsita. Ikuspegi distiratsua, kontzeptuala eta korr osiboa zen. Kontzeptuala gertatzen zen halaber *“Reflexiones”* izeneko beste proposamena, giza aurpegi zatituaren galeria txikian aurkeztua: proposamenean bere espiritu aldi berean esperimentalta eta ikertzailea erakusten zuen. Haren lanaren aurreneko loratzea izan zen.

ATEAK. 1991.
POLAROIDAK EDO ARGIAREN KOLOREAZ. 1992.

Artelekutik igaro izanak eta Carlos Ausserladscheider margolariarekiko adiskidetasunak laster bultzatu zuten izaera esperimentaleko lanak ekoiztera: kolorea zein formen eta ehunduren bilaketa presente daude modu nabarmen eta esplizituan. Horrelaxe egin zuen bai *Ateak* sailean, 1991, bai *Polaroidak edo Argiaren Koloreaz*-eko (Polaroid 600, 1992) esperientzietan. Sailotan argi eta

los artistas de Legazpi dada por mí en la Casa de Cultura de la Villa. Y comenzaron los encuentros y el seguimiento más cercano al autor y mi primera aproximación sería como historiador del arte al mundo de la fotografía.

Su paso por Arteleku dejó en Salmerón el gusto y el veneno por la transversalidad y la conexión entre los lenguajes artísticos, cosa que apenas ha dejado de lado a lo largo de toda su trayectoria. El grabado, casi fotográfico plasmó bellas imágenes en blanco y negro de pueblos y urbes, que ya presentan y arrojan imágenes del hacinamiento humano. Se mostraron el año 1990 en la Sala Gaspar de Errenteria. “Paris egunetik egunera” ofrecía visiones de la ciudad en blanco y negro con tramas, rayas, manchas abstractas y luces incorporadas. Se trata de una visión brillante, conceptual y corrosiva. Como conceptual resultaba también la otra propuesta presentada en la pequeña galería del rostro humano parcelado titulada “Reflexiones”, en la que demostraba su espíritu experimental e investigador al mismo tiempo. Es la Primera eclosión de su obra.



PUERTAS. 1991.
POLAROIDS O EL COLOR DE LA LUZ. 1992.

Su paso por Arteleku y su amistad con el pintor Carlos Ausserladscheider pronto le llevaron a la producción de una obra de carácter experimental en la que el color y la búsqueda de formas y texturas estuvieran presentes de una manera patente y explícita. Así lo realizó tanto en su serie de Ateak - Puertas, 1991, como en sus experiencias en Polaroidak edo Argiaren Koloreaz - Polaroids o el Color de la Luz: Polaroid 600,

kolorearekiko esperimentazioa da kezka nagusi eta ia bakarra.

Ateak sailean, Portugal, Maroko, Gaztela eta beste leku batzuetatik egindako bidaietan aurkitutako ateak baliagarri zaizkio, objektu pobre eta etnografiko gisa, haien gainean kolore biziak isurtzeko, denboraren iheskortasunarekin eta historiaren joanarekin jolas eginez. Arte pobre a eta etnografi ikerketa elkarr en eskutik doaz. Eta hasi da agertzen argazkilariaren espi ritu irense eta korrosiboa.

Polaroidak sailean, grina ikertzailea areago mugitzen da espressionismo abstraktuaren eta abstrakzio lirikoaren ildotik, Duque eta Sistiaga margolarien lanar ekin ukitze-puntuak agertzen dituela. Partzelazioak, serialismoak eta *fauve* koloreek, zalantzarik gabe haren adiskide Ausserladscheider-en ondare, osatzen dute lan honen egitura. Esperimentatzeko eta beste lengoia artistiko batzuetan mur giltzeko grina hori etengabe azalduko da beraren prozesu guztian, eta nola edo hala aberastu egingo du, eta konplexuago bihurtu, bere lanaren bilbea. Kolorea ez du etengabe erabiltzen lanean, baina berriz erabiltzen du, eta fagozitatzen, komeni zaionean eta gogoak ematen dionean.

LEAXPI, INDUSTRI PAISAIK. 1991-1993.

Eta *Leaxpi industri paisaiak* (1992) zuri-beltzeko sorta bikaina iritsi zen, Salmeronen familiak larrua utzi duen eta bera erera zuzen eta objektiboan murgilduta egon den herri makina-erreminta fabrikari eskainia. Errealitatea bazen berez nahikoa gogor, eder eta magikoa. Argazkilariaren hiru begiak baino ez ziren fal-

1992, en las que la experimentación con la luz y el color es su preocupación principal y casi única.

En la serie Ateak, puertas halladas en su viajes por Portugal, Marruecos, Castilla y otros lugares, le sirven como objetos pobres y etnográficos para verter sobre ellas fuertes colores, jugando con la fugacidad del tiempo y el paso de la historia. Arte pobre e indagación etnográfica van de la mano. Y comienza a aparecer su espíritu devorador y corrosivo.



En la serie Polaroids su afán investigador se mueve más en la onda del expresionismo abstracto y de la abstracción lírica, mostrando puntos de contacto con la obra de los pintores Duque y Sistiaga. Parcelación, serialismo y colores fauve, herencia sin lugar a dudas de su amigo Ausserladscheider, constituyen la estructura de esta obra. Este afán por experimentar y bucear en otros lenguajes artísticos se dará de

manera constante a lo largo de todo su proceso, y de una manera u otra viene a enriquecer y a hacer más compleja la trama de su obra. No utiliza de modo constante el color, pero lo reutiliza y fagocita cuando le conviene y le apetece en su obra.

LEAXPI, INDUSTRI PAISAIK. 1991-1993.

Y llegó la magnífica serie en blanco y negro "Leaxpi industri paisaiak" (1992), dedicada a ese pueblo fábrica-máquina-herramienta en la que su propia familia se ha dejado el pellejo y en la que se ha visto inmerso de una manera directa y objetiva. La realidad ya era de por sí bastante fuerte, bella y

ta hura ikusi, begiztatu eta tankera emateko. Angeluar karratuko Hasselblad kamera batez Patricio Echeverría enpresan ateratako 1.500 fotogramak Leaxpi kafkatar eta plebeioa, surr eal eta magikoa islatu zuten, Gior gio de Chirico-ren margolan batetik edo Tánguely-ren txatar-makina batetik aterea bezala. Makinak, eskorgak, mahaiaik, mailuak, sufritzen duten gizonak, espazioan kokatzen direnak zalantzarik gabeko edertasun tekno-urbano bateko masak eta ilun-argiak sortzeko. Argi-kontraste gogorrez, beltzez eta kez, aurean lanean ari diren gizonentzat basatiak eta bitxiak gertatzen dir en makinez zamaturiko atmosferak. Errealismotik abstrakziora, prozesu sukartsu eta integratzaile batez, sail osoak eta lan bakoitzak berezko eritmoa eta bilatutako autonomia dituztela. Estetika povera, kontzeptual eta eraikitzaile batek indarrez inguratzen du Espainia erdian eraikutsi zen lan hau. Erakusketar en elementu nagusia, gur e ingurutik gero eta desagertuago dagoen makina. Alde horretatik, Salmeronen ar gazkilaritza, plastikoa izateaz gain, gur e gertueneko historiari buruzko dokudrama bat da. Egileak fotografiatzen duen guztia desagiten ari da, desagertu egiten da, edo itxuraldatu.



Patricio Echeverría enpresak, aitona lanean aritu eta ia bizi izan zen lekuak, mundu liluragarri eta magiazko batera hurbiltzen zuen, hurbilekoa izanagatik ez errealtasun eta konpromiso txikiagokoa. Gaiak guztiz harrapatu zuen, baina baita ibilbide mantso eta gogorrek ere. Saila lantegiko kanpoaldearekin hasten zen, gero barnealdetik, eta azkenean objektu maitatuaren zati bateko eraiste eta suntsipenarekin. Kanpoko arkitekturekin hasi beren putzuekin, eta tunel ilunetatik hartuak, gero makinak eta labeak, galdategiak eta gizonak, eta azkenik objektu-gizaki ia sinbolikoki fusionatu eta lausotuen jolas liluragarri eta orgiastikoa. Azkenean berriz ekiten zaio arkitektura

mágica. Sólo hacían falta los tres ojos del fotógrafo para verla, contemplarla y plasmarla. Más de 1500 fotogramas realizados con una Hasselblad de angular cuadrado en la empresa Patricio Echeverría plasmaron la Leaxpi kafkiana y plebeya, surreal y mágica, como salida de un cuadro de Giorgio de Chirico, o de una máquina de chatarra de Tánguely. Máquinas, carretillas, mesas, martillos, hombres que sufren y se posicionan en el espacio creando masas y claroscuros de indudable belleza tecnourbana. Atmosferas cargadas de

fuertes contrastes lumínicos, de negros y humos, de máquinas salvajes y extrañas para el ser humano que ante ellas se encuentra y trabaja. Del realismo a la abstracción, en un proceso febril e integrador, en el que la serie y cada obra poseen ritmo propio y la autonomía deseada. Una estética “povera”, conceptual y constructiva envuelve con fuerza esta obra que recorrió media España. La máquina que va desapareciendo cada vez más de nuestro entorno es el elemento principal de esta muestra. En este sentido la fotografía de Salmerón es además de plástica un docudrama de nuestra más reciente historia. Todo lo que fotografía el autor se deconstruye, desaparece o se transforma.

La empresa Patricio Echeverría donde había trabajado y casi vivido su abuelo le acercaban a un mundo fascinante y mágico, no por próximo menos real y comprometido. El tema le atrapó del todo, pero también el lento y duro recorrido. La serie se presentaba desde el exterior de la fábrica, pasando por el interior, hasta acabar con la demolición y el derrumbe de parte del objeto amado. Desde las arquitecturas exteriores que se captan con sus charcos y desde negros túneles, pasando por las máquinas y los hornos, las fundiciones y los hombres, hasta desembocar en el juego fascinante y orgiástico del objeto-hombre casi simbólicamente fusionado y difuminado. Al

industrialari, haren ozarkeria eta indar guztiarekin. Salmeronen argazkigintzak, beraz, asko du argazkigintza *verité*-tik eta errealitatearen lekukotzatik, ar gazkigintza *engagé*-tik, inguruarekin konprometitua, beti ere molde intuitibo eta kultuan jasorik, begi boteretsu eta guztiz fin horr ek eraturik, bai baita begi hori, eta modu naturalean eta apur bat gaiztoan batzen baita ar gazkilari honengan.

Gaiztoa diogu, izan ere, badirudi errealitatea, bai sorta honetan bai hurrengoan, Rwandari buruzkoa eta Zarautzeko Photomuseum-ean aurkeztua, 1995ean, suntsitu egiten dela objektu maitatu eta jazarriaren gaineko begiradarekin. Hala, haren begirada uztartu egiten da XX. mendeko abangoardiekin eta XXI. mendeko transabangoardiekin.

Lanak Zaragoza, Errenteria, Guadalajara, Bilbo, Kordoba, eta Israelgo Tel-Hai Industrial Park-eko The Museum of Photography-n izandako harrerak hala berresten eta bermatzen du. Sail honetako argazkilaritza jakintsua da, zuzena, freskoa eta berezkoa. Eta zuri-beltza apustu deliberatua eta konprometitua da.

RWANDA. 1992.

Eta antzeko zerbait gertatu zen *Rwanda 1992* argazki-sailarekin; herrialdea gerran zen, eta Salmeronek hara bidaiatu zuen ikastaro bat emateko Nyundo-ko Ecole d'Arts-en. Hilabetearen egilea herrialdean zehar ibili zen, eta zuri-beltzeko 1.800 argazkitan eta 1.200 diapositibatzen jaso zituen Rwandako bizimodua eta biztanleak anabasar en eta gerrar en aurrean. Pertsonaia haietako asko desagertuak dira, haien herrixkak suntsitu edo sarraskitu egin zituzten. Aurreko erreportajeare-



final, se vuelve a retomar con todo su descaro y poderío la actual arquitectura industrial. Su fotografía tiene por tanto mucho de fotografía "verité" y testimonio de lo real, de fotografía "engagé" y comprometida con su entorno, siempre plasmada de modo intuitivo y culto, por ese ojo poderoso y exquisito, que existe y que se aún de modo natural y un tanto perverso en este fotógrafo.

Y decimos perversión, porque la realidad, tanto en esta serie como en la posterior realizada sobre Rwanda y presentada en 1995 en el Photomuseum de Zarautz, parece destruirse con la mirada sobre el objeto amado y perseguido. Su mirada entronca y se emparenta así con las vanguardias del siglo XX y con las transvanguardias del siglo XXI.

La acogida de su obra en Zaragoza, Errentería, Guadalajara, Bilbao, Córdoba, y en The Museum of Photography de Tel-Hai Industrial Park de Israel lo confirman y lo avalan. La fotografía de esta serie es sabia, directa, fresca y espontánea. Y el b/n es una apuesta decidida y comprometida.

RWANDA. 1992.

Y pasó algo parecido con su serie "Rwanda 1992", país que estaba ya en guerra y al que acudió Salmerón para impartir un Curso en la Ecole d'Arts de Nyundo. Durante un mes recorrió el autor el país y plasmó en 1800 fotografías en blanco y negro y 1200 diapositivas la vida y las gentes de Rwanda ante el caos y la guerra. Muchos de sus personajes ya no existen, sus poblados han sido arrasados o exterminados. Sucede casi lo mismo que lo

kin, *Leaxpi industri paisaiak* horrekin gertatutako ia gauza bera gertatzen da. Egindako ar gazkiak dokudrama bihurtu dira, gaur egun lehen mailako balio dokumental eta plastikoa dute. Haren argazkigintzak badu zerbait korrosibotik eta dramatikotik. Kamerak harrapatu eta maitatutako guztia hil egiten da. Ar gazki horietako batzuk Bartzelonako *La Vanguardia* egunkariak argitaratu zituen.



Erreportajeak eskaini eta aurkeztu egiten ditu basarto nekazari eta biltzaileak, adreilu labeak eta adreilugileak, haurrak eta gazteak, artistak, amonak, eskolako sukaldaria, banana-zamaketariak, ama etxeak, neskatilak iturrira bidean, musikariak, familiak beren etxe aurrean, mekanika-lantegiko langileak, forjariak, sua, buztingintza, laborariak eta karobi zuloak. Salmeronek segurtatzen zuen jarduera horietako asko Legazpin ere egiten zirela duela gutxi arte. Harenak badu, beraz, teknologia konparatutik zerbait ere.

Rwanda 2.000. urtean aurkeztu zen liburu formatuan. Hango pertsonak eta pertsonaiak aurkezten ziren horrela. Hango paisaiak eta etxeak, hango lan eta jai tokiak, halako urruntasun batez harrapatzen dira, kamera aurrean duintasun eta xarma handiz aurkezten eta mugitzen. Berezkoak duen xarma, naturalkeriarik ezarena eta eguneroko bizimoduaren erritualarena. Ediciones Focal-en formatu txiki zainduak, gainera, Salmeronen beraren bi testu mamitsu dakartza, bai eta Rwandako ipuin bat ere, Jokin Otaegik –Rwandan lanean urteak emandako misiolariak– moldatua.

Jasotako paisaietako batzuk izugarri ederrak dira, eta orobat bertakoak berak, eguneroko bizitzaren soiltasunaren eta magiaren artean agertuak. Argazkigintza ez nabarmendua, apur bat urruna, umore eta ironia puntu

sucedido con el anterior reportaje “*Leaxpi industri paisaiak*”. La fotografía realizada se ha convertido en un docudrama, hoy ya de valor documental y plástico de primer orden. Su fotografía parece poseer algo de corrosivo y dramático. Parece cuanto atrapa y ama la cámara. Algunas de sus fotografías fueron publicadas por *La Vanguardia* de Barcelona.

El reportaje ofrece y presenta a los agricultores y recolectores de sorgo, los hornos de ladrillo y sus fabricantes, niños y jóvenes, artistas, abuelas, el cocinero de la escuela, porteadores de bananas, maternidades, niñas a la fuente, músicos, familias ante la casa, trabajadores del taller mecánico, forjadores, fuego, cerámica, labradores, y caleras. Salmerón aseguraba que muchas de estas actividades también se realizaban hasta hace poco en Legazpi. Lo suyo tiene por tanto también algo de tecnología comparada.

Rwanda fue presentada en formato libro en 2000. Se presentaba así a sus personas y personajes. Sus paisajes y sus casas, sus lugares de trabajo y de fiesta son captados con una cierta distancia, presentándose y moviéndose ante la cámara con una gran dignidad y gracia. La gracia de lo natural, de la no afectación y del ritual de la vida cotidiana. El pequeño y cuidado formato de Ediciones Focal viene además acompañado de dos sustanciosos textos del propio Gorka Salmerón y un cuento rwandés readaptado por Jokin Otaegi, misionero que venía trabajando desde hace años en Rwanda.

Algunos de los paisajes captados resultan tremendamente hermosos, así como los propios nativos que son plasmados entre la sencillez y la magia de la vida cotidiana. Fotografía no enfatizada, un poco distante, con una pizca de humor e

batekin, baina errespetu eta maitasun handiz jasotako errealitate-arekiko.

Argazkiak selenio-sulfuro biratu batean eta urre baina batean landu zituen, okre inonazio bat lortzeko, eta argazki-euskarriak hobeto kontserbatzeko. Guri bikaina iruditzen zaigu haren zuri-beltzeko argazkilaritza, tonuz eta ñabar duraz betea, konposizioaz eta planimetriaz ausartaz kezkatua: zorutik edo altueratik hartutako planoak, aurrealdetik edo bizkarretik, eta batez ere gizakiaz guztiz kezkatuak, dirudien artepostabangoardiako gehienek kezkatuak oso urrutiko dagoen zerbait.



ironía, pero con gran respeto y amor a la realidad captada.

La fotografía la trabajó en un virado al selenosulfuro y un baño de oro para lograr una entonación de ocres y para conservación de los soportes fotográficos. A nosotros su fotografía en b/n nos resulta espléndida, llena de entonaciones y matices, preocupada por la composición y la planimetría atrevida: planos desde el suelo, desde la altura, frontales o de espalda, y sobre todo llena de

preocupación por el ser humano, algo que parece escapar a las preocupaciones de gran parte de la postvanguardia artística.

PASEOAK ETA PAISAIK. 1996-1999.

Egileak berak segurtatzen du “historia hau koloretan kontatu behar nuen. Kamera hartuta mendira irten, paseatu, eta berriaz neureganatu ahazturik eta utzirik neukan zerbait: kolorea. Ibiliko beharra neukan, mendira joan eta arnasa hartu beharra, eta horretarako kolorea behar nuen. Mugimendua, gainera, beti gertatu zait interesgarria. Paisaia hori bi edo sei argazkitan ikusten dut nik, bata besteari segidan atereak, modu zatikatuan edo sekuentzian. Beti abiatzen naiz buruan oso aztertuta daukadan zerbaitetik, baina gero bizkor gauzatzen dut, era intuitiboan”.

Hala, paisaia zinetiko eta hegoduna sortzen da, oro sotiltasun eta mugimendu, paisaia bere bihurtzetan biltzen eta jasotzen duen aire bat bezala, ia kolore-urbanizazio bihurtzen duena, zinemako eta pinturako espressionismo abstraktutik eta errealismo magikotik gertu dagoen zerbait.

PASEOS Y PAISAJES. 1996-1999.

Es el propio autor quien asegura que “esta historia la tenía que contar en color. Salir con la cámara al monte, pasear y retomar algo que tenía olvidado y abandonado: el color. Necesitaba andar, ir al monte y respirar, y para ello necesitaba el color. El movimiento además siempre me ha interesado. Ese paisaje yo lo veo en dos o seis fotos, realizadas una detrás de otra, de modo parcelado o secuencial. Siempre parto de algo que lo tengo muy estudiado en la cabeza, pero que luego lo ejecuto rápidamente de modo intuitivo”.

Surge así un paisaje cinético y alado, todo él sutileza y movimiento, como un aire que envuelve entre sus recodos el paisaje y lo recoge, y lo convierte casi en pura mancha de color, algo cercano al expresionismo abstracto y al realismo mágico del cine y la pintura.

Oraingoan argazkigintza ingurutzaileria da, sailetan emana, zinetikoa, eta pasio err omantikotik ukitu handia duena. Duraflex euskarri metalizatu baten gainean, Salmeronek kamera-kolpe lasterretan jasotzen du paisaia sinesgaitz baina egiazko bat, ia magikoa baina erreala, gure geografia gipuzkoarrean bertan erre badena. *Leaxpiko* basoak dira, eta Aizkorriko mazelak, edo Le Puy-en-Velay-ko urrunagokoak. Egilearen mendi-irteerak dira, modu bizkor eta ia onirikoan jasoak, gerora Bartzelonako Percolor laborategian landuak. Haren paisaiak zertxobait ezberdinak dira, XX. mendeko eskal margolaritzaren eta argazkigintzaren ikuspegi baretu eta kontenplaziozkoaren aldean. Haren paisaia zinetikoak begirada hiritarragoak eta telematizatuagoak dira, mende berriaren hasierako komunikabideetatik hurbilagoak, argazkigintza estatubatuarren ildotik. Hala eta guztiz ere, eta kolorearen eta euskarriaren distira gora-behera, argazkigintza honetan ere bada hondo beltz bat, guztiz erakargarri eta korrosiboa, begiradaren tolesetan ezkutatuak litzatekeen kutsu garratz bat bezala: Aizkorri; horrek Europako eta Japoniako tradizioekin onarekin ahaidetzen du.

Paseoak eta Paisaiak lana haziz joan zen, harik eta, Duraflex paperean, 2,25 eta 3,6 eta 11 metro luzeko tamainatara iritsi arte. Kolorezko makropaisaia bat zen, kameraren mugimendu bizkor batekin jaso, argazkilaria paisaian barrena sartu eta landako berdean ibili ahala. Ia beti aurrealdetik, nahiz eta badiren *cavallieri* perspektibak, partzialagoan, seriatuak eta zatikatuak. Zatiak berer lorpen handienetako batzuk lortzen dituz paisaia ia minimaletan, zeinetan ia lan guztia egiten duten zuri-beltzak eta kolorearen zarrastak. Honako kasu hauetan konposizio japoniarreko eta kontzeptu minimaleko argazkigintza dugu, nahiz eta azpian dirauten espresionismo abstraktuaren ideiarik



Fotografía en este caso envolvente, seriada, cinética, y con un gran punto de pasión romántica. Sobre un soporte metalizado Duraflex Salmerón capta a golpes rápidos de máquina un paisaje inverosímil pero cierto, casi mágico pero real y existente en nuestra misma geografía gipuzkoana. Son los bosques de Leaxpi y las laderas del Aizkorri o las más lejanas de Le Puy-en-Velay. Son sus salidas al monte, captadas de manera rápida y casi onírica, elaboradas posteriormente en el laboratorio Percolor de Barcelona. Sus paisajes son algo distintos y diferentes a los de la visión serena y contemplativa de la pintura y la fotografía vasca del siglo XX. Sus paisajes cinéticos son miradas más urbanas y telematizadas, más cercanas a los mass-media de comienzos del nuevo siglo en la onda de la fotografía americana. Pero pese a todo ello y al brillo del color y del soporte, también en esta fotografía hay un fondo negro, sumamente atrayente y corrosivo, como un regusto amargo que se esconde entre los pliegues de su mirada: Aizkorri, y que le emparentan también con la mejor tradición europea y japonesa.

Paseos y Paisajes fue creciendo hasta llegar a tamaños que oscilaban entre los 2,25 y los 3,6, y 11 metros de largo en papel Duraflex. Se trataba de un macropaisaje en color, captado con un rápido movimiento de la cámara a medida que el fotógrafo se adentra y camina por el paisaje y el verdor del campo. Casi siempre frontalmente, aunque tampoco se priva de visiones caballerías, más parciales, seriadas y fragmentadas. El fragmento ha logrado alcanzar algunos de sus mejores logros en paisajes casi minimales y en los que el blanco y negro y el leve rasgueo del color lo hacen casi todo. Se trata en estos casos de una fotografía de composición japonesa y concepto

onenek, horixe izan baita, errealismo oniriko eta magikoarekin batera, *Paseoak eta Paisaiak* saileko oinarria eta substratua. Salmeronengan bada begi zorr otz eta sentibera ikusten eta jasotzen duen guztiarekiko, baina beste ezeren aurretik inguruko errealitatearen poeta bat dugu, bazter hauetan gutxitan ikusiduen modukoa.

Erakusketan ikusgai ziren beste bederatzitan lanetan, gainera, zeruaren urdinak, argazki apur bat errealistagoetan, kolore-ukitu bat ematen du, eta zerumuga berrietarako eta poetika naturalistagoetarako zabaltze bat; batez ere zuri-beltzeko sortetan, aurpegi askotako argazkilari honek ez baitie sekula muzin egin horiei. Beste horrenbeste esan daiteke fotograma batzuei buruz, zeinetan egileak, aurreko proposamenarekin kontrajarrita, naturaren eta gauzen –“*Panta rei / Oro mugitzen da*” zentzu presokratikoan– keinu hutsa eta mugimendua jasotzen baititu.

Ez da harrizkoa zenbait kritikarik eta historialarik lerro hori gerraosteko euskal espressionismo abstraktuarekin lotu izana, nahiz eta Salmeronen postulatuetan –gure ustez– hurbilago dauden errealismo magiko eta onirikotik, Lekuona, Duque eta Sistiagatarrekin lotua. Argazkiei lagun egiten, José Luis Padrón Plazaola poeta galiziar-euskaldunaren poema sentikor samurak ageri dira.

ARRANTZALEAK. 1998.

Hein batean, *Arrantzaleak* Gipuzkoako Foru Aldundiko Kultura sailak argazkilariari egindako enkargu baten emaitza da, Bertan bilduman argitaratzeko zen Josu Erkorekaren lana ilustratzeko asmoarekin. Eta “hein batean” diot, Donostiako Ontzi Museoan aurkeztu zen argazki-bilduma hark nahikoa funts eta autonomia zituela ber e hartan argazki-lan



PESCADORES. 1998.

Arrantzaleak es el resultado, en parte, de un encargo realizado al fotógrafo por el Departamento de Cultura de la Diputación de Gipuzkoa en 1997, para la ilustración de la obra de Josu Erkoreka que sería editada en la Colección Bertan. Y digo en parte porque la colección fotográfica que fue presentada en el Museo Naval donostiarra poseía la suficiente entidad y autonomía como para

mínimal, aun subyaciendo siempre los mejores aciertos del expresionismo abstracto, que ha sido la base y el substrato, además del realismo onírico y mágico de toda la serie Paseos y paisajes. En Salmerón hay ojo certero y delicado hacia todo lo que contempla y atrapa, pero hay ante todo un poeta de la realidad circundante como pocas veces se ha visto por estos pagos.

En la exposición se mostraban además nueve obras en las que el azul del cielo, en fotografías algo más realistas, aportan un toque de color y de apertura hacia nuevos horizontes y hacia poéticas más naturalistas, sobre todo en sus series en blanco y negro, a las que nunca ha hecho ascos este polifacético fotógrafo. Otro tanto cabe decir de algunos fotogramas en los que el autor, por oposición a la propuesta anterior, ha ido plasmando casi el puro gesto y el movimiento de la naturaleza y de las cosas en el sentido presocrático del Panta rei / Todo se mueve.

No es extraño que algunos críticos e historiadores hayan visto en esta línea conexiones con el expresionismo abstracto vasco de postguerra, aunque los postulados de Salmerón creemos nosotros, están más cerca del realismo mágico y onírico, que enlaza con los Lekuona, los Duque y los Sistiaga. Las fotografías venían acompañadas por sensibles y delicados poemas del joven poeta gallego-vasco José Luis Padrón Plazaola.

betetzat jotzeko eta hala irakurtzeko. Aurreko esperientzien ostean, orain Salmeron beste argazki-sail batekin ausartzen zen, Kantauri itsasoko arrantzaren (antxoak, txitxarroa, hegaluzea) eta haren itsas inguruaren gainean; irudi jasoak begi zorrotz, urrundu, neo-objektibo, ez hurbilegi, ez urunegi horrekin; objektutik, eta harrapatu eta bertatik komunikatu nahi zaigun mundutik, ez apartatuegi horrekin. Argazkigintza, aurretik zuri-beltzean egindakoa baino leunagoa eta belusatuagoa da, preziosistagoa zenbait unetan; beste batzuetan, aldiz, bere magia-ingar eta botere beltz guztia atxikitzen du. Lan honetan beltz gutxiago badago ere, edozein txokotatik eta edozein fotogramatan agertzen jarraitzen du, lorpen nabarmenak erdietsiz; eta bada halakorik ere zalantzarik gabe kolorezko eta mugimenduzko zenbaitetan, aurreroko aldi batzuekin lotura daukan ezaugarria.

Lehorreko begi batentzat erronka handia zen errerportajea, eta nasaiki gainditu zuen, itsasontzi batean zenbait astetan eta zorabio ederrakin izandako esperientziari esker, eta bere burmuin planimetrico eta neo-objektiboari esker.

Tamaina desberdineko berrogei irudik osatzen zuten erakusketak; jatorriz 35 mm-ko diapositiba koloretakoak, Radiance Select paper gainean positibatuak eta kolore faubistaz saturatuak. Argazkigintza hau naturalistagoa da, eta izaera adierazgarriagoa dauka, egitasmoak berak eskatzen zuen bezala.

ADISKIDE ETA EZAGUNEN ERRETRATUAK. 2001.

Argazkilari gazte bat hala ausartzea errertratu bezalako gai aberats eta konplexu baten gaineko erakusketa monografiko

ser leída y considerada como obra fotográfica en sí misma. Salmerón tras sus experiencias anteriores se atrevía ahora con otro reportaje sobre la pesca en el mar Cantábrico (anchoa, chicharro, bonito) y su entorno marino, captadas con ese ojo agudo, distanciado, neobjetivo, ni demasiado cercano, ni demasiado lejano, ni demasiado alejado del objeto y el mundo que trata de apresar y comunicarnos desde sí mismo. Su fotografía es algo más suave y aterciopelada que la realizada anteriormente en blanco y negro, algo más preciosista en ciertos momentos, mientras que en

otros conserva toda su fuerza mágica y su negro poderío. Aunque hay menos negro en esta obra, sigue éste asomándose por cualquier esquina y en cualquier fotograma, logrando notables aciertos, como los hay también sin duda alguna en algunas fotografías en color y movimiento, característica esta última que enlaza con etapas anteriores.



Para un ojo de tierra adentro este reportaje suponía un reto, que ha superado con creces, gracias a una experiencia vivida dentro de un barco durante semanas y buenos mareos, y a su exquisito cerebro planimétrico y neobjetivo.

Cuarenta imágenes de diferente tamaño conformaban esta exposición, proveniente de diapositivas en color de 35 mm, positivadas en papel Radiance Select y saturadas de colores fauvistas. Esta fotografía es más naturalista y posee un carácter más ilustrativo, como el mismo proyecto lo demandaba.

RETRATOS DE AMIGOS Y CONOCIDOS. 2001.

Que un fotógrafo joven se atreva a presentar una exposición monográfica sobre un tema tan rico y complejo como

bat aurkeztera, erronka pertsonala izateaz gain, akuilagarri ere bada irudi irakurle eta kontsumitzailearentzat.

Salmeroni, jada ar gazkilari hastapenetatik, inter esatu izan zaizkio erretratua eta giza irudia, bai eta senide eta gertukoak, adiskideak, lankideak eta antzerki giroko jendeak jasotzeko ere. Gehienak azken hamarkada honetan egindako err etratuak, zuri-beltzean eta koloretan, argazkilariak bere filosofia eta idiosinkrasia eranstean dizkiela. Bakaridade eta ingurune nahasketa bat; introspektion eta tes-tuinguru, korr osio eta dotor ezia, gerturatze eta halako distantzia baten nahasketa, nahiz eta emaitzak askotarikoak izan, eta modeloak eta irudikatua ez dir en beti zabaltzen kameran objektiboen aurrean.

Interesgarri gertatzen da egiazta-tzea ezaugarri horiek oso ondo antzematen direla Susi-ren erretra-tuetan, eta bere Autorretratuan, osaba Primi-renetan, eta Josema eta Salva-renetan, Padron eta Kon-txi, Gari, Pepa Makazaga, eta batez ere bere lagun on Pelu-renean, bi-bote eta tatuaiadun, erakusketa hartako erakargarrien eta finenetako bat. Adiskideen erre-tratuen artean, zuri-beltzeko bi harribitxi benetakoa nabarmentzen dira: Ivan eta John W ayne; Oteiza San Vi-cente-n, argazkirik espresionistena eta lausoena, Alberto Garcia Alix, Rwanda, eta Salmeronen senideena, kolore gorrixkatan, baita foto-*collage*rik karikatua-itxurakoena eta manipulatuena: Rober-ena eta Josemari Tolosarena.

Baina, gure ustez, Salmeronek sorkuntzaren goi-maila iristen du gelatina-bromurotan, hainbat biraturekin, egindako erretra-tuetan; esate baterako, ber e Autorr etratua (1994), eta Oskar-ena; bai eta, polaroid batetik abiatuta, koloretan eginda-

el retrato, resulta además de un reto personal un aliciente para el lector y el consumidor de imágenes.

A Salmerón, ya desde sus inicios como fotógrafo le ha interesado el retrato y la figura humana, la captación de parientes y allegados, de amigos, colegas y gentes de la farándula. Retratos realizados en su mayoría a lo largo de esta última década en blanco y negro y en color y a los que él añade su propia filosofía e idiosincrasia. Una mezcla de soledad y en-

torno, de introspección y contexto, de corrosión y elegancia, de aproximación y una cierta distancia, aunque los resultados sean varios y los modelos y representados no siempre se abran ante el objetivo de las cámaras.



Resulta interesante constatar que ya éstas características se aprecian muy bien en los retratos de Susi, y en su propio Autorretrato, en los de Osaba Primi y en los de Josema y Salva, Padrón y Kontxi, Gari, Pepa Makazaga y sobre todo en el de su buen amigo Pelu con bigote y tatuaje, uno de los más sugerentes y refinados de esta ex-

posición. Entre las de sus amigos destacan también dos auténticas joyas en b/n como Iván y John Wayne, la fotografía más expresionista y desdibujada como la de Oteiza en San Vicente, Alberto García Álix, Rwanda, y la de sus familiares en colores rojizos y hasta el fotocollage más caricaturesco y manipulado como el de Rober y el de Josemari Tolosa.

Pero donde nosotros creemos que Salmerón raya a mayor altura creativa es en sus retratos realizados en gelatino bromuro con varios virados, como su Autorretrato (1994) y Oskar, así como en sus dos serigrafías en color realizadas a

ko bi serigrafiak, Pelu eta Autorr etratua, lan helduak: errealtatea objektu ilun eta misteriotsu gisa begiesten eta hari buruz meditatzen emandako ordu asko dituzte barruan. Serigrafia honetan lortutakoa loturik dago berriz beraren hasierako esperientziekin, erakutsiak, bestalde, egindako lehen erakusketan, Errenteriako Gaspar erakustoki honetan bertan.

NATURA.ZURI-BELTZEKO PAISAIA. 1995-2001.

Natura izenburuaren azpian, Bikuña jauregian, Legazpiko Lenbur fundazioak paisaia bilduma bikain bat aurkeztu zuen, 1995-2001 aldian egina. Zuri-beltzeko paisaia-sorta bat da, zeinean egileak bere lehengo eskema, sintaxi eta planimetriren zati bat erabiltzen baitu, eta berriro ere iristen baititu bere lorpenik onenak, eta bere aurreko proposamenak zabaltzen.

Leiar errealistago eta objektiboago batekin, argazkilaria berriz maitemintzen da Legazpi inguruko paisaiak, pago eta haritzek, mendi-mazela laburrez eta haien belarrez, elurraren gaineko giza aztar nez eta urruneko mendiez. Bitarteko plastikoen ekonomia handiz eta gailu mekanikoen gama zabalagoz: kamera soilak, plakadunak, formatu ertainekoak eta panoramikoak, argazkilariak bere buruari ezartzen dio, beste behin, kaligrafia fotografiko hutseko ariketa serio eta erabaki bat. Neurri batean, eta urruntasun halako batekin, baditu ukitze eta igurzte puntuak Man Ray, Douglas Anderson eta Geesman-en proiektu erradikal batzuekin.

Araztasuna eta soiltasuna planoetan eta argazki berean. Espazioaren sinplifikatze eta poetizatzeak bultzatzen dute



partir de una polaroid, Pelu y Autorretrato, obras maduras que contienen muchas horas de contemplación y meditación de la realidad, como objeto oscuro y misterioso. Lo logrado en esta serigrafía vuelve a conectar su obra con sus experiencias iniciales, mostradas además en su primera exposición realizada en esta misma sala Gaspar de Errenteria.

NATURA. PAISAJE EN BLANCO Y NEGRO. 1995-2001.

Bajo el título de *Natura* la Fundación Lenbur de Legazpi presentó en el Palacio Bikuña una excelente colección de paisajes realizados entre 1995-2001. Se trata de un conjunto de paisajes en b/n, en los que el autor plasma parte de sus anteriores esquemas, sintaxis y planimetrías y en las que vuelve a lograr algunos de sus mejores aciertos y a ampliar sus propuestas anteriores.

Con una lente más realista y objetiva el fotógrafo vuelve a enamorarse del paisaje circundante de Legazpi, de las hayas y los robles, de las pequeñas laderas y sus hierbas, de las huellas humanas en la nieve y de los montes en lejanía. Con una gran economía de medios plásticos y una mayor gama de aparatos mecánicos: cámaras sencillas, de placas, de medio formato y panorámicas, este fotógrafo parece volver a imponerse un serio y decidido ejercicio de pura caligrafía fotográfica. En parte y con una cierta lejanía posee puntos de contacto y fricción con algunos proyectos radicales de Man Ray, Douglas Anderson y de Geesman.

Pureza y simplicidad en los planos y en la misma fotografía. Simplificación y poetización del espacio que le lleva a

arreta mikro eta makroklimetan jar-
 ztera; klima horietan gurutzatzen
 dira panoramika eta ikuspegi han-
 dia, sasien gotorleku txikiarekin edo
 elurretako oinatzak, paisaietan
 agertzen hasten dir en pertsonaia
 txikiak eta izaki maiteak, *Paseoak*
eta Paisaiak izeneko lehengo sailean
 ez zeudenak. Gizakiaren hatza ne-
 guko paisaian, hondakin, lorratz eta
 zeinu txikietan adierazia, sotilki an-
 tzeman daiteke ar gazkigintza
 honetan, kalitate handiagokoa eta
 errealitateari eta mikroklimari hurbil-
 tasun handiagokoa. Begiradar en
 sotiltasunak bultzatzen du xehetasun txikien eta hutsalene-
 tan zaindutako eta mimatutako paisaia bat irudikatzen.
 Badirudi *Small is beautiful* (txikia eder da) dela une honetako
 leloa. Salmeronen argazkigintza preziosistagoa eta sendoa-
 goa bihurtu da, sotilagoa eta trinkoagoa, lehengo formatu
 handietan baino. Badirudi berreskuratu egin duela begirada
 sakonaren zaletasuna, aurreko aldikoa baino azertzaileagoa
 eta mikroskopikoagoa. Askoz ere abstraktuagoa eta bihurri-
 korapilatsuagoa. Esentzia flasko txikitan gor detzen bada,
 Natura laneko mikro/makrofotografiak, zalantzarik gabe, goi
 mailako zapore ekologiko eta plastikoko *delicatessen* txikiak
 eskaintzen ditu. Udazkeneko sentsualtasunetik eta formatu
 handiko paisaiatik, argazkilaria Neguko soiltasunera eta go-
 goa biltzera igar o da. Ikusteko dago datozen urteetan zer
 emango diguten Udaberri erromantiko batek, eta Uda guztiz
 bero batek Euskadi Tropikaleko hondartzaren batean. Eman
 diezaigun denbora argazkilaritari, eta ikus dezagun sail berri
 horiek itxi, edo ikuspegi eta panorama berriak zabaltzen di-
 tuzten.

Azkenik, erakusketa honi Elgoibarko Ongarri-k egindako edizio
 zaindu eta guztiz finak, Bilduma Fotografiko-ko 4. zenbakiare-



*centrar su atención en la captación
 de micro y macroclimas, en los que
 se cruzan la gran panorámica y vis-
 ta con el pequeño reducto de
 matorros y huellas en la nieve, pe-
 queños personajes y seres queridos
 que comienzan a aparecer en sus
 paisajes y que no estaban en su an-
 terior serie Paseos y Paisajes. La
 huella del hombre en el paisaje de
 invierno manifestada en pequeños
 restos, huellas y signos, se deja
 apreciar sutilmente en una fotogra-
 fía que ha adquirido mayores dosis
 de calidad y de acercamiento a la
 realidad y al microclima. La sutilidad de la mirada le lleva
 a plasmar un paisaje cuidado y mimado hasta los detalles
 más pequeños y nimios. Small is beautiful (lo pequeño es
 hermoso) parece ser el lema de este momento. Su foto-
 grafía se ha vuelto más preciosista y consistente, más
 sutil y concentrada que en los grandes formatos anterio-
 res. Parece haber recuperado el gusto por la intensidad
 de la mirada, más escrutadora y microscópica que la de
 su etapa precedente. Mucho más abstracta y abarrocada.
 Si la esencia se guarda en frascos pequeños, no cabe du-
 da que la micro/macrofotografía de Natura ofrece
 pequeñas delicatessen de alto sabor ecológico y plástico.
 De la sensualidad y el paisaje en gran formato de Otoño,
 el fotógrafo ha pasado a la sobriedad y a la concentra-
 ción del Invierno. Veremos lo que puede depararnos en
 años venideros una Primavera romántica y un tórrido Ve-
 rano en alguna de las playas de la Euskadi Tropical.
 Demos tiempo al fotógrafo y veamos si estas series cie-
 rran o abren nuevas perspectivas y panoramas.*

*La cuidada y exquisita edición de esta muestra por parte de
 Ongarri de Elgoibar y que hace el número 4 de la Colección*

kin, ondo erakusten du badela oraindik gur ean jende talentu-duna, Jesus Mari Sarasua eta Jokin Martinez-en kalitate eta kategoriakoa.

GI-632. ESPERIENTZIA ARRAZIONALISTA. 2004.

Naturaren aurkako eraso bat, halakotzat jo baitzitekeen GI-632 autobidearen eraikuntza, Beasaindik Zumarraga-Legazpira, baliatuko du egileak argazki-sail bat egiteko, 20 x 25 cm-ko Sinar kamera batekin, Mitsubishi baten sabaian igota; sintaxi arrazionalista eta *brutalistaz* zamaturiko saila, gris belusatuekin eta beltz margulekin.

Makinek lurraren errailetan utzitako aztama-zaurien ondoan, argazkilariak sosegu, indar eta lirismo handiz harrapatzen ditu zementuzko gainazal handien isiltasuna, kofratzeen hondakinak, bazter isil ahaztuak. Sail honetan, har en argazkigintza ez dago urrun Ortiz-en eta arkitektura garaikideetako beste ar - argazkilari batzuen kameraren proposamen jakin batzuetatik.

Mundu tekno-urbanoan egindako sartu-irten horiek behin eta berriz gertatzen dira, mailaz maila eta etengabe, Salmer onen prozesuan, eta ez dakigu salaketa sozial estali gisara egiten ote duen, edo bere inguruaren egiaztapen huts gisara. Naturatik porlanera, *rerum naturae*-tik *civitas cementi*-ra, igarotze hori areago da erreperitorio ikonografikoen aldaketa, sintaxi aldaketa sakona baino. Salmeron ia beti zaie fidel bere buruari, bere kontzeptuei eta begiradari. Isiltasuna eta sosegua. Baina beti, hori bai, gertatzen eta igarotzen denaren egiaztatze enpirikoa. Paisaiaren heriotza eta berpiztea, komunikabide berrien eta teknologia urbano eraldatzaileen bitartez.



Fotográfica, demuestra por último que en el país sigue habiendo gente con talento, de la calidad y categoría de Jesús Mari Sarasua y Jokin Martínez.

GI-632. UNA EXPERIENCIA RACIONALISTA. 2004.

De una agresión a la naturaleza, como podría suponerse la construcción de la autovía GI-632, trazada de Beasain a Zumarraga - Legazpi, se valdrá el autor para realizar una serie de fotografía realizada con una cámara Sinar de 20 x 25 cm. Subido al techo de un Mitsubishi, serie cargada de sintaxis racionalista y brutalista, de grises aterciopelados y negros desvaídos.

Junto a las huellas-heridas de las máquinas en las entrañas de la tierra, el fotógrafo capta el silencio de las grandes superficies de cemento, los restos de los encofrados, los rincones silentes y olvidados, con una gran calma, fuerza y lirismo. Su fotografía no anda muy lejos en esta serie de ciertas propuestas de la cámara de Ortiz y de otros fotógrafos de arquitecturas contemporáneas.

Estas penetraciones en el mundo tecno-urbano es algo que se produce y se repite gradual y constantemente en el proceso de Salmerón y desconocemos si lo hace como una solapada denuncia social o como simple constatación de su entorno. Este paso de la naturaleza al cemento, de la "rerum naturae" a la "civitas cementi" es más un cambio de repertorios iconográficos que un cambio profundo de sintaxis. Salmerón casi siempre es fiel a sí mismo y a sus propios conceptos y mirada. Silencio y calma. Pero eso sí, constatación empírica siempre de lo que acontece y pasa. Muerte y resurrección del paisaje a través de las nuevas comunicaciones y las transformadoras tecnologías urbanas.

PROTOTIPOAK. 2008-2010.

Leioako Arte Ederretako fakultatean ikasteari ekin zionean hasi zen haren lanaren bigarren loratzea. Ikasketa berriek eta artearen historiako hurbilpenek esperimentazio eta giza izaeraren barne-aztertze aldi berria eragin zuten egilearengan. Gizon-emakumeen gorputza, burua, soina, mozturiko afrikar gisara tratatzen du batzuetan *Prototipoak* sail honetan, askotariko teknikekin: zilar gelatina, copy-grabatua, fotxilogramatua, litografia, inpresio digitala Guarro Super Alfa paper gainean, inpresio digitalaren gaineko grabatua, zilar gelatinar en gaineko copy-grabatua, mihise gaineko inpresio digitala, mihise gaineko olio; eta arte-lan gailenak lortzen ditu, kalitate handikoak eta XX. mendeko abangoardia onenekin lotuak: arte beltza, espressionismo alemana, faubismoa. Beste sorta bat da *Autotratuak eta Prototipoak Ilunpetan*: pigmentu fotoluminiszentea zilar gelatinaren gainean. Inpresio hauek, aingeru eta sainduen aurpegi erromanikoen gainean edo beraren alaba Lexuriren buru ezurraren eta eskuen erradiografien gainean, badirudi Goyaren zain basatiarekin lotzen direla, eta zenbait korrante gotiko garaikider ekin. Eta, azkenik, *Gorabehera Gorri-urdinak* (Carlos Ausseladscheider-i omenaldia), akrilikoa mihise gainean, forma geometriko abstraktuekin. Urteak aurrera, lan horietako batzuk hainbat erakusketatan azaldu ziren, eta oraintxe emango dugu horien berri.

Arte-lan horiek, XX. mende hasieran bezala, Legazpiko erakusleihu, saltoki eta dendetan ezarri ziren, Gorka Salmeron argazkilari eta sortzailearen eskutik. Maniki eta bustoak aurkitu zituen Juan Cruz ile-apaindegian, Gordoia lenceria-dendan eta Kiku zapata-dendan,



PROPOTIPOS. 2008-2010.

Con el comienzo de sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Leioa, comienza la Segunda eclosión de su obra. Nuevos estudios y aproximaciones a la historia del arte producen en el autor una nueva fase de experimentación y de introspección en la propia naturaleza humana. El cuerpo del hombre y de la mujer, la cabeza, el busto, es tratado a manera de máscara africana unas veces en su serie Prototipoak, realizada con técnicas varias: gelatina de plata, copy-grabado, fotxilogramado, litografía, impresión digital sobre papel Guarro Super Alfa, grabado sobre impresión digital, copy-grabado sobre gelatina de plata, impresión digital sobre lienzo, óleo sobre lienzo, logrando notables obras de arte, de gran calidad y conectadas con las mejores Vanguardias del siglo XX: arte negro, expresionismo alemán, fauismo. Otra serie es Autotratuak eta Prototipoak Ilunpetan - Autotratos y Prototipos en el Lado Oscuro: pigmento fotoluminiscente sobre gelatina de plata. Impresiones sobre rostros románicos de ángeles y santos o sobre radiografías de cráneos y manos de su hija Lexuri y que parecen conectar con la veta brava de Goya y con ciertas corrientes góticas contemporáneas. Y por último Gorabehera Gorriurdinak - Variaciones en Rojo y Azul (Homenaje a Carlos Ausseladscheider), acrílico sobre lienzo, de formas geométricas abstractas. Algunas de estas obras serán mostradas en años posteriores en diversas exposiciones de las que a continuación damos cuenta.

Las obras de arte, como a comienzos del siglo XX, vuelven a exponerse en escaparates, comercios y tiendas de la Villa de Legazpi de la mano del fotógrafo y creador Gorka Salmerón. El fotógrafo encontró maniquíes y bustos en la peluquería Juan Cruz, lencería Gordoia y zapatería Kiku, y

eta haiekin argazkiak, inprimatzeak, grabatuak eta argazki digitalaren gaineko grabatuak egiten hasi zen, irudi asko sortu arte, gai beraren inguruko bariazioak eta konbinazioak, Arte Ederretako irakasle Susana Jodra, Fernando Mardones eta Txema Elexpuren zuzendaritzapean; lanok egoki aurkeztu ziren manikiak hartutako denda eta saltokietako erakusleihoetan eta barnealdean (2009).

Emaitza, bai, eskolako eta eskolarako ariketa huts bat baino gehiago da. Beste ezer baino lehen jarduera buruargia da, haur eta helduen manikien argazki eta grabatu artegarriak ematen dituen, irudi sinbolikoetara murriztuak, orain arte bere argazkigintzan islatutako irudien errealtate naturalistagoren prototipoetara; bihurtzen dira, horrenbestez, pertsonaia irreal, zientzia-fikziozkoen gisakoak, errealtatearen eta fantasiaren artekoak.

Aurretik, dadaistek, surrealistek eta konstruktivistek erabiliak zituzten manikiak, hainbat azentu eta erabilerekin, eta orain Salmeronek berriz erabiltzen ditu, manipulatu, errealtatean dituzten tipoekin kontrajartzeko, koska bat estuago egin eta haiengandik askotariko aukerak eta esanahiak ateratzeko.

Zuri-beltzeko argazkiek, kolore bakarreko, kuartrikomiako edo *negro guarro*-ko grabatuak emaitza sendoak ematen dituzte: aurpegiak eta anatomiak, batzuk soilagoak, beste batzuk probokatzaileragoak; giza aurpegiak eta enborrak, xalotasunez eta izuz, soiltasunez eta probokazioz zamatua, fotomatoiko erretratuen arte *naif*-etik arte beltzaren edo XX. mendeko espresionista alemanen grabatuen probokazioetaraino.

comenzó a realizar con ellos fotografía, estampación y grabado digitalizado, hasta llegar a componer múltiples imágenes, diferentes variaciones y combinaciones sobre el mismo tema, bajo la dirección de los maestros de Bellas Artes Susana Jodra, Fernando Mardones, y Txema Elexpuru, que son presentados con acierto en los escaparates e interiores de las mismas tiendas y comercios de los que procedían (2009).

Ciertamente el resultado es algo más que un ejercicio de y para la Escuela. Se trata ante todo de un ejercicio inteligente que arroja inquietantes fotografías y grabados de maniqués de niños y adultos, reducidos a imágenes simbólicas, a prototipos de la realidad más naturalista de las figuras hasta ahora plasmadas en su fotografía y que por ende se convierten en personajes irreales, como de ciencia ficción, a caballo entre la realidad y la fantasía.

Con anterioridad, dadaístas, surrealistas y constructivistas ya los habían utilizado con acentos y utilidades varias, y ahora Salmerón los vuelve a

utilizar manipulados para enfrentarlos a sus tipos de la realidad, para darles una vuelta más y para tratar de sacar de ellos múltiples posibilidades y significados.

El resultado de sus fotografías en blanco y negro, de su grabado en un color, en cuatricromía, o en negro guarro, ofrecen recios resultados de rostros y anatomías, unas más sencillas y otras más provocativas, de rostros y troncos humanos cargados de ingenuidad y de horror, de sobriedad y de provocación, que van desde el arte naif del retrato de fotomaton hasta las provocaciones del arte negro o el grabado de los expresionistas alemanes del siglo XX.



Emaitzak ere ez dira guztiak ber dinak. Batzuek, lehen begiratuan, soilagoak dirudite. Beste batzuek, or dea, konplexuagoak. Guri erabat interesgarriak iruditu zaizkigu grabatutik abiatuta egindako aurpegi-xilografiak, zuri-bel-tzean ebatziak edo osagarri polikromoekin. Aurpegi begidun edo begirik gabeak, ia totemikoak, marrek eta karrakatzeek zeharkatu eta tartekatuak. Denboraren joanak gizakiarengan eragindakoaren orografiak. XXI. mendeko gizaki anonimoa-ren aurpegi desitxuratuaren moztorroak. Nortasunik gabeko aurpegiak, noizbait izandakoak edo izango dutenak; baina hori, neurri handi batean, espazio-denboran hartzen dugun jarreraren eta lekua-ren baitan dago.

Giza gorputzaren eta irudiaren gaineko gogoetak, pertsonarekin hainbeste jolasten den eta pertso-na hainbeste manipulatzeko den garai batean. Ariketa intelektualak, giza gorputzaren edertasuna hainbeste zaintzen den eta hainbeste erakuskeria egiten den sasoi bate-rako. Oso ederrak dira orobat biluzi asexuatuak, eta ezkutuko er otis-mo-karga handia dute gainera. Haur manikien argazkiek ere sotiltasun eta suntsikortasun karga handia dute.

Hainbat hormatan eta Legazpiko elizaren zutabe handietan ere (2010) erakutsi ziren tamaina handiko argazkiak, Lizarra-ko San Migel elizaren –penintsulako erromanikoaren azken sorkariaren– eta Guardiako San Juan elizaren portaleko irudi batzuen aurpegiekin. Argazkien formatuak eta leiarraren hur-biltasunak jaso eta, halakorik ahal bada, are handiago egiten dute aurpegi horien (Maria, aingeruak, sainduak) boter ea, maiestatea eta bar etasuna. Aurpegiok fedear en mintzairan hitz egiten dute, eta Erdi Aroko giza portaera azaltzen dute



Los resultados no son tampoco todos iguales. Algunos parecen a primera vista más simples. Otros, por el contrario, resultan más complejos. A nosotros nos han interesado sobremanera sus xilografías de rostros a partir del grabado, resueltas en blanco y negro, o con aditamentos polícromos. Rostros con ojos o sin ellos, casi totémicos, cruzados y entreverados por líneas y raspados. Orografías del paso del tiempo sobre el ser humano. Máscaras del rostro desfigurado del hombre anónimo del siglo XXI. Rostros sin personalidad, que la tuvieron o la tendrán, pero que depende en gran medida de nuestra propia toma de postura y nuestro posicionamiento en el espacio y el tiempo.

Reflexiones sobre el cuerpo y la imagen humana en un tiempo en que se juega y se manipula sobremanera a la persona. Ejercicios intelectuales para un tiempo en que tanto se cuida y alardea de la belleza del cuerpo humano. Muy hermosos resultan también sus desnudos asexuados, que comportan además una gran carga de erotismo subterráneo. Sus fotografías de maniqués infantiles poseen también una gran carga de sutilidad y evanescencia.

En diversos muros y sobre las grandes columnas del templo de Legazpi (2010) han sido expuestas también fotografías de gran tamaño con diversos rostros de figuras de la portada románica de la Iglesia de San Miguel de Estella, la última creación del románico ibérico y de la Iglesia de San Juan de Laguardia. Su formato y la proximidad de la lente, captan y engrandecen más si cabe el poderío, la majestad y la serenidad de unos rostros, María, ángeles, santos, que hablan y expresan el lenguaje de la fe y del comportamiento humano

Jainkoaren hitza harrizko adierazpen bihurtuaren aurrean.

Formatuen irmotasunak, bikromatismo soilak, erlijio-esparruak berak giza azentu berriak eta berrituak harrarazten dizkiete aurpegi horiei, baretasunez, bakez, galderaz eta gizarte eztabaidaz beterik. Ez al daude oso gertu gaur eguneko aurpegi batzuetatik? Ez al dira, Malraux-ek esan bezala, gure historiaren eta gure gizarte-bilakaera hurrekoenaren parte? Zer dute gertutasunetik eta zer hausturatik 900 urtek arlo artistikoan? Zer ukitze-puntu dituzte beste artista batzuek –Rafael, Michelangelo, Hernandez, Picasso, Dali edo Warhol-ek– marrazturiko giza aurpegiekin?

Galdera horiek eta beste asko iradoki ahal dizkigute Salmeronen ikono hauek, askoz gehiago baitira, Nafarroako Erresuma Zaharreko portale erromaniko baten, ederrena izanik ere, transkripzio plastiko, dokumental edo historikoa baino. Irudi biziak dira, errealak, egunekoak eta garaikideak, kastako argazkilaria baten begi zaildu eta irmo, aztertzaile eta hotzari esker; berdin irudikatzen baitu bere alabaren giza aurpegia, maniki batena, eskultura erromaniko bat edo bidean suertatzen zaiona. Irudi hauek batzuk, kontrapuntu gisa, Legazpiko Liburutegian ere erakutsi ziren.

EGUNEROKOAK. 2010.

Gorka Salmeronek Elgoibarko kultur etxean aurkeztu zuen *Egunerokoak* saila (2010), lotura profesional handia daukan herri horretan. 25 argazki dira, telefono mugikorrarekin eginak bere inguru hurbilean, eguneroko aurkitu ohi duenaren



medieval ante la palabra de Dios hecha expresión pétrea.

La rotundidad de los formatos, el sobrio bicromatismo, el propio ámbito religioso, hacen que estos rostros cobren acentos humanos nuevos y renovados, llenos de serenidad, de paz, de interrogación y de cuestionamiento social. ¿No están muy próximos y cercanos a algunos rostros actuales? ¿No son, como reseñó Malraux, parte de nuestra historia y de nuestro devenir social más próximo y cercano? ¿Qué suponen de cercanía y

de ruptura 900 años en el campo artístico? ¿Qué puntos de contacto tienen con otros rostros humanos trazados por Rafael, Miguel Angel, Hernández, Picasso, Dalí o Warhol?

Éstas y otras muchas preguntas pueden sugerirnos estos iconos de Salmerón, que son algo más que una transcripción plástica, documental o histórica, por muy bella que sea, de una portada románica del Antiguo Reino de Navarra. Son imágenes vivas, reales, actuales y contemporáneas, gracias al ojo avezado y firme, escrutador y frío de un fotógrafo de casta, que lo mismo plasma el rostro humano de su hija, de un maniquí, una escultura románica o lo que tercie en el camino. Algunas de estas imágenes se presentan también a modo de contrapunto en la Biblioteca de Legazpi.

2010. HISTORIAS COTIDIANAS.

Gorka Salmerón presentó Egunerokoak - Historias cotidianas, en la casa de Cultura de Elgoibar (2010), población con la que se halla profesionalmente muy unido. 25 fotografías realizadas con móvil sobre su entorno personal, en torno a

ganean. Bainugela, eskuoihalak, alaba Lexuri bainuontzian, ahatekoak uretan, ke-erazgailua, platerak eta kafe-ontzia, lapikoak, sardexkak eta labanak, plastikozko gantxoak mundu industrial eta etniko oso bat, plastikoz eta polimeroz egina, begi tribial soil-soilez jaso, baina hori bai, perspektiba aurrez aurreko edo *cavaleri* zainduekin, objektuak egoera zinetikoetan, eta beti tinta pigmentatu sotilekin koloreztatuak: arrosa, berdea eta hori margulduak, akuarela-paper ganean; guztia, asepsiaz bezala, errealitate *light* eta motel samar batekoa bezala. Egileak, esaten zaigu erakusketaren katalogoan, bizitzako erritmoa en joan bizkor iheskorra harrapatu nahi du, baita bizi garen gizarte honetako ere. Horixe da, ez gehiago eta ez gutxiago, erakusketa honetan islatu nahi dena. Argazkia, margolaritza, errealitatearen kr onika huts-hutsean. T elefono mugikor bateko kamerarekin egindako ar gazkigintza izanik ere, ehundura zainduak eta planimetria dinamikoak lortzen ditu.



Urte hartan bertan lan zaindu bat egin zuen Ene begiek (ez dute malko isuritze gogorik, denik eta bizitza bakarra bizi dutelako.../ Sarrionaindia eta Ruperrri esker) gaiari buruz, askotariko teknikak erabiliz: Guarro Super Alfa paperaren gaineko inpresio digitala, tintak, akrilikoa, collage-a, akuarela, pigmentu fotoluminiszentea, argazkiak, elektrografia eta akrilikoa inpresio digitalaren gainean –giza begia orban abstraktu eta geometrikoetan deskonposatuz–, izaera zinetiko eta seriatuan, eta zenbait kolore txandakatuz tamaina handiko proposamen bakoitzean. Argiaren eta pigmentuen kezkak bizirik diru beraren obran, eta halaber hastapeneko asmo esperimantal eta aztertzaileak.

lo que se encuentra cada día. El cuarto de baño, las toallas, su hija Lexuri en la bañera, los patitos en el agua, el extractor de humos, los platos y la cafetera, los pucheros, los tenedores y los cuchillos, las pinzas de plástico, todo un mundo industrial y técnico, de plásticos y polímeros, captados con ojo trivial, mondo y lirondo, pero eso sí, con cuidadas perspectivas frontales o caballeras, con objetos en posiciones cinéticas y siempre coloreadas con sutiles tintas pigmentadas, rosas, verdes y amarillos lavados sobre papel de acuarela;

todo como aséptico, como de realidad light y un tanto anodina. El autor, se nos dice en el catálogo de la muestra, trata de sorprender el paso veloz y fugaz del ritmo de la vida, y de la sociedad en la que vivimos. Eso es nada más y nada menos lo que trata de plasmar en esta muestra. Foto, pintura, crónica de la realidad simple y llanamente. Fotografía realizada con la cámara de un móvil que logra cuidadas texturas y planimetrías dinámicas.

Realiza también este año una cuidada obra sobre Mis Ojos - Ene begiek (ez dute malko isuritze gogorik, denik eta bizitza bakarra bizi dutelako.../ Sarrionaindia eta Ruperrri esker) ejecutada con técnicas varias: impresión digital sobre papel Guarro Super Alfa, tintas, acrílico, collage, acuarela, pigmento fotoluminiscente, fotografías, electrografía y acrílico sobre impresión digital, descomponiendo el ojo humano en manchas abstractas y geométricas, de carácter cinético y seriado y alternando diversos colores en cada una de sus propuestas de tamaño grande. Su preocupación por la luz y los pigmentos sigue presente en su obra, así como el carácter experimental e indagador de sus inicios sigue también vivo.

Esperimentazio hori bera azaltzen du Salmeronek *Narrazio bisual bat, autoezagutza eta ikerketa hezkuntza artistikoan* sailean lortutako errepertorio antropomorfoetan, bai eta *Zuloaren deskonposizioa* sailean egindako errepertorio geometrikoetan ere, eta batez ere bere *Laneko Koaderno*-n: egunkari modukoa, marrazki pop, abstraktu eta surrealistekin, *collage* eta era guztietako proposamenekin.

TIPIKOAK ETA ARKETIPIKOAK: AURREZ AURRE. 2011–2012.

Gorka Salmeronen azken argazki-sailak, Zumarragako kultur etxean, 2012. urtearen amaieran, Oscar Pereiraren lanarekin batera aurkeztua, bien kasuan aurrez aurreko erretratuak eskaintzen zuen, gorputz erdi, hiru laurden edo gorputz osokoak; argazkilaria parean, erretratatuak erosoago eta libreago kokatu dira Salmeronen kasuan, era adierazgarriago eta kokatuagoan Oscar Pereiraren lanetan: pertsonaiak berak ahalegina egiten du egunerokotasunaren eta historiaren aurrean daukan jarrera guri komunikatzeko eta, horren ondorioz, XXI. mendearen hasierako krisiaren gizartearen erretratu tipiko eta arketipiko bihurtzen dira.

Iñaki eta Aquiles, Borja, Edurne eta Ester, Topi eta May, guztiek, pareta, horma eta eskuoihalen aurrean paratuak, ikusleari begiratzen diote beren nitasunetik, beren existentziaren hondotik, lasaitasunaren eta krisi existentzial eta sozialaren nahaste, kontrolrik gabeak iruditzen zaizkigun zioengatik, eta distantzia eta etsipen puntu bat egozten dutenak.

Salmeronen argazkigintzak, errealismo magikoaren eta pop puntu baten

*Experimentación que muestra Salmerón también en los repertorios antropomorfos logrados en su serie *Narrazio visual bat, autoezagutza eta ikerketa hezkuntza artistikoan*-Una narración visual, autoconocimiento e investigación en educación artística, así como en sus repertorios geométricos realizados en su *Descomposición del zulo* y sobre todo en su *Cuaderno de Trabajo, diario con dibujos pop, abstractos, surrealistas, collage* y toda clase de propuestas realizadas en el mismo.*

TÍPICOS Y ARQUETÍPICOS: CARA A CARA. 2011–2012.

La última serie de fotografías de Gorka Salmerón presentada en la Casa de Cultura de Zumarraga a finales de 2012, acompañada del trabajo de Óscar Pereira, ofrecía en ambos casos retratos frontales, de medio cuerpo, tres cuartos o cuerpo entero, que se han situado ante los fotógrafos de manera más suelta y libre en el caso de Salmerón, más indicativa y posicionada en la fotografía de Óscar Pereira, en la que el propio personaje retratado trata de comunicarnos su posición ante la cotidianidad y la historia, y que se convierten por ende, en retratos típicos y arquetípicos de la sociedad de la crisis a comienzos del siglo XXI.



Iñaki y Aquiles, Borja, Edurne y Ester, el Topi y la May, colocados ante paredes, muros y toallas, miran al espectador desde su yoidad, desde el fondo de su existencia, mezcla de tranquilidad y de crisis existencial y social, por causas que nos parecen incontroladas y que arrojan un punto de distancia y de desesperanza.

La fotografía de Salmerón que se mueve entre el realismo mágico y

artean (tonu belusatuengatik eta kolore ausart eta fosforeszenteengatik), ironiaren eta eguneroko bizitzaren korrosioaren arteko begirada batez aukeratzen ditu modeloak. Azken batean begirada samurra, atsegina, elkartasunezkoa da. Bada familiartasun-hitzarmen moduko bat erretratatuekin: horma eta paretetan txertatzen dira, eta horrek testuinguruan jarri eta nabarmendu egiten du mundu pribatua, sarritan latza eta ez oso edulkoratua. Pertsonaia arketipikoak dirudite: kaleko gaztea, rasta, emakume ezkonduak, anarkistak. Salmeróni beti interesatu izan zaio, errealista berriei bezala, errealtaterik hurbilena eta gertukoena.

AMETSEKIN PASEOAN. 2011-2013.

Salmerónen azken argazkiek –bere seme eder eta ilehori Ametsi mugikor batekin egindakoak, oraindik inprimatu gabek– semear en irudia erakusten dute hainbat leku eta jarreratan, kolorez eta bizitzaz beteak. Leihoeak, arkitekturak, barrualdekoak eta paisaiak kontrapuntua egiten dute, eta haurra laukian sartzen.

Honaino iritsi dira gure kronikak eta gure topaketak Gorka Salmerónen lan plastiko eta fotografikoren inguruan, zeinean nagusiki giza irudiarekiko eta inguruko paisaiarekiko arreta topatzen dugun, euskarriaren inguruko ikerketarako ardura, errepertorio teknologiko eta ideologikoak, emaitza klasikoaren bilaketa eta abangoardiaren historiaekin –berezi XX. mendeko espresionismo aleman eta espainolarekin– lotutako argazkigintza iraunarazteko eta aitzinarazteko gria.



un punto pop (por sus tonos aterciopelados y sus colores atrevidos y fosforescentes), elige a sus modelos con una mirada entre la ironía y la corrosión de la vida cotidiana. En el fondo se trata de una mirada tierna, amable, solidaria. Hay como un pacto de familiaridad con los retratados, a los que se inserta en muros y paredes, que contextualizan y realzan el mundo de lo privado, a menudo crudo y poco edulcorado. Parecen personajes arquetípicos del joven de la calle, del rasta, de las mujeres casadas, de los anarquistas. A Salmerón siempre le ha interesado, como a los Nuevos realistas, la realidad más próxima y cercana.

PASEOS CON AMETS. 2011-2013.

Sus últimas fotografías realizadas a Amets, su precioso y rubio hijo con cámara de móvil, aunque todavía no han sido impresas, muestran la imagen de su hijo en diversos lugares y posturas, llenas de color y vida. Ventanas, arquitecturas, interiores y paisajes sirven de contrapunto y enmarque del niño.

Hasta aquí han llegado nuestras crónicas y nuestros encuentros en torno a la obra plástica y fotográfica de Gorka Salmerón, en la que encontramos fundamentalmente atención a la figura humana y al paisaje del entorno, dedicación a la investigación de soportes, repertorios tecnológicos e ideológicos, búsqueda de resultados clásicos y un afán por pervivir y de hacer avanzar la fotografía conectada a las Vanguardias históricas, especialmente con el expresionismo alemán y español del siglo XX.

AHOTS ZILEGITUAK.

“Irudiak gauzatzeko bitarteko gisa argazkigintzak eskaintzen dizkigun aukeren artean, bada alor bat gaur egun ia ezagutzen ez duguna, ezin kontatuzko bideak zabaltzen dituen: euskarriak emulsionatzea.

Edozein argazki-dendatan hainbat paper fotografiko aurki dezakegu, baina aukera mugatua da, zer edo zer apur bat ber ezia bilatzen duzunean nekez aurkitzen duzu, ez delako inportatzen, edo dagoeneko fabrikatzen ez delako.

Baina ez al zuen lehen argazkilariak berak bere negatiboak prestatzen, papera emulsionatzen eta bere argazki-tresna bera ere eraikitzen?

Argazkiak egiten, euskarri desberdinak emulsionatzen, mundu oso bat aurkitu dut, ikerketan jarri duteko, antzinako argazkilariak egindako lanean oinarrituta.

Prozesu honen oinarritzko zimentarria zera da, pr oduktu kimiko batzuek, argitara eduki ostean, disolbaezin bilakatzeko duten dohaina.

Arreta deitzen didaten irudiak, begiz jotzen ditudanak, jasotzen ditut, baina nire gogara eraldatuz, eta txandakatuz.

Argazkigintzak niretzat duen akuilagarri handienetako bat zera da, zenbat eta gehiago ikertu, hainbat harrituago geratzen zara elor daitezkeen emaitzekin.

Horrexegatik, esperientzia berri bakoitza ustekabe berri bihurtzen da; nahiz eta arazo txiki bat dagoen euskarriak emulsionatzean: ezinezko gauza da bi argazki berdin-berdinak lortzea.”

Gorka SALMERON. *5 Argazkilari Gipuzkoar Gazte. Arteleku, Donostia. Gipuzkoako Foru Aldundia. 1989. 34. or.*

“Irudiak bata bestearen ondoan jartzeak –espazio berri bat sortuz, laukiek zatikatua– ehundura konplexua sortzen du azkeneko lanean, eta izaera panoramikoa bata bestearekiko elkarzut diren bi norabidetan azaltzen da. Alde batetik, eskuarki goitik beherakoan, kamerako objektiboaren ekortzea, argazkilariak ezartzen duen mugimenduak nahastua. Bestetik, ezker-eskuinekoan, irudien juxta-posizioan ekin lortua: irudiek irudimenezko espazio bat eratzen dute, eta irudien arteko lotura arago arautzen du elementuen errepikapenak, ikuspenaren logikak baino. Eta espazio hori, azken batean, ez da dimentsio, argi eta mugimendu baizik.”

Ramón ESPARZA. *Paseoak eta Paisaiak. Arabako Artxibo Historiko Probintziala, Gasteiz. Arabako Foru Aldundia. 1999. 5. or.*

VOCES AUTORIZADAS.

“Dentro de las posibilidades que nos ofrece la fotografía como medio para plasmar imágenes, hay un campo que hoy día apenas conocemos y que ofrece infinitas vías: la emulsificación de soportes.

En cualquier tienda de fotografía encontramos distintos papeles fotográficos, pero la variedad es limitada, ya que cuando buscas algo un poco especial no lo encuentras, porque no se importa, o bien porque ya no se fabrica.

Pero ¿no era antes el propio fotógrafo el que preparaba sus negativos, emulsionaba el papel y hasta se construía su aparato fotográfico?

Realizando fotografías, emulsionando distintos soportes me he topado con todo un mundo con el que investigar basándome en la labor antes realizada por los antiguos fotógrafos.

El fundamento básico de este proceso es la propiedad que tienen algunos productos químicos de volverse insolubles una vez han sido expuestos a la luz.

Intento plasmar aquellas imágenes que me llaman la atención, que me pegan al ojo, pero modificándolas a mi gusto y alternándolas.

Uno de los mayores alicientes que tiene para mí la fotografía, es que cuanto más indagas más te sorprendes con los resultados que se pueden llegar a obtener.

Por eso cada nueva experiencia muchas veces se convierte en una nueva sorpresa, aunque hay un pequeño problema en el emulsionado de soportes: es imposible obtener dos fotografías exactamente iguales”.

Gorka SALMERÓN. *5 Fotógrafos Jóvenes Guipuzcoanos. Arteleku, Donostia. Diputación Foral de Guipúzcoa. 1989. Pág. 34.*

“La yuxtaposición de imágenes que forman un nuevo espacio, fragmentado por los marcos, introduce en la obra final una compleja trama, donde el carácter panorámico se manifiesta en dos sentidos perpendiculares entre sí. Por un lado, generalmente en vertical, el barrido del objetivo de la cámara, trastocado por el movimiento que el fotógrafo introduce. Por otro, en horizontal, el obtenido por la yuxtaposición de imágenes, que conforman un espacio ilusorio, en el que la unión entre las imágenes está regida más por la repetición de elementos que por la lógica de la visión. Un espacio que, finalmente, no es dimensión, sino luz y movimiento”.

Ramón ESPARZA. *Paseoak eta Paisaiak. Archivo del Territorio Histórico de Álava, Vitoria - Gasteiz. Diputación Foral de Álava. 1999. Pág. 5.*

“Formatu arras handiak erabili ditu. Baliatzen dituen plakak, teknikari dagokionez, argazkigintza digitalar en antipodetan daude. Krudelak gerta daitezke erertratatuentzat, eta erabat estuak dira argazkilariaentzat. Ezin da deus geratu zoriaren mende, ezer ez baita barkatuko. Hartualdiaren une labainetik kopiak egiteko pauso konplexuetara, Gorka Salmeronen jarr era gertuago dago tradiziozko jarraibide modernistetatik, edozein tentaldi postmoder nistatik baino; askoz hurbilago dago klasizismo tekniko onenetik, ohikoak diren peripezietatik baino.

Argazkilaria erradikala da. Eta hori, beherapena, anbiguotasuna, merkatu-arauak eta uste sendoen gabezia nagusi diren garaiotan, oso da eskertzekoa.”

Carlos CÁNOVAS. Erretratuak. Ignacio Aldecoa kultur etxea, Gasteiz. Arabako Foru Aldundia. 2006. 2. or.

“Artisau tratamendu-prozesuetan edo zuri-beltzeko argazkigintzan berean –birritan zaharkituak– behin eta berriz aritzeak aditzera ematen du egileak beharbada erresistentziako jarrera duela modernotasunaren aurrean, gaurkotasun teknologikoaren eta hiriko bizimoduaren aurrean. Bada horretatik zerbait, baina gehiago ere bada: izan ere, erresistentzia hori ez da hainbeste teknologikoa, zentzu zabalean bizitzari dagokiona baizik. Gorka Salmeronek astiro zeharkatzen ditu natura birjineko lekuak, uhartexka mehatxatuak, eta bitartekotasun teknologiko egokia bilatzen du –zuri-beltzeko argazkilaritza analogikoa, hura er e mehatxatua–, haien hauskortasuna erakusteko, eta ber e hurbiltze malenkoniatsua adierazteko galtzen ari diren lekuekiko eta haiek jasotzeko moduekiko”.

Francisco Javier SAN MARTÍN. Natura - GI-632. Godoy World Art galeria, Madril. 2007. 2. or.

OHARRA: Honako lan hau Deia egunkarian agertutako zenbait kronikaren sintesia da, egokiera honetarako eraberritu eta gaurkotua, gehi hainbat Ahots Zilegitu.

“Ha recurrido a formatos extremadamente grandes. Las placas que utiliza están en las antípodas, técnicamente hablando, de la fotografía digital. Pueden ser crueles con los retratados, y son extremadamente exigentes con el fotógrafo. Nada puede quedar al azar, porque nada será perdonado. Desde el delicado momento de la toma a los complejos pasos del copiado, la posición de Gorka Salmerón está mucho más cercana a las pautas modernistas tradicionales que a cualquier tentación postmoderna, está mucho más próxima al mejor clasicismo técnico que a algunas de las peripecias que suelen acostumbrarse.

Es un fotógrafo radical. Y eso en tiempos de rebajas, ambigüedades, máximas de mercado y ausencia de convicciones, es de agradecer”.

Carlos CÁNOVAS. Erretratuak – Retratos. Casa de Cultura Ignacio Aldecoa, Vitoria - Gasteiz. Diputación Foral de Álava. 2006. Pág. 2.

“La insistencia en procesos de tratamiento artesanales o en la propia fotografía en blanco y negro -doblemente obsoletos- sugieren que quizás el autor adopta una actitud resistente ante lo moderno, frente a la actualidad tecnológica y la vida urbana. Algo de esto hay; pero hay más, ya que esta resistencia no es tanto tecnológica como más ampliamente vital. Gorka Salmerón recorre pausadamente enclaves de la naturaleza virgen, islotes amenazados, y busca la mediación tecnológica adecuada -la fotografía analógica en b/n, ella misma amenazada- para mostrar su fragilidad y para expresar su aproximación melancólica a lugares y modos de capturarlos que se pierden”.

Francisco Javier SAN MARTÍN. Natura - GI-632. Galería Godoy World Art, Madrid. 2007. Pág. 2.

NOTA: El presente trabajo es una síntesis de las diversas crónicas aparecidas en el diario Deia (1990-2013), refundidas y actualizadas para esta ocasión, además de diversas Voces Autorizadas.



Legazpi, gris ilunetik beltzera.

Gorka Salmerón Murgiondo. 2013.

Herriko sarrerak itxura grisa izan du beti, gris iluna, ia beltza. Legazpira lehen aldiz hurbiltzen denak gehienetan kea, zaratak eta usainak sentituko ditu eraikin ilunen artean pasatzean. “Burdinaren haranean” sartzen denak gehienetan pasabide hau zeharkatu behar izaten du. Hemen bur dina landu izan da mendeetan zehar, baina badira urte batzuk altzairua urtzen ez dela. Nahiz eta bur dina landu oraindik, Patricio Echeverría lantegiko fundizioa eta fabrikako eraikin de-xente desagertu egin dira. Asko itxita daude, beste batzuek oraindik lanean jarraitzen dute, baina ia ez da altzairurik urtzen. Gipuzkoako barrualdeko zonalde honetan ezaugarri nagusi izan dena, belaunaldietan mantendu den ogibidea, desagertu egin da. Hala ziurtatzen dute gure mendietako zepadiak eta bertan aurkitu diren aztarnek.

Fabrika hori egon izan da beti: txikitatik ezagutu dugu, paisaiaren eta egunerokotasunaren zati bat da, gure bizitzaren atal bat, memoriari en barrualdean gortuta dagoena, inkonzienteki bertan integratua daukaguna. Herria Patricio Echeverría-ren esanetara bizi izan da, fabrikaren menpe. Legazpi XX. mendean hasieran baserri txiki multzo bat besterik ez zen. Ondorengo garapena fabrikari lotuta egon da; zilbor heste hori ezin hautsirik garatu da herria, erdi aroko eredu feudalisten antzera, antolamendu hori mende bukaera arte mantenduz. “Patriciorenak” ziren langileen pentsioak, ekonomatoa, asiloa, fraileen eta monjen eskolak, langileentzat garai ezberdinetan eraiki ziren etxebizitzak -tamainan ere ezberdinak, langile-produktorearen lanaren kategoriar en arabera- pantanoa, Echeverría

La entrada al pueblo siempre ha tenido un aire gris, gris oscuro, tirando a negro. El visitante que accede por primera vez a Legazpi normalmente atraviesa un largo corredor entre oscuros pabellones rodeado de humo, ruido y olores. Es el pasadizo al “Valle del Hierro”, a un territorio en el que hasta hace poco se ha venido fundiendo hierro durante siglos y en el que curiosamente hace unos pocos años se ha dejado de hacerlo. Todavía se sigue trabajando con el hierro, pero la fundición y muchas de las secciones que pertenecieron a Patricio Echeverría se han cerrado o han desaparecido. Algunos de sus talleres se mantienen y otros se han reconvertido, pero ya no se funde acero. Acaba de desaparecer una tradición milenaria, algo que nos ha caracterizado en este rincón de la Gipuzkoa profunda desde siempre, una labor que se ha practicado en la zona durante generaciones, según lo confirman los restos hallados en los diversos “zepadis” o escoriales que abundan en los montes de la comarca.

La fábrica siempre ha estado ahí: la conocimos desde niños, ha formado parte del paisaje de nuestra historia cotidiana, integrándose en nuestras vidas y en nuestra memoria. Casi todo el pueblo ha dependido de Patricio Echeverría, de la fábrica. Curiosamente a comienzos del siglo XX sólo un puñado de caseríos conformaba el casco urbano; posteriormente el desarrollo urbanístico del valle ha sido alrededor de la fábrica, desde la misma y como prolongación de ella, en una especie de sistema casi feudal que se mantuvo hasta finales de siglo. Pertenecían a “Patricio” las distintas pensiones de los obreros, el economato, el asilo, el colegio de los frailes, el de las monjas, las viviendas que se construyeron para los obreros en diversas fases y según distintas categorías sociales, -en función del rango del

familiaren txaletak, ostatua, liburutegia, berreraikitako Mirandaolako ola (bertan olagizonei 1580ko maiatzaren lehen igandean gurutzeari agertu zitzaienean “miraria” suertatu zen lekua...). Gure herriko historiaren azken atala fabrikaren inguruan bilakatu da, fabrikatik datorkigu.

Aitona-amonen etxea handia zen beste langileenekin konparatuz gero. Aitona fundizioan enkargatu lanetan ibili zen jubilatua aurretik, eta azken urte haietan etxe hori eskaini zitzaion fabrikatik. Aurrez gogor lan egin behar izan zuen. Lantegian bizitza erdia pasa ondoren belaun eta gerriko desgastea zela eta herrenka zebilen aitona, lasai eta astiro, modu berezian pausok luzatuz ibiltzen ezagutu izan nuen beti. Sukaldea ere -amonak gobernatzen zuen gunea- handia zen, eta bertako leiho handi hartatik “Lanaren Etorbidea” (sarrera gris iluna) ikusten zen, bai eta fabrika erre, noski. Leihoak hiru atal zituen, eta hauetatik, soilik bi irekitzen ziren, bakoitza bere manillarekin. Manilla bakoitzean berriz zahato bat zintzilikatuta egoten zen langileak etxean zeuden bitartean: Aitona Lorentzo eta Osaba Primiren ardo zahatoak ziren, fabrikara, lanera, eramaten zituztenak. Suposatzen dut jakin-minak bultzatu izan nauela beti gauza berriak eta ezezagunak arakatzera. Hori egatik, aitortu beharra daukat amona sukaldean ez zegoenean, bere menpe zegoen zonalde hura hutsik aurkitzen nuenean, txikitatik ikasi nuela zahato haietatik edaten: bietatik apurtxo bat hartuz, mutur azpian arrastorik utzi gabe, bidean tantarik galdu gabe. Trebezia eta entrenamendua ezinbestekoak ziren horretarako.



trabajador/productor- el pantano, los chalets de la familia Echeverría, la hospedería, la biblioteca, la reconstruida ferrería de Mirandaola (en la cual se produjo el “Milagro de la Santa Cruz”, apareciéndose una cruz ante los sorprendidos ferrones aquel primer domingo de mayo de 1580...). La historia más reciente del pueblo se ha desarrollado en torno y a través de “la fábrica”.

La casa de los aitonas era amplia en comparación con las viviendas del resto de los obreros. Esa casa se le adjudicó en su última etapa laboral en la empresa, en la que desempeñó la función de encargado en la fundición. Previamente se había dejado media vida trabajando duramente en la fábrica y acabó jubilándose con un desgaste de cadera y otro de rodilla, los cuales le hacían caminar lenta y pausadamente, de una forma característica. Al igual que el resto de la casa, la cocina -el territorio que controlaba la amona- también era grande, y disponía de un enorme ventanal desde el cual se divisaba la Avenida del Trabajo (esa entrada gris oscura) y por supuesto, la fábrica. Era un ventanal con tres grandes hojas, de las cuales dos se abrían; cada una con su correspondiente manilla, y donde a su vez colgaban sendas botas de vino mientras los trabajadores estaban en casa. Eran los “zatos” o botas que llevaban a la fábrica el Aitona Lorenzo y el Tío Primi. Supongo que siempre ha sido la curiosidad la que me ha motivado a indagar en lo nuevo, en lo desconocido; y he de confesar que si la cocina estaba vacía, cuando la amona abandonaba su espacio habitual, desde pequeño aprendí a probar de esas botas sin que se notara la falta o diferencia en ellas. Requería cierta práctica y algo de entrenamiento no dejar pistas, sin perder una gota en el camino ni delatarse con una mancha en la ropa o bajo el hocico.

1980 urtean aurkeztu zen “Ferrerías en Legazpi” liburua. Lan xumea, baina geroxeago, ondorengo aditu eta iker-tzaileentzat ezinbestekoa bihurtuko zen argitalpena. Garai hartan 11 urte inguru izango nituen baina une haietako oroitzapen dexente oraindik nire barnean daude. Nire aitak proiektu hartan parte hartu zuen. Ni ere hor murgilduta ibili nintzen, irteera haietan gozatuz, eta gero arratsalde-gau partean aitak mapa eta marrazkiak Rotring eta Letrasetekin egin behar zituztenean hor egoten nintzen ere, toponimoen itzulpenen inguruan bere zalantzak argitzeko prest, nire amaren laguntzarekin batera. Liburu honen aurkezpenean Ignacio Arbidek ikerketa proiektuetan parte hartzeko gonbidapena luzatu zidan. Mutil koxkor horrek zer bait bazuela somatu zuen. Berak bazekien kuriositate eta egonezinak etorkizunean bere fruituak emango zituela. Meategi eta zepadietara egin genituen irteerak, olen aztarnetan egindako ikerketak, ekintza horiek guztiek arrasto sakona utzi zuten ume hartan. Posible da garai hartako oroimenei atal bat gero irudi bihurtu nahi izanaren arrazoia hori izatea.

Fabrika hori egon izan da beti, nahiz eta aldatuz joan denboraren poderioz eta eraginez, egunerokotasunak ez digu hortan erreparatzen uzten. Denbora da epaile, berak kokatzen ditu gauzak bere lekuan, erreflexio hauen ardua denborari dagokio. Urteak pasatzean, denborak ihes egitean, orduan konturatu naiz nire begirada, fabrika begiratzeko modua, hori ere aldatuz joan dela. Nire begiek era ezberdinean begiratu izan dutela fabrika momentu bakoitzean, nire interesen arabera, une horrek orduan hala eskatzen zuelako. Gaur egun Legazpiko sarrera oraindik grisa da, gris iluna, ia beltza.



Fue en 1980 cuando se presentó el libro “Ferrerías en Legazpi”, un libro modesto que se convertiría con los años en un referente para los estudiosos del tema. Entonces rondaba los 11 años, pero los recuerdos de aquella época están muy presentes todavía. Mi padre colaboró en aquel proyecto y a mí me tocó participar disfrutando en las salidas de campo, viendo cómo posteriormente Salmerón padre iba realizando los dibujos y mapas a últimas horas de la tarde-noche en casa, con los Rotrings y Letraset, mientras mi madre y yo atendíamos sus dudas para traducir al euskera los topónimos. Ignacio Arbide me animó a seguir colaborando en los proyectos de investigación cuando se presentó aquel libro. Él ya intuía que algo se estaba gestando, que en el futuro podrían surgir nuevas propuestas de un crío curioso e inquieto. Las salidas a las minas, visitar los “zepadis” o escoriales, indagar en las ruinas de las antiguas ferrerías, fueron actividades que dejaron huella en aquel chaval que luego pretendería recoger una muestra de ese legado y reconvertirlo en imágenes.

La fábrica siempre ha estado ahí, a pesar de haber ido cambiando poco a poco. El día a día y la cotidianidad nos impiden reparar en ello: es el paso del tiempo el que se encarga de ese juicio, de esa reflexión final, de poner las cosas en su sitio. El transcurrir de los años me hace asumir y confesar que mi mirada, la visión sobre la fábrica, también ha ido modificándose y variando. Los ojos con los que la he observado en cada época han sido distintos, en función del momento y de mi interés. Sin embargo todavía hoy la entrada a Legazpi sigue siendo gris, gris oscura, tirando a negro.



LEAXPI INDUSTRI PAISAIAK

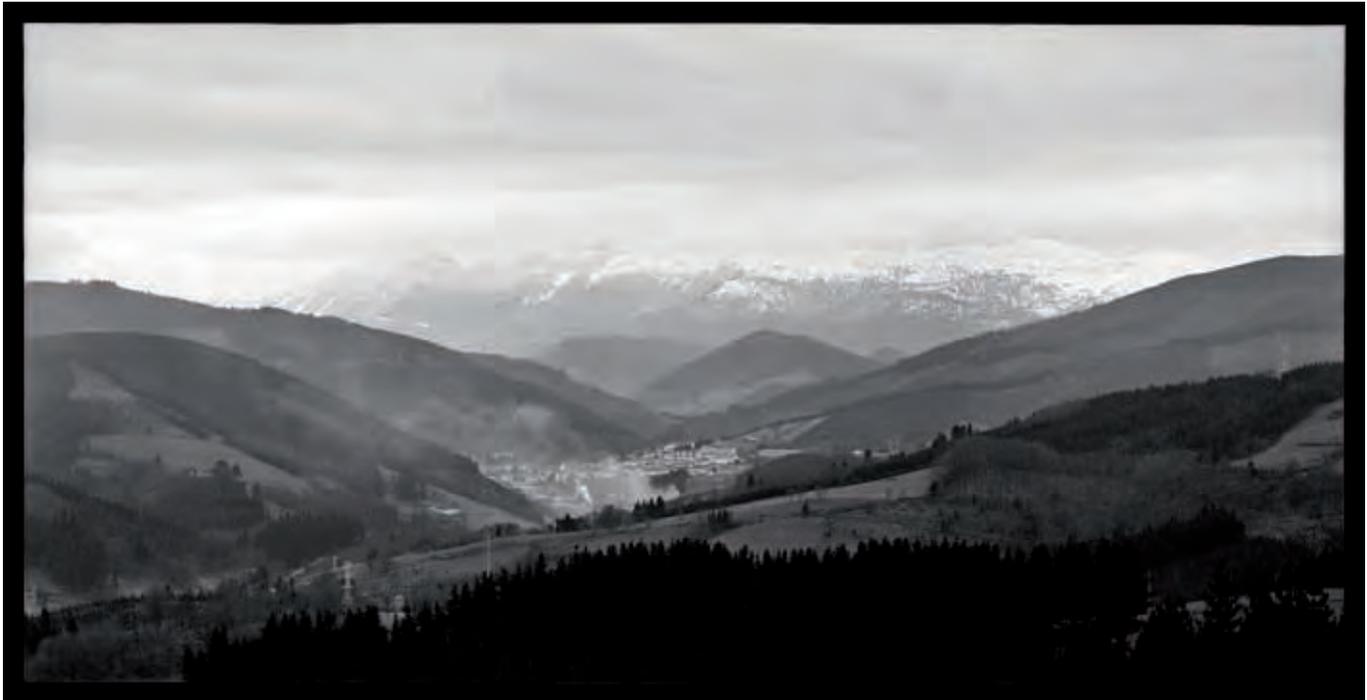
Argazkiak • Fotografías • Photographs

1989 - 2014







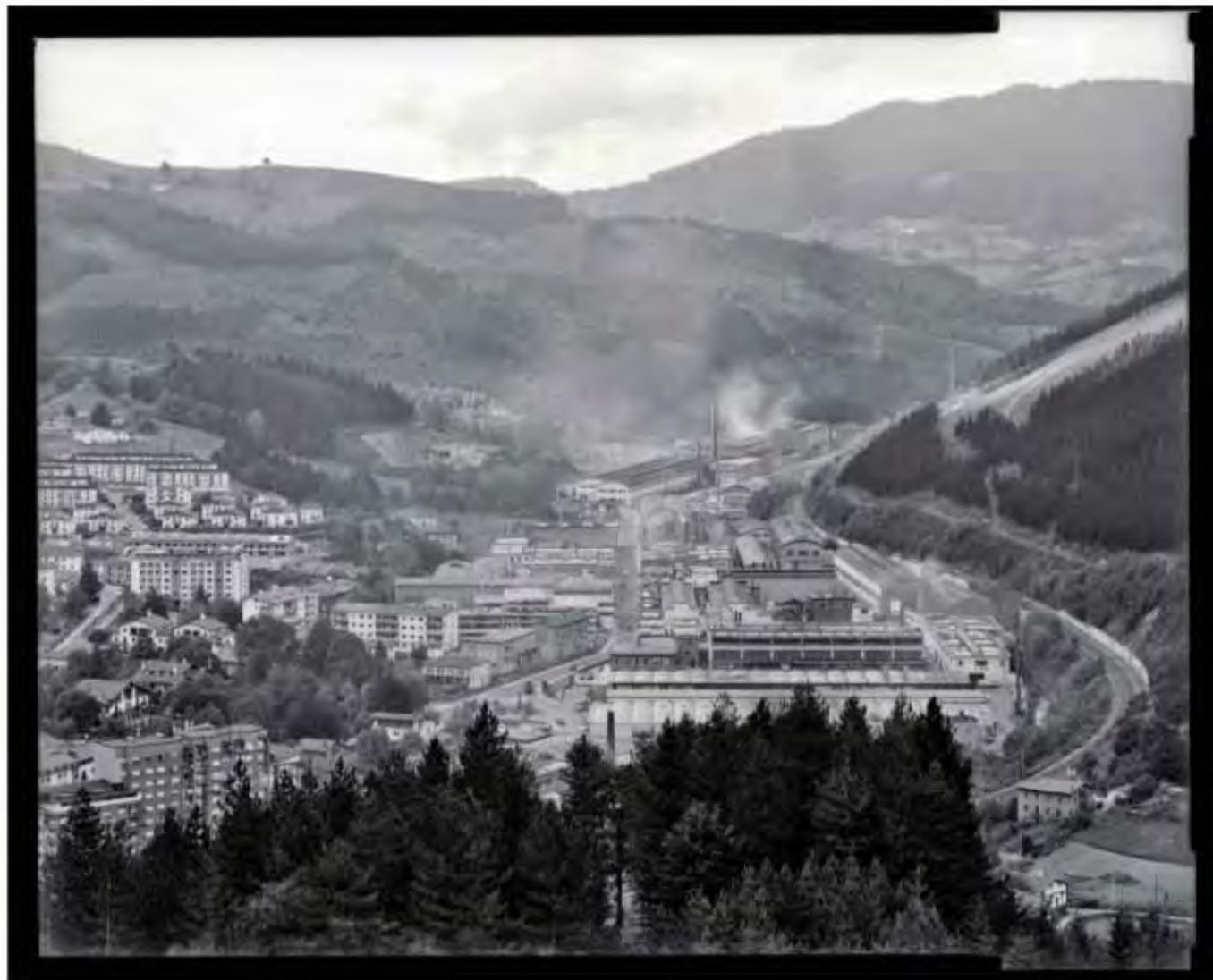














46

KODAK TX 6043

47

KODAK TX 6043

48











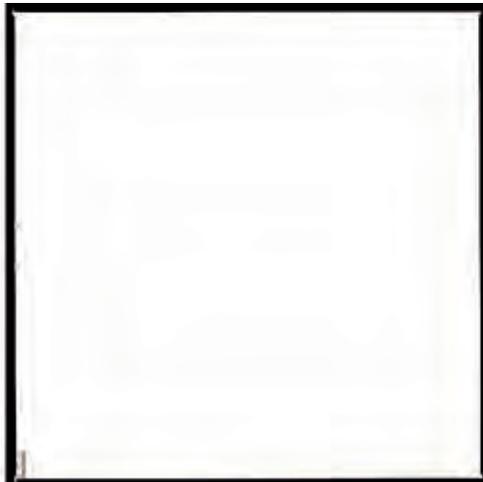




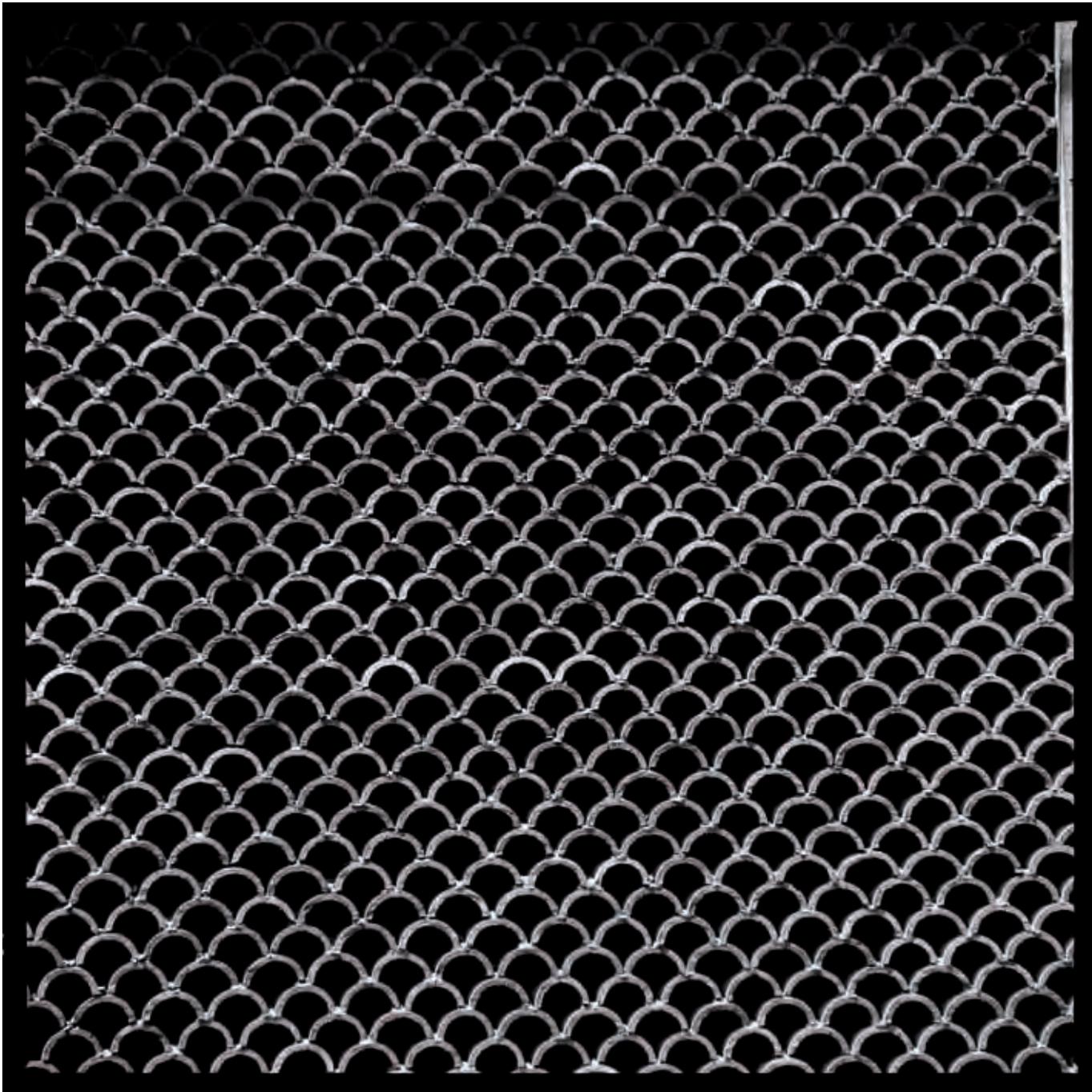














































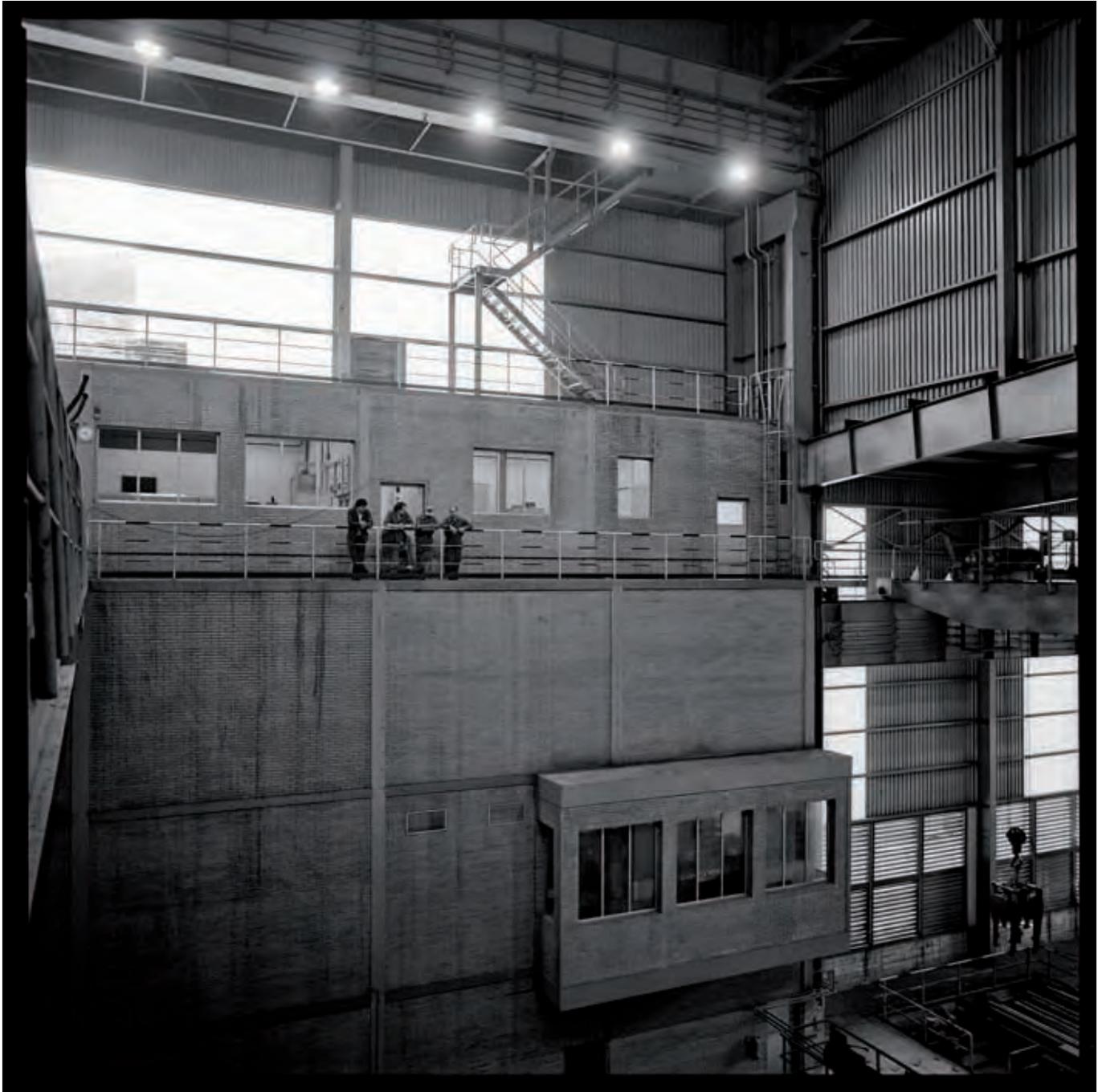






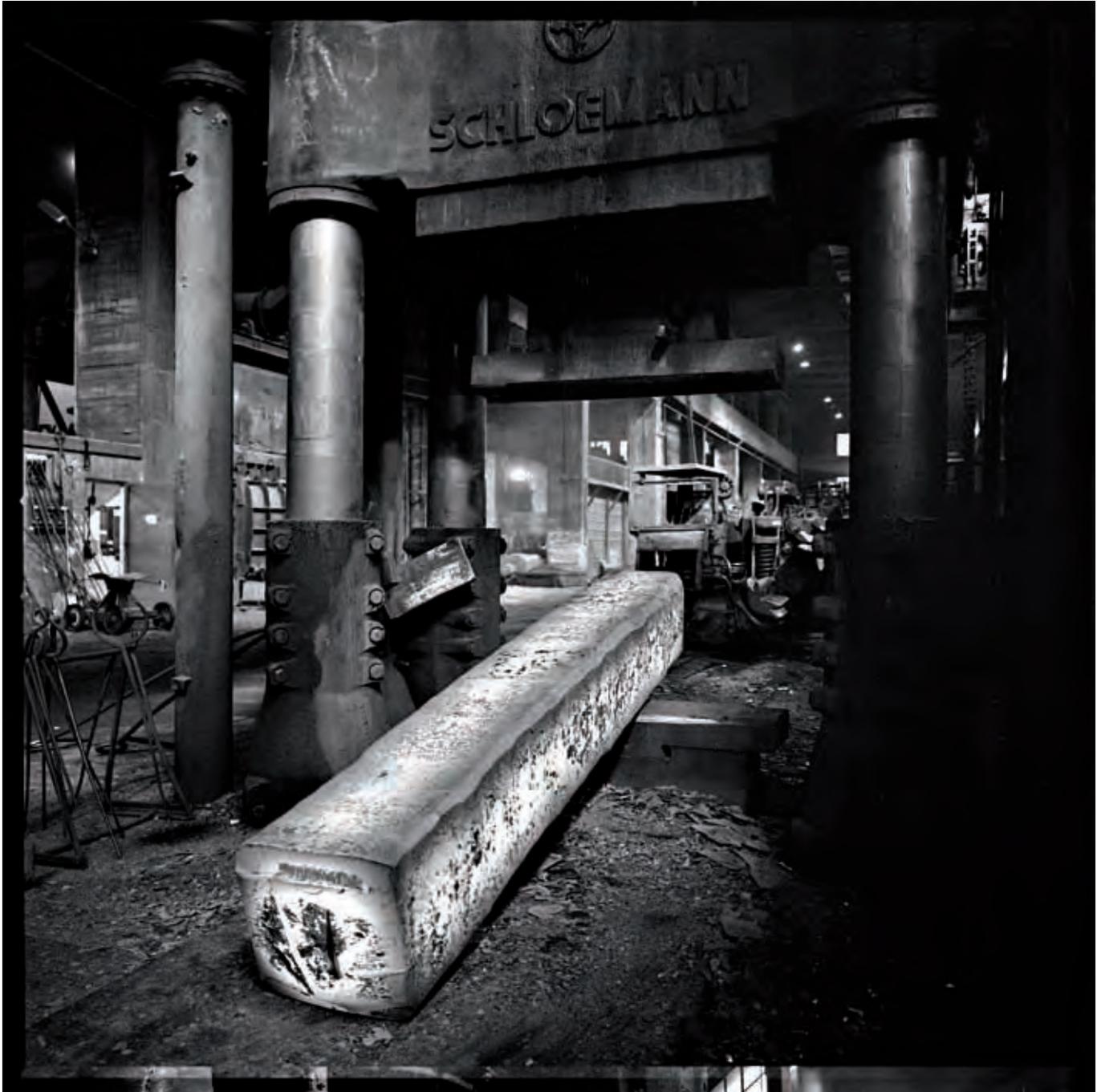






















































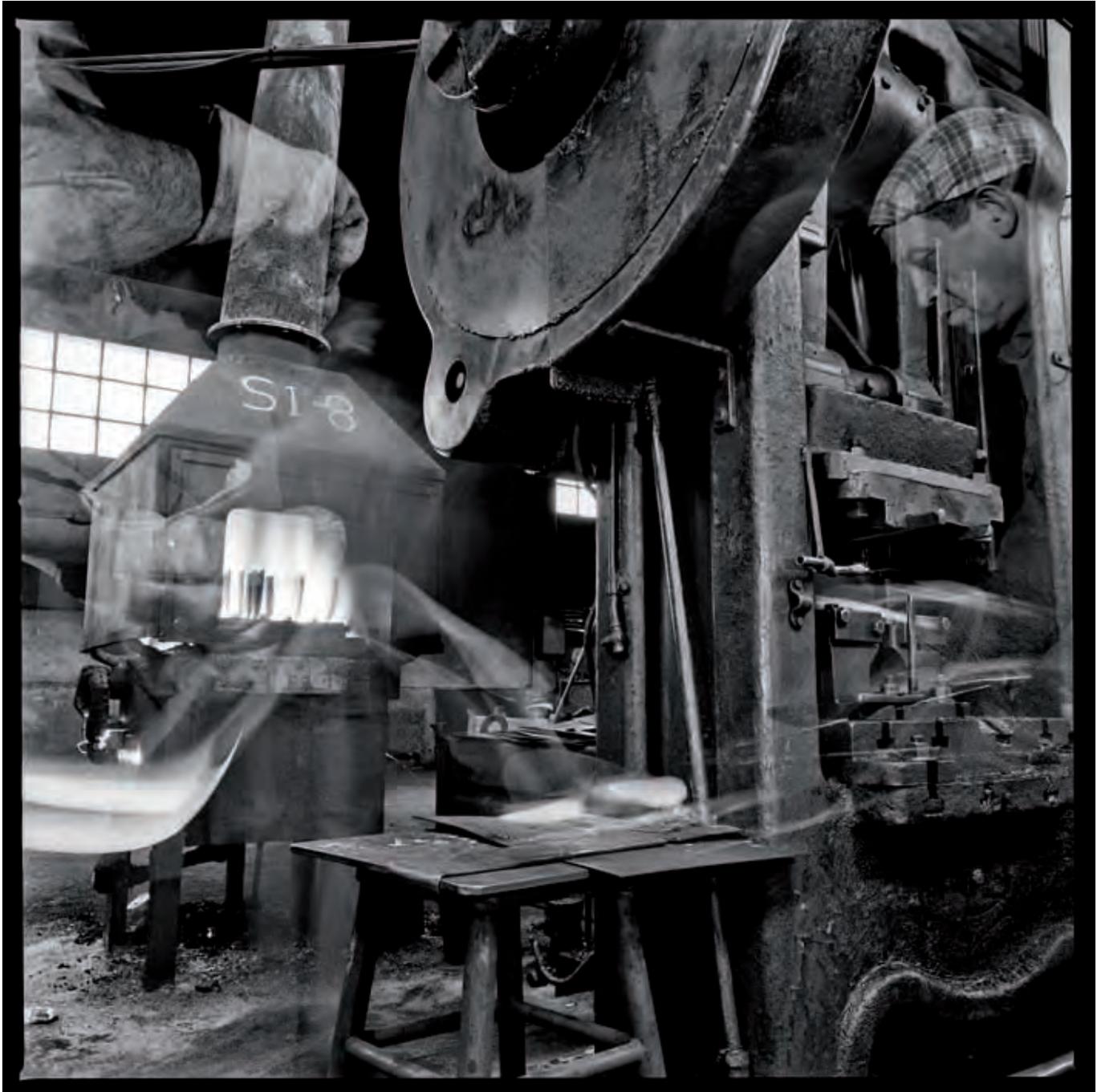


























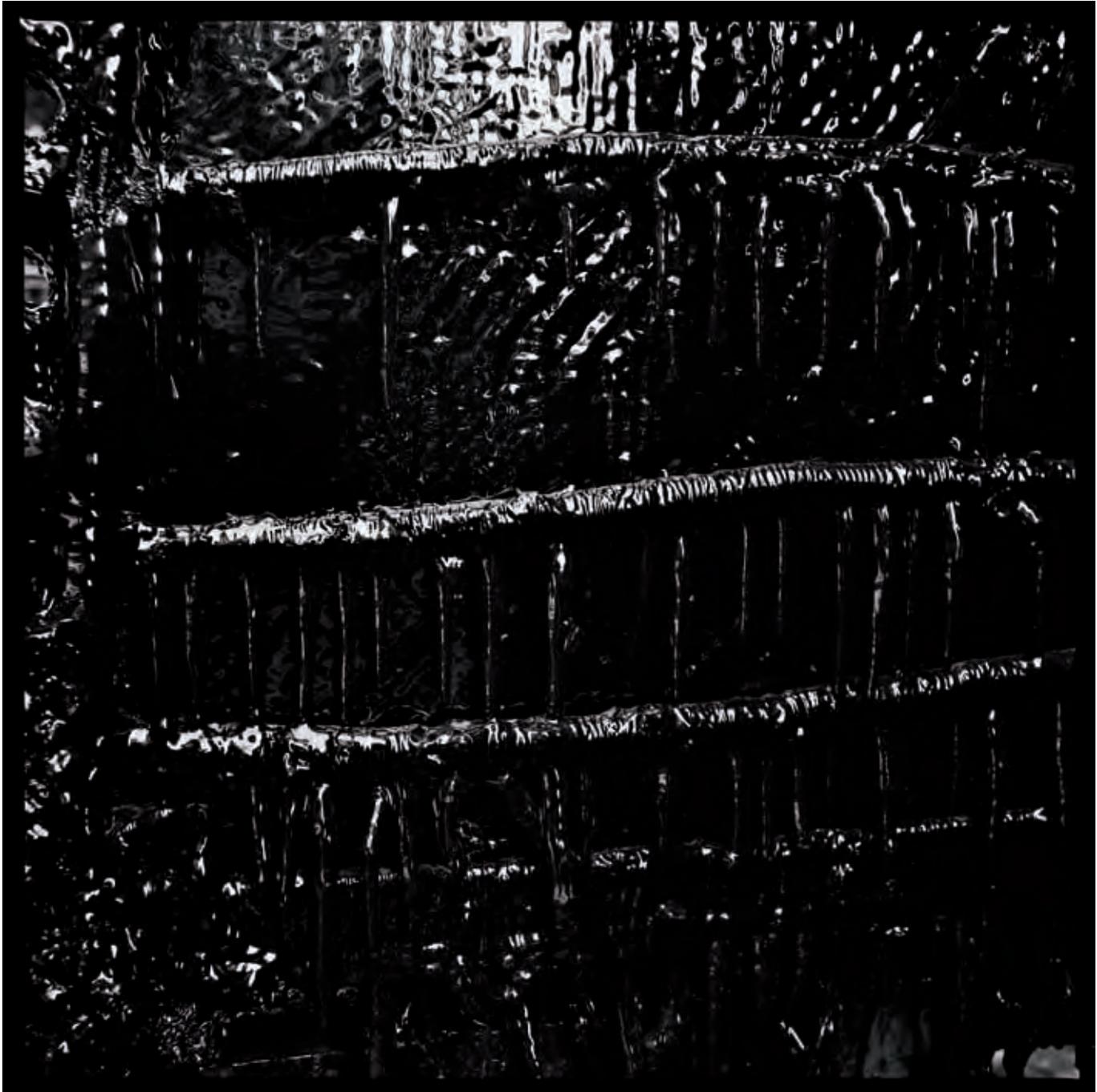






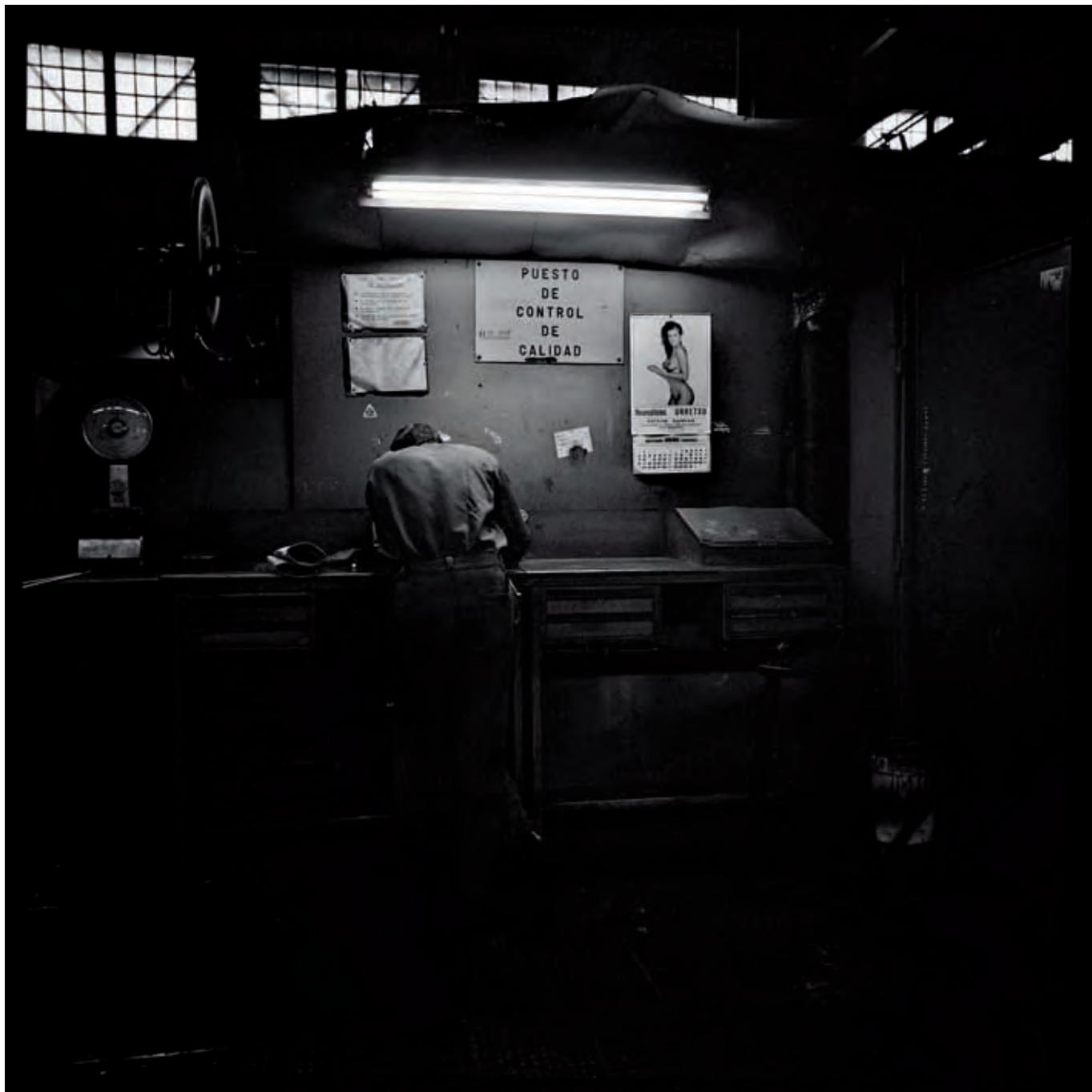




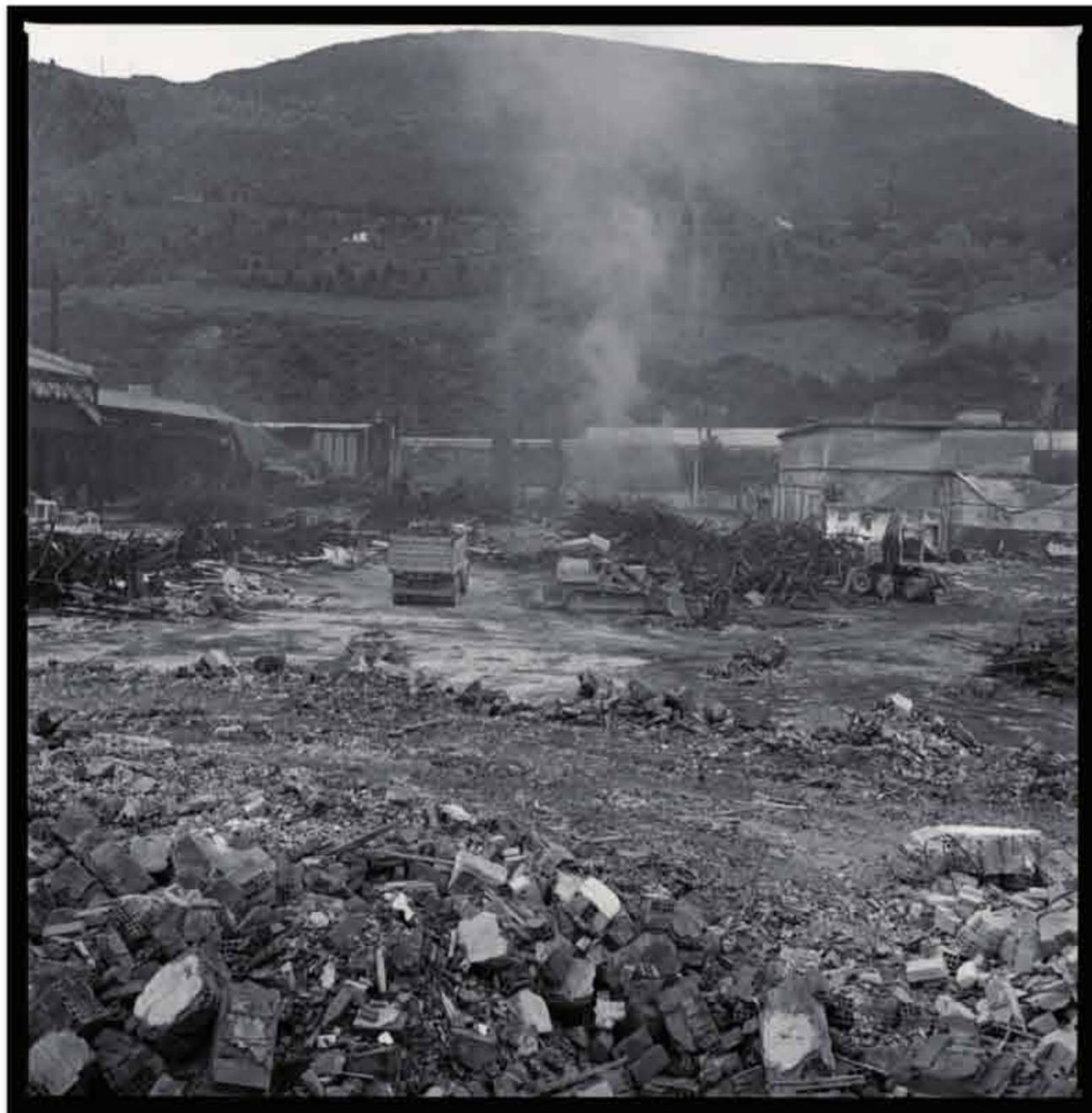






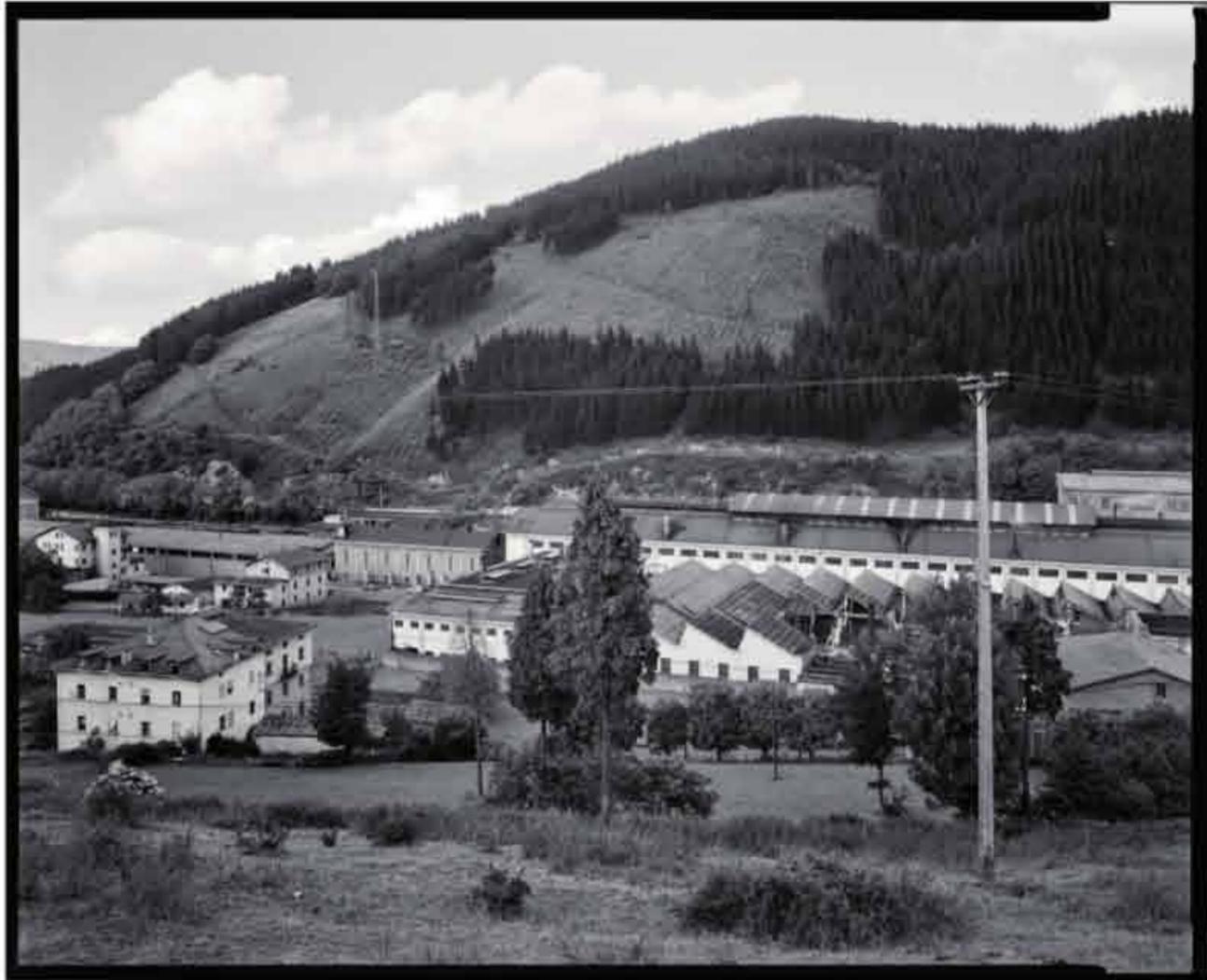


































In Legazpi the iron manufacturing has been, from remote past, the vertebral axis of its foundation and development. So many years of work in this continuous basis has left very many remnants; the dumps scattered all over the hills and the presence of dams and ancient ironworks all the way along Urola river confirms it. It is no wonder that because of this extensive presence of this activity in Legazpi and its surroundings, the whole area is known as "The Iron Valley".

This long held tradition towards the achievement and transformation of the iron oxide has experienced times of plenitude as well as decline, as any industrial area submitted to the avatars that have marked the progress of the human development, to which Legazpi is not an exception.

In the last XX century, along with the establishment in 1908 of an industrial landscape for the iron metallurgy, a new era dawns marking a milestone in Legazpi's evolution. From 1919, Patricio Echeverria will run on his own the factory to be known as PESA, turning it into a leading firm within the iron and steel sector. Legazpi's fate will perpetually remain glued to this factory, its own growth too. The iron and steel crisis of the nineties will mark an end point in the PESA hegemony on the legazpian endeavour.

With the publication on behalf of Burdinola of the industrial feature "Leaxpi Industri Paisaiak" which the legazpian photographer Gorka Salmerón Murgiondo carried out throughout the 90's, most of all, long before the crisis hit our valley, we recover the memories of the premises and part of the working processes done inside PESA which already shapes the recent history of Legazpi.

On the other hand, undoubtedly, this photographic-documentation brings us back to the remembrance of that labouring developed by the human being under such industrial premises, whether they are present or not and, of course! to all the hustle and bustle which was generated in Legazpi around this industrial atmosphere, absolute stronghold in the valley, currently absent due to the passing of time and the new life and leisure trends. No doubts are harboured that Salmerón, in its elaboration, did bear it in mind.

The current year announces the twentieth anniversary of Burdinola's birth and we have believed opportune for the celebration of such a major event the publishing of Gorka Salmerón Murgiondo's "Leaxpi Industri Paisaiak. For that purpose, we have counted on the financial support of Legazpi's Town Hall and Gipuzkoa's Provincial Council.

Finally, briefly mention that the present edition pursues one of the premises our association mainly undertakes: divulging our history. In this case recent, but not for that reason, lacking interest.

Jose Luis Ugarte Garrido, President of Burdinola Society



LEAXPI INDUSTRI PAISAIK

I was not even ten when I walked by my grandfather's side, holding hands, into the factory . The red colours of that moment have been in my head until walking back for the second time.

The colour has turned into black and white. The noises, sweat, fumes, heat and cold , from time to time. On every corner, huge spaces to get lost like, the objects that are one next to the other, and, before each of them, tiny men competing against the machines.

The machine and the man in a never-ending struggle that lasts days, weeks and years: work!

Gorka Salmerón Murgiondo. 1992.



Men and machines in “Leaxpi Industrial Landscapes”.

Ignacio Arbide. 2013.

Burdinola keep the faith in their initial aim of discovering, preserving and spreading the historical and cultural heritage of Legazpi. On this occasion, accomplished their first twenty years of life, they publish a book including photographs of the industry in town, made by Gorka Salmerón in the first years of the nineties of the past century. Nothing made us suppose at the time that soon deep transformations were to come in that industry, leading on to the end of a period that had lasted one hundred years, virtually the XX century in its entirety.

That era could be regarded as the third one in the iron industry in Legazpi. It had been going through two stages, much more extended in time. The first one was the one of the haizeolak, small, primitive furnaces located on elevated grounds on the hills, in places favourable for the coal and the mineral collection needed to obtain the iron, which operated in our mountains for several hundreds of years, throughout the Middle Ages. The facilities in the second of the mentioned stages were known as zeharrolak, and were far more sophisticated and already incorporated a dam on the river, paddled-hydraulic wheels, bellows, hammers... . In our Urrola river soon emerged a number of these zeharrolak,

which produced iron of excellent quality for around six hundred years, between the XIII and XIX centuries.

With his Leaxpi Industri Paisaiak/Leaxpi Industrial landscapes series, Salmerón offers a tribute to this remarkable industrial background in Legazpi, in which virtually the town as a whole, devoted to the collection and labouring of iron, for more than a thousand years on continuous basis. The author on many occasions has stated, that since the very first moment in which he got his life around to photography, he had always been in the need of working on this subject. It could have had an influence on it, besides his atavistic inclinations as a legazpian, the memories of some experiences lived in his childhood. Like having taken part, since an early age, in the excursions that Burdinola put together in order to locate the remains of the old forges in the mountains. And, most of all, the experiences resulting from the fact that his maternal grandfather worked as the man in charge of the electric furnaces in Patricio Echeverria factory. With the obstinacy typical of a ten or twelve-year-old kid, Gorka managed to get his grandfather to show him around the workshops and the facilities in which special steel pieces were manufactured and worldwide regarded. In these visits, he

observed, between fearful and puzzled, the unique light combinations that aroused upon the electrodes and the furnace junk, the spurt of liquid steel which is poured into the moulds, the enormous ingots that, once cold, proceed into a wide range of yellows, reds, greys... I think that Gorka's thrill and gusto for photography (in its etymology, "engrave by the light") may have had flared up, unconsciously, from the contemplation of the show of light and colour that an iron forge provides.

His call unveiled, to which he would devote for the rest of his future life, Salmerón embarked on a training process, in which he combined the continuous practice with his involvement in conferences, courses, workshops in connection with photography... And, starting from a very limited theoretical grounds, he tenaciously went on in his studies, in no hurries but steady, until achieving the Degree in Fine Arts at the University of The Basque Country, which gives an idea of the strength and scope of Gorka's aesthetic and humanistic vision.

Because the dedication to photography that he has kept throughout his life, far from isolating him from the issues around, has made him live them in plenitude and

has allowed him to take part actively in the human, social, artistic concerns of our society and world. Of his quite abundant body of work, distinctively outstands, in this sense, his collection "Rwanda, 1992", in which he collected, with formal rigour and plastic expressivity, the human experiences lived after attending the "École

d'Arts" in Nyundo, in northwest Rwanda, invited to give a photography course for teachers. The collection conveys, in gorgeous pictures, the dramatism of the almost permanent war state experienced in that area of Africa.



The memory of this collection about Rwanda evokes another important side of Gorka Salmerón's personality, which cannot remain unnoticed: his teaching activity, which practises, with enthusiasm and dedication, on multiple occasions, demanded by various institu-

tions either private or official. His own formative process, slow, meticulous, began from the elementary and then, continued step by step, has made him an accomplished connoisseur of his "profession", from a to z...

The human maturation of the artist has enriched the perspective given to his work upon the "Legazpi industrial landscape". If he originally wished to capture the

factory's light show, with the number of major technical issues this would entail, he soon came up with ideas and questions such as: what is going on inside the factory? What do they do in there and what does the factory do to those hundreds of people who, at the sound of "wuuwuuu", parade in blue uniforms in the streets of town and step into the enormous paunch of that steel maker monster?

All these concerns are met in "Leaxpi Industri Paisaiak-Leaxpi Industrial Landscapes". On the one hand, he carefully tries to seize every single detail of each building, each machine. For that purpose, he prevents the steel from becoming the only leading and absorbing role which blackens and hides to any who does not reflect it: here it is transformed into a river of light that follows and shows every production process, and sometimes it is a fluid stream, others backwater, others waterfall, occasionally a see-through and delicate lace. That allows the artist to offer us not only the constructive and technical details, but also all the wide and beautiful range of tones and nuances that black and white can provide.

And here comes, in these photograph series, Salmerón's main concern: the worker, the man, the always

remembered grandfather. At times, that man is just a pair of hands handling a pair of tongs or some feet operating a pedal: a faceless being, almost abstract, ghostly, a fragile link in the chain production who fades before the forcefulness and importance of the machines... . But other times there appear

–flooding us with delight- specific men, near, with an identity. They are – in the artist's own words- "the tiny men in competition against the machines" that he had remembered since he was a child. If, before, the camera, with caution, captured the details of the premises, now it is full of affection, pamper, on watching those who toil in them, lost in the vastness of the workshops and machines, or those at rest in comradeship and good spirits, or those smoking a cigarette, that distracts and comforts. Men who

have seen it all, who perhaps reveal, in the look of their eyes, the concern for a looming and daunting future called economic crisis, the loss of job positions, unemployment... .

Altering the sense of a well known statement, we could conclude at the sight of this publication: the subject, the book, the author, what a fortunate combination!





Notes for a never-ending story.

Carlos Cánovas. 2013.

THE DIE IS CAST

It has been said on many occasions that the one who, as a kid, had the chance of visiting what we call a photographic darkroom, would have remained bewitched, forever, by the magic of the place. It proves to confirm my own experience. I must have been five or six when I first walked into what my father would pompously call the photographic “laboratory”. I can state that this mystic-religious-magic place was no other thing than the home bathroom, barely fitted for a function quite far from its original purpose. I can see myself reaching up to the old trays containing the liquids whose smell have accompanied me ever since, watching some sort of undefined stains gradually outlining and darkening in the brief gap of a couple of minutes, until becoming faces, houses, mountains or seas. Pure magic.

It could be thought, at first sight, that the silence and dimensions of the photographic “darkroom” are diametrically opposed to a large metallurgical factory, in which immense spaces, close to absolute black, are invaded by machines generating hellish, threatening noise, spaces suddenly invaded by gleams from another world, by fumes whose presence are only noticed once that glittering may flash out but which, in the darkness, are also there, by shadows that are regulated by hazy laws but whose precision somebody is able to manage. Now and then, a face, maybe several of them, furtively appearing and disappearing to the beat of the light. The ten-year-old kid that Gorka Salmerón once was, walking side by side along his grandfather into “the factory” for the first time ever, must have been impressed by that powerfully eerie atmosphere. An ambience that, in a way or another, will accompany him for ever.

It is evident, as already mentioned, that in Gorka Salmerón’s biography both worlds met somewhere in time, each one of them with their own magical aspects. I am unaware of the way that connection was made, when was the moment in which he got around to becoming a photographer and what sort of influence could his early visit to the factory have had, if there had ever been any. Gorka may be willing to say -although I have never aimed this question at him- that there was never such a connection, and I would blindly believe him because I regard him as a sincere man. But in my heart of hearts I would still believe that it is impossible that a nexus between them may not have occurred, the factory with its gloomy atmosphere and burning red/white lights and the darkroom, with its images, sunken in liquid, coming out from nowhere.

I now believe -after a long time- that both worlds had the die cast. I am definitely uncertain whether Gorka Salmerón was able to feel, in the youth and enthusiasm that I presume in him when he had his first contact with the universe of photographic image (1985), that the decadence of metallurgy and chemical photography, as he had once known, was already written somewhere. Probably not. I am aware I am playing with advantage -the one provided by the passing of time- marrying the collapse of magical universes belonging -almost- to the past. The “predictions” made looking back turn out to be cheap. I cannot help though, on the other hand, getting rid of the “certainty” that many of us were suspicious there was something in connection with that. At the beginning of the nineties, for instance, I was commissioned to picture the city of a Bilbao bound to experience a drama-

tic transformation which would eventually evolve from an industrial to a services-oriented city. Shortly before, towards the end of the eighties, I wrote that the chemical cycle in the photography industry was heading for a halt. I do not wish anyone reading this to believe I must be shr ewd and with a gift for prediction. Of course not; it is simply the fact that those changes were, as commonly thought, in the air , and pretty much everyone was aware of their arrival sooner rather than later.

A DOCUMENTARY THREAD

That subject on the verge of extinction is precisely the breeding ground for what we call a documentary. The consciousness that something is about to disappear leads us to search into it in an effort to make it permanent. That continuity might refer to a personal and intense experience, the one from a place soon to become nonexistent, the one of something not to occur ever again. Taking a step forward, we may simply document what we see and, once away from that place, will fail to see it again. Documenting is always linked to the notion of loss, and that is eventually in the essence of the photographic theme. It is evident that photography represents a vast field which may cover many diverse options. Also the fact that without its documentary function perhaps we might ultimately be speaking of something different.

Documenting holds a long tradition, and obeys to rules built in time, sometimes following a direction, sometimes another. In the first years in which Gorka Salmerón practised photography, he was, logically , away from the knowledge of that tradition and its “criterion”, in the hands of his pue intuition as

a photographer. I would like to briefly allude here to his first work: Puertas-Ateak-Doors. As commonly happens, the first body of work already includes directions later to be developed. Beneath these initial series of photographs a connection with that of the documentary is encountered, unavoidable in my view, although the colour treatment seems to confuse and lead us to other routes. If we look at the pictures attentively we can establish some clues which will help us later on: the importance of black (absence of light), colour saturation, experimental drive (overprinting, colour filtering, etc.), flirting with

abstraction, decomposition of an image into several others or the contrary, even an humanoid quality in some of the photographs which, like this, seem in pursuit of a certain facial feature in things.



Puertas/Ateak/Doors is a powerful body of work, which accepted no minor risks. That acceptance speaks of an open photographer, to whom photography and the paraphotographic procedures, if thus allowed to be named, become part of the essential landscape against which the photographer will have to

confront. Like all the artists to whom investigation constitutes a distinctive streak, Gorka Salmerón will patently show over and over along his career that photography is a territory in which he comes and goes with objectives and results that may differ, input and output submitted for permanent revision.

There is, so to speak, a certain instability in it, and maybe that is the way it is. Independently of an eagerness for experimentation, there must be, undoubtedly , a background providing the entirety of a body of work of a certain soundness, allowing the flow from certain options to subsequent ones coherently. To my mind, a photographer, an artist generally speaking, should not leave it all to an experimental

impulse. In other words, that drive, that I truly admire, must also be in possession of a solid anchoring enabling him/her to face a reliable, honest judgement, allowing him/her towards further depths, different from those which are merely derived from the pure experimentation.

TOWARDS AN INDUSTRIAL LANDSCAPE

In any case, Gorka Salmerón's relationship with photography is quite special. It has already been proved that the photographic issue does not occupy his whole interest, there are other fields he feels appealed by. However, he is not somebody emerging from the Academy of Fine Arts who just occasionally uses photography. I see himself more like somebody coming from the world of the photographic imagery who has understood there are other disciplines, and who has eventually become fully interested, widely speaking, in the Fine Arts. Besides the fact that the photographic backing of his work is always more than remarkable, there has been, from his early beginnings, an approach to photography greatly in connection with the classical parameters. This interest for classicism in the photographic environment, due to its own roots I would dare to say, will progress from less to more throughout the years, without prejudice, as I have pointed out, to other interests. His excellent large-sized portrait series from the first decade of the XXI century could certify my previous assertions, with regard to which I wrote at the time I considered it to be far closer to the traditional modernist patterns rather than other works in which he seemed to be moved by his wish for looking into the discipline. I am talking about the conceptual position in that body of work and its formal



features: severe portraits in black and white, frequently tough, spartan, straightforward, toned by a fully controlled light and by the textures and toning transitions typical of the 8x10" format plates. All of them are qualities that address to the tradition, mostly american, of a photography which always held a defined bond with the XIX century.

Ten or eleven years prior to reaching this point, Leaxpi Industri Paisaiak (Paisajes Industriales de Legazpi-Leaxpi Industrial Landscapes) is, possibly, his first work of maturity. In the catalogue at one of the exhibitions held, Gorka recalls his first visit to the factory, together with his granddad, and remembers how the "red colours that so highly impressed him in those moments have been dwelling in his head ever since". In accordance to his condition as a photographer, he mentions the way in which "the colour turns into black and white", red into white, and he refers to "the huge spaces, in any corner, to get lost like", dark, sometimes inhabited by "tiny men".

The work was gestated throughout two or three years, until accomplishing the condition regarded as suitable by himself. His photographic rhetoric, with a hint of pedantry as we currently would say, was quite easy, but it is convenient to review its technical nature: medium-size negatives, square - those in which the cutting of the image on the four sides is evidently shown-, the use of wide-angle lenses which magnify the perspectives and generate a spatial sensation, black and white colour highly contrasted, harsh -as in no other manner could be-, only broken by sources of light able to locally blow the darkness in those settings, and tonal treatment in which the values closest to the black colour play, in any case, a fundamental role, whether we talk about images

inside or outside the premises. In fact, some of the latter ones sometimes define an ambience that in my view are revealed as loaded with oppressive connotations, which lead me to a final thought that perhaps are the result of a dark-tinted nostalgia.

THE TIME IN A PHOTOGRAM

Because the conscience of loss, at the beginning of the nineties, as previously stated, was already a fact. The future in these factories brought uncertainty upon its viability, their future was as gloomy as the immense areas the author is referring to. The photographs in the series show a compromise with those terminal places, a compromise to be told and, as a consequence, also representing a compromise towards himself and his relationship with these landscapes agonizing among the rattling of a white light that the dark spaces ultimately force them to die off.

In Gorka Salmerón's comings and goings to each one of his series, there is an underlying, testimonial reason he refers to in the way he usually does: categorically. His black and white is intense, dramatic. Ample dark areas, near to the complete black, are more hiding something than showing it off. What we see, leaving aside the robustness of the red-white lights transformed into sources of light almost expressionless, is barely a minor crust in which the texture of things is perceived, the furnace gate, the daunting dimensions of a tool. Somebody like me, inexperienced in this universe, perceives it as some sort of enormously special battleground, close to science fiction, packed with hazards and threats, and in any case, baffling and enigmatic. The author does not wish his work to even hold an educational aim. He restricts him-



self to recount the toughness of it all, how that atmosphere may swallow and make us disappear any moment and to what extent, placed out there in the middle, we are that insignificant.

The light used to carry out the work was surely a major issue. There is not such a worse thing, for a photographer, than the violent contrasts between light and shadows. Gorka solved it efficiently, most of all if we bear in mind that the contrast we are referring to should be part of the narrative of the series. The expositions, frequently, had to be long, of quite a few

seconds. On those occasions, the movement of the photographed objects tends more and more towards the abstract. It is hard to figure out what is happening in that lathe or around that area, beyond the fact of something red-white moving and shaping, an element that, eventually, shall not be seen completed. It is the categorical reinforcement of the value of the image as an image, nothing else, with no other narrative ambitions, even, I would like to be understood at this point, without additional stories to be told.

Long expositions involve building up time over a photogram. It is on the antipodes of what is commonly known, regrettably, as the "instant". We are, therefore, talking about images not responding to impulses of hundredths or thousandths of a second. All the contrary, what is aimed is to capture a time that flees, a lapse of time which is "happening". The instant, by definition, rejects movement. In our jargon we say it "freezes". Long expositions are, in contrast, an attempt, probably futile and of a different nature in connection with time, a relationship at the same time essential and chimeric: photography reinforces time, tries to transform it into a leading role making us more aware of our condition of fleeting, ephemeral beings. Eventually, a group of faded and blurred

tones and lines remain on the photographic paper, with little thickness, like emphasizing the flimsiness of that raw material called time, while the pure condition of the image of what is being watched is stressed and supported.

A MATTER OF DISTANCE

In Gorka Salmerón's photographs, and what I am about to say may sound contradictory, the clues of a classical documentary look are not to be encountered. As already discussed so far, I dare to say that his approach to the subject is visceral. That documentary tradition I am referring to maintains a constant, some parameters that, theoretically at least, should not be overlooked: tonal range as complete as possible, accurate description of the location or event to be photographed and, mostly, establishment of the appropriate distance to the subject.

Contravening those canons, Gorka Salmerón voluntarily minimizes the range to the boundaries of pure black and white, the description of that positioned before the lens is reduced, very frequently in a drastic manner, to a simple detail with significant frame cuts, sometimes invading the abstraction domains and, concerning the distance, how to reconcile two impulses of an opposite sign? On the one hand, the wish to tell the vicissitudes in that industry, its intricacies, the adventure he is aware of -that one of a family tradition tied to those scenarios- drives him to put his heart on the images, as befits someone who, in fact, takes part in the final fate of that factory he has known since childhood, from the beginning of times: the factory was always there. On the other hand, his photographic learning would be indica-

ting him, almost in the mid nineties, that the position of a documentary photographer, as contradictory as it may seem, tends to make him disappear from the scene: the photographer ought to be somebody vanishing in the image, as if he had not existed, rather than someone who leaves the picture marked with his grief or other profound feeling.

Gorka Salmerón, it has been said, is aware of the fact that he is photographing a world which is going to extinguish. The work strategy itself proves to be revealing. The photographer follows, so to speak, a sequence: he records the exterior of the factory, sometimes from some kind of remoteness, with his low-tone grey light, he then portrays the interior -the central axis, I believe-, which turns around the power of the machine and in which the man occupies a place necessarily reduced, and finally documents the demolition of some elements in what seems to establish a process that only has just begun. In this sequence, with the time, images intruding interests of other nature will be joining and even some corrections will too. I undoubtedly assume that back in 1993-94 the photographer would not have wished to consider, nor even study, other possibilities, more orthodox, that, however, would have moved him away to less personal positions. The

factory was dying out and, with it, the way of life of an entire town. All this body of work keeps, in my opinion, a nostalgic quality, a scent that can be perceived behind the power of the images, their violent contrasts and the strong structure of their dark masses.

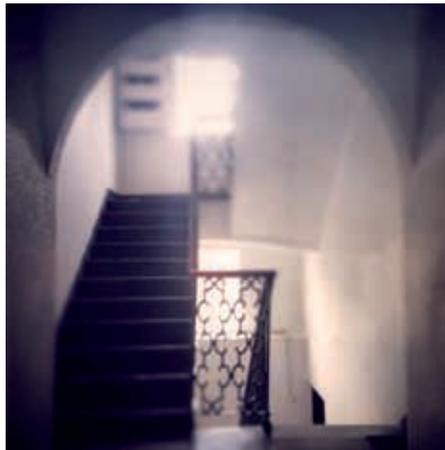
We are, therefore -I am referring to the early nineties body of work-, before a testimonial photography, reflecting a personal, compromised position, which, naturally enough, we are invited to be part of. It keeps nowadays grabbing my attention, as it



did when I first saw his series many years back now, the way in which Gorka sinks into the subject, with his square camera, his first knowledge in technical issues and his desire, without a doubt restrained whatsoever, of “punching us” with the images, not allowing us to remain insensitive before them, forcing us to come back, who knows, perhaps with his granddad alongside, to the roar of the foreground and the muffled sound of the background, to the flashing light and the dark corners, almost dingy, to the machines and furnaces, and also, of course, to the tiny men. It always remained in me, deep down beating, a trace of denouncement, a sort of a tantrum, sadness.

EXPERIMENTAL IMPULSES

When previously I was speaking about distance it is evident I was not solely referring to the physical distance. Every photographer keeps, whether he/she likes it or not, an emotional distance with the subject. The core of the work is formed by the photographs captured inside the premises and, in that core, the photographer’s involvement demands short distances. I am not trying to suggest that those close distances are the “good ones”. Everything is relative, and it is the work objectives which determine his adaptation. In any case, within the definition of that distance many aspects hold an influence. Even the photographer’s technical choices will come to advise what is more convenient. The use of certain tools keep a close dependence on the author’s objectives. Developed sooner or later in time, there is a sub-series of photographs following the “35mm format” which imply a diversion in relation with the essence of “Leaxpi Industri Paisaiak/ Leaxpi Industrial



Landscapes”. They are documents of personal nature, occasionally captured from his home window or a relative’s showing the omnipresence of the building, or in any of his strolls around the region, always with the warehouses and industrial spaces as the central theme. There is an image, different, which involves a thought of a different nature. Somebody, backwards, is travelling in a bus. Through the windows we get to see the side walls of the old factory. It is the crepuscular mood typical of a dull day, that kind of day that on so many occasions has been a companion in Gorka’s work, and which he feels as definitive of that work itself.

Gorka Salmerón is an experimenter. He has a radical curiosity that drives him to investigate each work, each piece of image. A quick glance at other series would not leave a doubt about what I am stating. Furthermore, even in the images we are currently considering, we find that impulse that beats and forces him to keep on trying, looking into new options, over and over again. Two good examples of it would be the building of multiple images, on the one hand, and some overprints, on the other. In the first, it is obvious that the author is talking about the shortage of one image, not because the whole scene fails to find a room in it, which frequently occurs, but the possibility of certain variations in the point of view may result as complementary. Some of these sets -I am not referring to the restitution of a panoramic effect, for instance- which are already present among those ones captured in the nineties, flow into a more complex type of image in which the “mosaic” effect is suitable to enclose, even more, the sight, to condemn it to a narrow fencing, like preventing a way out.

As for the overprints something similar could be pointed out. The final image is supported by two or more points of view which, in spite of it all, are one. That is something which is noticeable, more or less in a subtle manner, throughout the whole artwork. The factory is the only axis, the rest is just a toing and froing, a weaving of images around that central nucleus.

A REVERSE ROUTE

When a body of work expands in time it goes through different stages, with unlike objectives and goals that also obey to particular moments in the own photographer's evolution. There is an affinity among the images, fairly evident or subtle, but they are phases that can be differentiated with no obstacles. Gorka Salmerón's restlessness has allowed him to take a quite special photographic journey, leaving aside further artistic disciplines not indifferent to him either. He is not the only case, not at all, but technologically speaking his interests have been revolving around history. Thus, his first pictures were done in small formats, from which he jumped to medium ones and, subsequently, he caught up with larger sizes, eventually to reach the 8x10" format plates. Anyone can imagine that the way to approach an image is very different depending on the size and the resulting speed and slowness of the equipment. Small formats are, or usually are, intuitive. Plates, the bigger they are the more, involve an effort of a thoughtful nature. A tradition exists, American specially, to which it is habitual the use of plates and cameras in this format. The "pre-modern" processes do represent that nature as well. From the nineties onwards, Gorka Salmerón began to utilise larger formats. The negatives augmented, as previously indicated, from 35mm to 6x6, 6x12 cm and 4x5" and, later on, to 8x10". The charac-



teristics of the images evolve from the granularity of his early production towards subsequent "perfect" tonal transitions, in which detail and range of grey tones reach their peak, much more canonical. Like this, the conceptual changes are also evident. There are no technical variations, "expressionless" in the conceptual order. In contrast with the series of the nineties, strongly contrasted and vigorous, dark, to a large degree developed from the guts of the factory, with the time, more distant points of view have been working their way, more conventional and precise

too, in which the factory is observed from a certain distance and whose quiet climatology -always gloomy in any case- carries out its role. They are photographs of indisputable technical perfection.

Occasionally, Gorka returns to the panoramic issue, assembling several photographs that enable a wider contemplation of the town and the industrial premises. I would like to choose one of these pictures, consisting of four vertical plates that allow us to see Legazpi in its entirety. The foreground has been reserved to the factory. Then we see the town, almost embraced by it. Despite the hills and the clouds background, which mean a way out, the set again represents a structure which goes further than the merely descriptive. The grid defines and limits the landscape, and at the same time, encloses it. The city and the factory remain in this way inevitably united, like an inseparable whole.

Here is a story with an uncertain end. I can see Gorka, in the factory, with his grandfather, as a kid. I can also imagine myself listening to him, sooner rather than later, telling his children, maybe before some photographs, a long and deep story, at the same time ended and never-ending.



GORKA SALMERÓN: the time and figure deconstructed. 30 years of photographic docudrama.

Edorta Kortadi. 2013.

There is something in Gorka Salmerón's photography (Legazpi, 1969), which already from his early steps in Gaspar Gallery in Erreterria throughout the last ones in Ongarri Exhibition Hall in Elgoibar, leads him to play with the relentless test of time over reality, that deconstructs, transforms, destroys and absorbs everything in its path. I ignore whether he is conscious or unaware of it, but the truth is that it is one of his basic and nuclear fixed values alongside all his creative process. It is irrelevant whether it is the human concept, full sized or parcelled, the nature in all its splendour or fragmented, the city and the polis transformed into pure stain or contemplated in its doors, windows or jambs. There is always a reserved look, honest, but recalcitrant and corrosive. Like a "funk" vision which ignites in the eighties, a mix of cannabis with a bit of cheerful and a bit of fatal. A photographic look the own author in his own right considers as artistic, as from his beginnings he has alternated other languages like engraving, painting, music and cinema, and to which in one way or another, the author always heads for in his photography.

FIRST STEPS. LEGAZPI. 1985.

Born to photography at Ikatza Society in Legazpi (1985) aged 16, we acknowledged him as a rebel and opposed to the absence of photography discipline at a conference about art and the artists in Legazpi given by myself in The Cultural Centre in town. So encounters and closer tracking on the author commenced and so did my first

serious approximation as an art historian in the world of photography.

His path in Arteleku laid down in Salmerón the taste and poison for transversity and the connection between the artistic languages, something that scarcely has drawn aside throughout all his career. Engraving, almost photographic, captured beautiful images in black and white of towns and villages, which already produced and generated images of the human overcrowding. They were shown in 1990 at Gaspar Gallery in Erreterria. "Paris egunetik egunera" / "Paris day by day" offered visions of the city in black and white with weaves, lines, abstract stains and lights incorporated. It dealt with a brilliant vision, conceptual and corrosive. As conceptual was too the other proposal premiered at the small gallery; that one with the parcelled human face entitled "Reflections", in which his experimental and researcher spirit were shown at the same time. It was the first eclosion of his work.

DOORS. 1991. POLAROIDS OR THE COLOUR OF THE LIGHT. 1992.

His path in Arteleku and comradeship with painter Carlos Ausserladscheider soon took him to the production of a body of work of experimental grounds in which colour and the pursuit of shapes and textures were present in a clear and explicit way. That is how he made it in both series Ateak - Puertas - Doors 1991, as well as in his experiences in Polaroidak edo Argiaren

Koloreaz - Polaroids o el Color de la Luz / Polar oids or The Colour of the Light: Polaroid 600, 1992, in which the experimentation with light and colour is his main and almost sole concern.

In the series Ateak / Puertas / Doors, found in his travels around Portugal, Morocco, Castilla and other locations, serve him as poor and ethnographic objects to pour over them intense colours, playing with the fugacity of time and the passing of history. Poor art and ethnographic inquiry walk hand in hand. And his ravenous and corrosive spirit begins to show.

In the Polaroid series his eagerness for investigation is floating more in the wavelength of the abstract impressionism and the lyrical abstraction, displaying points of agreement with the body of work of such painters as Duque and Sistiaga. Parcelation, serialism and fauvist colours, heritage of his friend Carlos Ausserladscheider without question, set up the structure of this work. This ambition for experimentation and diving into other artistic languages will steadily continue along all his personal process, and somehow comes to enrich and make the storyline in his work of art more complex. He does not make a constant use of the colour, but reutilizes and absorbs it anytime at his convenience and fancy throughout his work.

LEAXPI, INDUSTRIAL LANDSCAPES. 1991-1993.

And so arrived the superb “Leaxpi industri paisaiak” (1992) series in black and white, dedicated to that factory-machine-tool town in which his own family ripped their hides of and in which he has been immersed in a direct and objective way. Reality was already strong, beautiful and magical enough.

Just the three eyes of the photographer were needed to catch a glimpse of it all, contemplate and capture it. More than 1500 photograms made with a square wide-angle lens Hasselblad in Patricio Echeverría factory captured the kafkian and plebeian Leaxpi, surreal and magical, like arisen from a Giorgio de Chirico painting, or a junk machine from Tanguely. Machines, wheelbarrows, tables, hammers, men who suffer and position themselves in space creating masses and chiaroscuros of undoubtful technourban beauty. Atmospheres loaded with strong light contrasts, of black and fumes, of wild and strange machines to the human being who finds himself



working before them. Of realism and abstraction, in a feverish and integrator process, in which the series and each piece of work possess their own rhythm and the desired autonomy. A “povert” aesthetics, conceptual and constructive, strongly wraps up this artwork which toured through Spain to a large degree. The machine which is increasingly disappearing from our surroundings is the main factor in this showing. In this sense, Salmerón’s photography is, besides plastic, a docudrama of our recent history. All that the author photographs is deconstructed,

transformed or disappears.

Patricio Echeverría factory, where his grandfather had worked and almost lived, drew him to a magical and fascinating world, not because its nearness was it less real and committed. The whole thing entirely hooked him into it, but also did the long and winding road. The series presented the factory itself from the outdoors into the indoors and, finally, ended up with the demolition and demise of part of the object loved so badly. From the outer architecture which is captured with its puddles and dark tunnels, through the machines and furnaces, foundries and men, leading into the enthralling and

orgiastic game of that one of the man-object almost symbolically merged and blurred. Eventually, he turns to the current industrial architecture all in boldness and vigour. His photography possesses a great deal of “verité” photography and testimony of the real, of “engagé” photography also engaged with his surroundings, always expressed in intuitive and learned ways, through that powerful and exquisite eye, that exists and comes together in this photographer in a natural and in some sort of perverse manner too.

And we say perversion, as for reality, both in these series and in the subsequent one carried out about Rwanda and premiered in 1995 in Zarautz Photomuseum, seems to destroy itself with the gaze over the beloved and pursued object. His eye connects and becomes related to the avant-garde of the XX century and to the transvanguard of the XXI century.

The reception of his artwork in Zaragoza, Errenteria, Guadalajara, Bilbao, Córdoba, and in The Museum of Photography in Tel-Hai Industrial Park, Israel, proves and supports it. The photography in these series is wise, straight, fresh and spontaneous. And black and white is determined and committed.

RWANDA. 1992.

And something similar occurred in his series “Rwanda 1992”, a country already at war and to which Salmerón attended to teach a course in the Ecole d’Arts of Nyundo. The author went across the country for an entire month and captured in 1800 black and white photographs and 1200 slides the life and the people in Rwanda before the chaos and war. Many of his characters do not exist any longer, its villages have been devastated or wiped

out. It partly occurs the same as what happened with the previous “Leaxpi industri paisaiak / Leaxpi industrial landscapes” feature. The photography accomplished here has become a docudrama, currently of a documentary and plastic value of prime importance. His photography seems to possess something of corrosive and dramatic nature. It kills all what the camera captures and cherishes. Some of his snapshots were published by La Vanguardia in Barcelona.

The report offers and presents the sorghum collectors and farmworkers, the brick ovens and their manufacturers, kids and youngsters, artists, grannies, the school cook, banana carriers, mothers with their babies, little girls on the way to the well, musicians, families outside their homes, workshop workers, forgers, fire, pottery, plowmen and limestone quarries. Salmerón claimed that many of these activities were also developed until quite recently in Legazpi. Therefore, there is something of comparative technology too in his stuff.



Rwanda was premiered under book format in 2000. In this way were its people and characters introduced. Its landscapes

and homes, its work and party places are captured with a certain distance, introducing themselves or waltzing around in great dignity and ease. The gift of casualness, of no affectation and the ritual of ordinary life. The small and neat format of Focal Editions included two extended texts by Gorka Salmerón himself and also featured a Rwandan tale adapted by Iokim Otaegi, missionary who had been working in Rwanda for several years.

Some of the landscapes captured turn out to be of astounding beauty, as well as the own natives who are portrayed somewhere between simplicity and the magic of everyday life. Unemphasized photography, slightly distant, with a

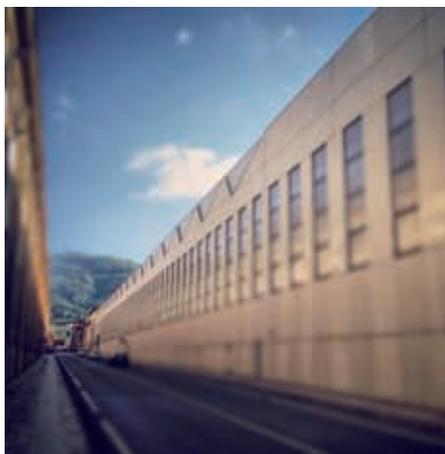
pinch of humour and irony, but with all due respect and love towards the captured reality.

The photographic work was treated both in a seleniumsulfide toning and a gold bath to achieve an ochre result, also for the preservation of the photographic sources. For ourselves his photography in black and white is regarded as splendid, brimming with tones and hints, concerned about composition and daring planimetry: shots from the ground, elevated, frontal or back turned, and, mostly, filled with worry for the human being, something that seems unconsidered in most of the artistic postvanguard schemes.

WALKS AND LANDSCAPES. 1996-1999.

It is the author himself the one who claims that “this story should be told in colour. Grab the camera and walk out to the hills, stroll around and resume something already forgotten and abandoned: colour. I was in the need of walking, breathe the air of the mountain, and for that I demanded colour. I have always been interested in movement as well. I can perceive the landscape in two or six photographs, processed one after the other, in a parcelled, sequential manner. Always trying to start from something already chewed and mulled in my head, but later on, executed in a quick, intuitive way”.

A kinetic, winged landscape emerges, all subtle and in motion, like a gentle breeze that wraps the landscape up among its bends embracing, turning it into almost pure colour stain, close to the abstract expressionism and the magical realism of films and painting.



Enveloping, in series arranged, kinetic photography in this case and with a substantial bit of romantic passion in it. On a Duraflex metallic source, Salmerón, in quick camera sequences, seizes an unlikely but true landscape, nearly magical but real and existing in our own guipuzcoan territory. We are talking about the woods in Leaxpi and Aizkorri hillsides or those further ones of Le Puy-en-Velay. It is his mountain outings, captured in a slick, nearly dreamlike manner, later elaborated at Percolor Laboratories in Barcelona. His sceneries are somehow unlike and different from those ones with a placid and

contemplative sight in the Basque painting and photography of the XX century. His kinetic sceneries are more urban and telematized glimpses, closer to the beginning of the new century mass-media, in the wavelength of the american photography. Yet, and despite the radiance of the colour and its source, there is also a dark background, highly appealing and corrosive, like a bitter aftertaste hidden among the creases of his look: Aizkorri, which links him to the finest european and japanese tradition.

Walks and Landscapes was evolving to reach sizes oscillating between 2,25 m. and 3 m. 6 m. or 11 m. long in Duraflex paper. It was about a macro landscape in colour, seized with a rapid camera movement as the photographer wanders in and about the scenery and the green of the countryside. Frequently enough, in a frontal manner, although he does not deprive himself of other perspectives, more partial, arranged in series and fragmented. Fragmentation has succeeded in achieving some of its highest peaks in almost minimalist landscapes and in which black and white and the minor strum of the colour do almost all. It is about, in these occasions, a photography of japanese composition and minimalist concept, yet always underlying the wisest choices given in the abstract expressionism, which have been the basis and substrate, along with the oneiric and magical realism in all

the Walks and Landscapes series. There is an accurate and delicate look in Salmerón towards everything he contemplates and captures, but most of all, there is a poet of the surrounding reality as rarely seen around here.

At the exhibition nine work pieces were additionally shown, in which the blue of the sky, in slightly more realistic photographs, provide a touch of colour and opening towards new horizons and more naturalistic poetries, mostly and above all, in his black and white series, to which this versatile photographer has never turned his nose up at. The same goes for some photograms in which the author, as opposed to the former proposal, has been reflecting almost the pure gesture and movement of the nature and the things all around, in the Pantarei presocratic sense / All moves.

It is not odd that some critics and historians have seen alongside this path connections with the postwar Basque abstract expressionism, although Salmerón's postulates, we believe, are closer to the magical and oneiric realism, linking with Lekuona, Duque and Sistiaga.

The photographs came along with sensitive and heartfelt poems by the young galician-basque poet José Luis Padrón Plazaola.

FISHERMEN. 1998.

Arrantzaleak is partly the result of an assignment forwarded to the photographer by the Culture Department of Guipuzcoa County Council in 1997, regarding the illustrations in Josu Erkorrika's work to be edited on the Bertan Collection. And I am saying partly, because the photographic Collection premiered at San Sebastian Naval Museum owned sufficient



entity and autonomy to be read and considered as a photographic bodywork in itself. After his former experiences Salmerón now dared to go ahead with a subsequent report about fishing in the Cantabrian sea (anchovy, mackerel, white tuna) and its marine environment, captured with that witty eye, distant, neobjective, neither too close nor too far off, nor too apart from the object and the universe he is trying to seize and convey to us from deep inside of him. His photography is somehow softer and more velvety than the one formerly developed in black and white, occasionally a bit more precious, whereas in others all his magical power and dark vigour is maintained. Certainly, there is indeed less obscurity in this work, although that keeps appearing in any corner, any photogram, achieving outstanding efforts, as those also found undoubtedly in a number of colour and motion pictures, this last one, a quality linking with former stages.

For somebody from an inland territory this report involved a challenge, by far overcome, thanks to an experience lived inside a fishing boat for weeks and after a big deal of seasickness, and to his exquisite planimetric and neobjective brain.

Forty images of different sizes defined this exhibition, resulting from 35mm colour slides, printed on Radiance Select paper and saturated in fauvist colours. This photography is more naturalist and possesses a more illustrative character, as the same project demanded.

PORTRAITS OF FRIENDS AND ACQUAINTANCES. 2001.

The fact that a young photographer dares to present a monographic exhibition about such a complex and rich topic as portraiture, is a personal challenge as well as an incentive for the reader and consumer of images.

Already from his early beginnings Salmerón has been interested in portraiture and human being, the relatives and acquaintances attraction, friends, peers and people from show business. Portraits mostly carried out alongside the last decade in black and white and colour and to which he adds his own philosophy and idiosyncrasy. A mixture of solitude and surroundings, of introspection and context, of corrosion and elegance, of close proximity and certain distance, although the results are varied and the models and those depicted do not always unwrap themselves before the camera lens.

It is interesting to confirm that those features can already be distinctly distinguished in Susi portraits, and his own Self Portrait, in those of Osaba Primi's and in Josema's and Salvá's, Padrón's and Kontxi's, Gari's, Pepa Makazaga's and, above all, in that one of his chum Pelu, in his moustache and tattoo, one of the most suggestive and refined in this collection. Among those of his peers two gems in black and white genuinely stand out, Iván and John Wayne, also the most expressionist and fading photography such as the one of Oteiza in San Vicente, Alberto García Álix, Rwanda, that one of his relatives in reddish toning and even the most caricaturesque and manipulated photocollage like Robert's and Josemari Tolosa's.

But where we believe Salmerón gains and surpasses his creative stature is in his portraits in gelatin bromide of various tonings, such as his Selfportrait (1994) and Oskar, as well as in both colour serigraphs accomplished in a polaroid, Pelu and Selfportrait, mature pieces involving long hours of contemplation and meditation of reality as a dark and mysterious object. What achieved in this serigraphy, again connects his art with his initial experiences,



additionally shown in his first exhibition made in this same Gaspar Hall in Errenteria.

NATURA. LANDSCAPE IN BLACK AND WHITE. 1995-2001.

Under the title of Natura, Legazpi Lenbur Foundation premiered at Bikuña Palace an excellent collection of landscapes captured between 1995 - 2001. It deals with a set of landscapes in black and white, in which the author expresses part of his earlier schemes, syntax and planimetries and in which, again, he gets to achieve some of his best deliveries and widens his previous proposals.

With a more realist and objective lens, the photographer once more falls for Legazpi surrounding scenery, beeches and oaks, the gentle hillsides and their grass, the human prints on the snow and the mountains in the distance. With a remarkable economy of plastic means and a wider range of mechanical equipment: simple, plated, medium sized and panoramic cameras, this photographer seems to self impose a responsible and determined exercise of bold photographic calligraphy. Partly and within certain distance, he possesses contact grounds and friction with some radical projects by Man Ray, Douglas Anderson and Geesman.

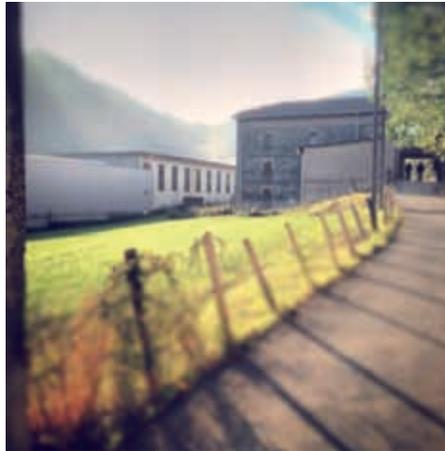
Purity and simplicity in the shooting and the photography itself. Simplification and poetization of space allowing him to focus his attention on the collection of micro and macroclimates, in which the great panoramics and views are met with the small stronghold of bushes and snowprints, small characters and beloved beings starting to show up in his landscapes and who were not included in his former series Walks and Landscapes. The stamp of mankind in the winter scenery

revealed in small remainders, prints and symbols, subtly are perceived in a photography that has acquired bigger quality doses and approach to reality and micro-climate. The subtlety of his look brings him to present a cared and pampered landscape even to the smallest and pettiest details. Small is beauty, seems to be the motto of that moment. His photography has become more precious and consistent, more subtle and concentrated than in the previous large formats. He seems to have recovered the taste for the intensity in the look, more scrutinizing and microscopic than the preceding stage. Far more abstract and baroque. If essence is kept in small flasks, there is no doubt that the micro/macrophotography in Natura offers bits of delicatessen of tall ecologic and plastic flavour. From the sensuality and the large format winter landscape, the photographer has evolved into the sobriety and concentration of the fall. We are eager to find out what a romantic spring and a torrid summer might provide in some of the Euskadi Tropikal beaches. Let us allow the photographer some time and check whether those series close or open new perspectives and panoramas.

The cared and exquisite edition of this display by Ongarri in Elgoibar, which marks number 4 in its Photography Collection, finally demonstrates there are still talented minds in the country of such excellence and stamp as Jesús Mari Sarasua's and Jokin Martínez's.

GI-632. A RATIONALIST EXPERIENCE. 2004.

Of an aggression on nature, as could be read from the building of GI-632 motorway, drawn all the way up from Beasain to Zumarraga - Legazpi, the author will make use of it to



carry out a photography series developed with a 8 x 10" Sinar Camera. Leaped up on the roof of a Mitsubishi car, the series is packed with rationalist and brutalist syntax, of velvety grey and vague black.

Together with the prints-injuries caused by machines into the heart of the earth, the photographer captures the silence of the vast concrete areas, the debris of the shuttering, the silent and forgotten corners, in big calm, strength and lyricism. His photography bears not much distance from some other proposals by Ortiz and

other photographers of contemporary architectures.

These penetrations into the techno-urban world is something gradually and steadily repeated and occurred in Salmerón's process and we are unaware whether it is done as a covered up social denounce or, simply, as a verification of his surroundings. This transit from nature to cement, from "rerum naturae" to "civitas cementi" is more a switch of iconographic repertoire than a deep syntax swap. Salmerón is almost always loyal to himself, his own concepts and ways of looking. Silence and calm. But of course, always empiric ascertainment of whatever occurs or comes up. Death and resurrection of landscape through the new communications and transforming urban technologies.

PROTOTYPES. 2008-2010.

At the dawn of his studies in Leioa's Faculty of Fine Arts, the second eclosion of his body of work takes place. New studies and approximations to the History of Art generate in the author a new experimentation and introspection phase of the human nature itself. The woman's and man's body, the head,

the bust, is sometimes treated in the manner of an african mask in his series Prototypes, carried out using various techniques: silver gelatin, copy-gravure, photo-woodengraving, lithography, digital printing on Guarr o Super Alfa paper , engraving on digital printing, copy-gravure on silver gelatin, digital printing on canvas, oil on canvas, achieving remarkable masterpieces, of outstanding quality and connected to the finest XX century avant-garde: black art, german expressionism, fauvism. Another set of series is Autotratuak eta Prototipoak Ilunpetan - Autotr eats and Pr ototypes on the Dark Side: luminescent pigment on silver gelatin. Prints of angels and saints on romanesque images or on skull x-rays and on the hands of his daughter Lexuri which seem to string together with the stark flair in Goya and with certain contemporary gothic trends. And, finally, Gorabehera Gorriurdinak - Variations in Red and Blue (A Tribute to Carlos Ausserladscheider), acrylic on canvas, of geometric abstract shapes. Some of these art pieces will be shown in subsequent years in several exhibitions outlined below.

Works of art, likewise at the beginnigs of the XX century, are again exhibited in windowdisplays, stores and shops of Legazpi Town coming from the hand of the photographer and creator Gorka Salmerón. The photographer bumped into mannequins and busts at Juan Cruz hair dresser's, Gordoia lingerie shop and Kiku shoeshop, and commenced to articulate photography with those, as well as serigraphy engraving and engraving on digital photography, to the point of composing multiple images, unequal variations and combinations over the same subject, under the guidance of Fine Arts lecturers such as Susana Jodra, Fernando Mar dones and Txema Elexpuru, which are wisely presented in shopwindows and indoors in the same stores where they originally came from.

The result is truly more than just merely an exercise for and from the Faculty. It is chiefly about an intelligent exercise that sheds disturbing photographs and engravings of manne-

quins of kids and grown ups, reduced to symbolic images, prototypes of the most naturalist reality of the images until now presented in his photography and that, consequently, become unreal characters, science fiction like, divided between reality and fantasy.

Dadaists, surrealists and constructivists had previously utilized them with varied accents and uses, and now Salmerón reutilises them manipulated to confront them to their kind of reality, to turn an extra notch and try to extract multiple connotations and possibilities.

The result of his black and white photographs, of his single coloured engraving, in four-coloured process or dirty black, offer robust profits of faces and anatomies, some of them more simple, others more provocative of human trunks and faces loaded with ingenuity and horror, of austerity and provocation, ranging from the naif art of photo booth to the black art taunting or the XX century german expressionist engraving work.

The outcome is not alike either. At first sight, some of them look more simple. Others, on the contrary , turn out to be more complex. We are intensely moved by his facial woodengravings from gravures, resolved in black and white, or with polychromatic attachments. Faces with or without eyes, nearly totemic, with lines and scrapes interwoven. Orographies of the passing of time on the human being. Facial-deformed masks of the anonymous man of the XXI century. Non-entity faces who had or will not have it, but greatly depending upon our attitude and positioning in space and time.

Considerations about body and human image in a time in which the person is enormously manipulated. Intellectual exercises for an era in which the beauty in the human being is so highly considered and bragged of. Pretty splendid also turn out to be his sexless nudes, who bring about a big load of subterranean erotism. His photographs of infant manne-

quins also owns a substantial baggage of subtlety and evanescence.

On diverse walls and tall pillars of the church in Legazpi (2010) big sized pictures with varied faces coming from the romanesque front of San Miguel de Estella's Church have also been installed, the last creation of the Iberian romanesque and San Juan de Laguardia's Church. Their formats and the proximity of the lens, capture and magnify, if possible, the power, majesty and serenity of images like Mary, angels, saints, who talk and express that language of faith and medieval behaviour before the word of God, made into stony articulation.

The rotundity of the formats, the sober bichromaticism, the religious scope itself, make these corpses acquire new and updated human accents, full of serenity, peace, of social questioning and interrogation. Are not any of them close and near of some current face? Are not them, as Malraux stated, part of our history and our more proximate and close social process? What is meant, in terms of closeness and rupture, 900 years in the field of art? What points of encounter do they share with other human faces depicted by Rafael, Michelangelo, Hernández, Picasso, Dalí or Warhol?

Those and further questions might Salmerón's icons be posing, who are more than a plastic, documentary or historic transcription of a Former Kingdom of Navarre romanesque front, regardless its beauty. They are vivid, real, current and contemporary images, thanks to the skilled, scrutinizing and cold eye of a top class photographer, who equally captures his daughter's human streak or that one of a mannequin, a romanesque sculpture or whatever comes up. Several of these images are also shown at Legazpi Public Library as a side support.



QUOTIDIAN STORIES. 2010.

Gorka Salmerón delivered Egunerokoak - Quotidian Stories, at Elgoibar Cultural Centre (2010), a city professionally attached to him. 25 snapshots carried out with a cell phone about his personal surroundings, around anything daily encountered. The toilet, the towels, Lexuri, his daughter, in the bathtub, the duckies in the water, the fumes extractor, the plates and the coffee maker, the saucers, knives and forks, the plastic pins, a real technical and industrial world, of plastics and polymers, seized

in a trivial look, plain and simple; but bewitched, in caring frontal and alter native perspectives, with kinetically positioned objects always coloured with subtle pigmented inks, pink, green and yellow washed over aquarelle paper; all of them sort of aseptic, like in a light reality mood and somehow anodyne. The author, as denoted in the exhibit catalogue, attempts to catch the fast and brief rhythm of lifetime as well as the society in which we dwell. That is, no more and no less, the feeling underlying in this show. Photography, painting, as an account of reality in a straightforward approach. Photography entailing a mobile phone achieving carved textures and dynamic planimetries.

He also executes a conscientious body of work entitled My Eyes - Ene Begiek (ez dute malko isuritzeko gogorik, denik eta bizitza bakarra bizi dutelako... / Sarrionaindia eta Ruperri esker / my eyes are not in the mood for crying, despite they get to live a sole lifetime. Thank you Sarrionaindia and Ruper) carried out in various techniques: digital printing on Guarro Super Alfa paper, inks, acrylics, collage, aquarelle, photoluminescent pigment, photographs, electrophotography and acrylic on digital printing, decomposing the human eye into abstract and geometrical stains, of kinetic and sequential nature and alternating

various colours into each of the big sized proposals. His concern about light and pigments is still present in his work, as well as the experimental and enquiring feature from his beginnings, also alive.

Experimentation shown too by Salmerón in the anthropomorphic repertoire achieved in his series Narrazio bisual bat, autoezagutza eta ikerketa hezkuntza artistikoan -A visual narration, selfknowledge and investigation of artistic education, alongside his geometrical catalogues developed in the deconstruction of the hole and, most of all, in his Work Diary, a diary with pop, abstract, surrealist images, collage and all sort of proposals done in it.

TYPICAL AND ARCHETYPAL: AURREZ AURRE - FACE TO FACE. 2011-2012.

The last in Gorka Salmerón series premiered at Zumarraga Cultural Centre in late 2012, supported by the body of work of Óscar Pereira García, offered frontal portraits on both cases half length, three quarter length or full length, who have been placed before the photographer in a looser and freer way in Salmerón's case, more indicative and positioned in Oscar Pereira's photography, in which the own depicted character itself tries to communicate us their condition before dailiness and history and which consequently develop into typical and archetypal portraits of the society in crisis at the beginning of the XXI Century.

Iñaki and Aquiles, Borja, Eurne and Ester, el Topi and la May, standing before walls and towels, stare at the viewer from their selfness, from the bottom of their existence, a mixture of quietness and both existential and social break, for



reasons that look uncontr ollable to us and which leave a sediment of distance and hopelessness. Salmerón's photography, which moves between the magical realism and a pop aspect (as a result of his velvety tones and daring and fluorescent colours) chooses his models between the irony and the daily life corrosion. Deep down, it is all about a tender look, kind and supportive. There is something like a familiarity agreement towards those depicted, to whom he inserts onto walls that contextualize and embellish the world of that private, frequently raw and poorly swe-

etened. They look like archetypal of the street youngster, the rasta, the married women, the anarchists. Salmerón has always been interested, like the New Realists, in the nearest and surrounding reality.

STROLLS WITH AMETS. 2011-2013.

His last photographs taken to Amets, his gorgeous and fair-haired son, using a cell phone camera, although not yet printed, show the image of his son in diverse places and positions, life and colour filled with. Windows, architectures, interiors and sceneries serve as the kid's framing and contrast.

So far has our account and encounters on Gorka Salmerón's plastic and photographic work reached, in which, attention to the human kind and the surrounding landscape is essentially met, with full dedication to the study of sources, technological and ideological diversities, pursuit of classical results and a zeal for living on and making photography in connection with historical vanguard move forward, especially that one related to the german and spanish XX century expressionism.

AUTHORISED VOICES.

“Inside the possibilities that photography offers as a vehicle for image capturing, there is a field that today still remains unexplored and which offers endless channels: the emulsification of the sources.

In any photography shop we are able to find different photographic paper, but variety is limited, as for when in pursuit of something special you are unable to come across it, either because it has not been imported or it is no longer manufactured.

But, was not it formerly when the photographer him/herself fixed his/her own negatives, emulsified the paper and even built his/her own photographic equipment?

On doing photography, emulsifying different sources, I have come across a world of investigation based on the work previously developed by the ancient photographers.

The basic grounds within that process is the quality that some chemical products hold to become insoluble once exposed to light.

I try to capture those images that grab my attention, that catch my eye, but modifying them at my fancy and alternating them.

One of the greatest incentives that, for myself, photography keeps is the fact that the more you enquire into it, the bigger your surprise is in connection with the results you may achieve.

That is why each new experience on many occasions becomes a brand new surprise, although there is a bit of a problem in terms of source emulsifying: the impossibility of obtaining two exact photographs”.

Gorka Salmerón. 5 Argazkilari Gipuzkoar Gazte - 5 Fotógrafos Guipuzcoanos. 5 Guipuzcoan Photographers. Arteleku, San Sebastian. Guipuzcoa Provincial Council. 1989. Page 34.

“The juxtaposition of images shaping a new space, frame fragmented, introduces a complex plot into the final body of work, where the panoramic character is revealed into two interrelated perpendicular senses. On the one hand, generally vertically, the camera’s running of the lens, disrupted by the movement the photographer brings in. On the other, horizontally, the one obtained from the juxtaposition of images, which define a delusional space, in which the link among the images is more ruled by the repetition of

elements than the logic of vision. A space which, eventually, is not a dimension, but light and movement”.

Ramón Esparza. Paseoak eta Paisaiak. Walks and Landscapes. Archives of the Historic Territory of Álava, Vitoria - Gasteiz. Álava Provincial Council. 1999. Page 5.

•
“He has turned to extremely large formats. The used plates are diametrically opposite to digital photography, technically speaking. They can be cruel to those portraited, and they are extraordinarily demanding to the photographer. Nothing is left to fate, as nothing shall be forgiven. From the delicate moment of the shot to the complex steps of the printing, Gorka Salmerón situation is far closer to the traditional modernist guidelines than to any postmodernist temptation, far nearer to the finest technical classicism than to any of those adventures that are common rule.

He is a radical photographer. That circumstance, in times of bargain, ambiguity, market key principles and absence of convictions, is something to be thankful for”.

Cárlos Cánovas. Err etratuak - Retratos - Portraits. Ignacio Aldecoa Cultural Centre, Vitoria - Gasteiz. Álava Provincial Council. 2006. Page 2.

•
“The insistence on traditional treatment processes or black and white photography itself -doubly obsolete- suggests the author may be adopting a resilient attitude against modernity, opposite the present technologies and urban life. There is a trace of all that; but there is something additional, due to the fact that this insistence is not as much technological as more widely vital. Gorka Salmerón slowly travels across settlements of the unspoiled nature, menaced islets, in pursuit of the adequate technological intervention -the black and white analogic photography, threatened as it is- to show its fragility and to express his melancholic approach to places and ways of capturing them which are being lost”.

Francisco Javier San Martín. Natura - GI-632. Godoy World Art Gallery, Madrid. 2007. Page 2.

•
Note: The present work is a synthesis of the various chronicles appeared in The Deia Post (1990-2013), readapted and updated for this occasion, besides several Authorised Voices.



Legazpi, from dark grey to black.

Gorka Salmerón Murgiondo. 2013.

The town's entrance has always possessed a grey component, dark grey, with a hint of black. The first-timer will normally gain access into town via a long corridor among gloomy pavillions wrapped in smog, noise and a smell of fumes. It is the passageway into the "Iron Valley", into a territory, in which until recently, iron had been melted for centuries and in which, oddly enough, that activity has been given up for good. They still work with iron here, but the foundry and many of the sections that one day belonged to Patricio Echeverria have closed down or disappeared. Some of its workshops are currently running and others have been transformed, but steel is no longer melted. An ancient tradition has disappeared, something that has genuinely defined us in this spot in the heart of Gipuzkoa for a long time, an activity that has been practised in the area for generations, as confirmed by the remains found in the various "zepadis" or dumps that abound in the mountains of the region.

The factory has always been there: we have known it since we were kids, it has been part of the landscape of our daily routines, settling in our lives and our memory. Nearly everybody in town has been dependent on Patri-

cio Echeverria, on the factory. Curiously enough, at the beginning of the XX century only a handful of farmhouses shaped the town centre; afterwards, the urban development in the valley has grown around, from and as an extension of the factory, in a sort of almost a feudal system which went on until the end of the century. It belonged to "Patricio" the different worker guesthouses, the company shop, the nursing home, the frails'school, the nuns'one too, the housing projects built up for the workers throughout different stages and taking into consideration their social status, -according to the rank of the worker/producer- the reservoir, Echeverria's family chalets, the factory inn, the library, the rebuilt church of Mirandaola (in which the "Miracle of Santa Cruz" took place, a cross appeared before the puzzled foundry workers in that first sunday of may of 1580...). The most recent history of the town has been developed around and through "the factory".

My grandparents' house was roomy in comparison with the dwellings of the rest of the workers. That house was assigned to my grandfather in his last working period in the firm, in which he developed functions in charge of the foundry. Prior to that, he had been ripping his hide off in

the factory and eventually, got the retirement suffering from a wear hip and knee, forcing him to walk slow and languidly, in a particular manner. In the same way as the rest of the house, the kitchen – the territory under my grandmother’s control – was also big, and had a huge window from which the Work Avenue was seen (that dark-grey corridor) and, of course, the factory. It was a three-leaved window, two of which could be opened; each one with its corresponding handle, and from where two wineskins were hanging while the workers were at home. They were the “zatos” or wineskins my grandad Lorenzo and my uncle Primi would carry with them to the factory. I guess it has always been curiosity that has kept me into the pursuit of the novelty, the unknown; and I do have to confess that if the kitchen was ever to be left alone, everytime my grandmother would walk away from her haunts, since an early stage I learned to give a try out of those wineskins without the difference or the missing quantity ever to be noticed. It indeed involved a certain sort of skill and some training not to leave any traces, trying not to miss a drop on the way nor give oneself away with a stain on the clothes or on your snout.

It was in 1980 when the book “Foundries in Legazpi”, a humble book that within the years was to become a reference for the specialists in the subject. I was then in the boundaries of my eleven years, but the memories of that period are still vivid. My father cooperated in

that project and I got involved enjoying in the excursions to the countryside, watching how, later on, Salmerón the elder, scribbled drawings and maps back at home, late in the evening, using those Rotrings and Letraset markers, while my mum and me dealt with his queries to translate place names into euskera. Ignacio Arbide encouraged me to continue collaborating in the investigation schemes when that book was premiered. He intuitively knew something was already gestating, that in the future new proposals of a curious and restless boy might come up. The outings to the mines, visiting the “zepadis” or dumps, look into the remains of the ancient foundries, were activities that left a stamp on that young boy that, then, would try to pick up a sample of that legacy and transform it into images.

The factory has always been there, despite the fact that it has been gradually changing. The day by day and the routine stops us from noticing it: it is the passing of time the one in charge of that judgement, that final thought, of putting things in their place. The progress of time forces me to assume and confess that my look, my vision over the factory has also been modifying and altering. The eyes with which I have been observing it through its various stages have been different, depending on the moment and on my interest. However, still nowadays, the entranceway into Legazpi remains grey, dark grey, with a hint of black.



Argazkien zerrenda / Relación fotográfica

Orr. / Pág.

- 3 Torneadoreak eta Laminazio Berria. PESA. / *Torneadoras y Laminación Nueva*. PESA. 1991.
- 12 Palategia, Flejeak, Erreminta Biltegia eta Estanpazioa. PESA. / *Palas, Flejes, Almacén de Herramienta y Estampación*. PESA. 1991.
- 14-15 "Legazpi defenda dezagun" manifestazioa. / *Manifestación "Defendamos Legazpi"*. 1993.
- 16 PESAko Laminazio Zaharraren eraisketa. / *Demolición de la Laminación Vieja de PESA*. 1993.
- 17 "Hierro Esponja"(Korea)-ren eraisketa. CIE Legazpi Altzairua. / *Demolición del Hierro Esponja (Corea)*. CIE Legazpi Acero. 2002.
- 18 Legazpiko tren-geltokia. / *Apeadero de Legazpi*. 1996.
- 20 Urola Koop. Elk. / *Urola Soc. Coop*. 1989.
- 21 PESA, tximiniak. / *PESA, chimeneas*. 1989.
- 22 Torneadoreak. GSB Altzairua. / *Torneadoras. GSB Acero*. 1997.
- 23 Constructora Electromagnética, COEL. 1999.
- 24 CIE Legazpi Forja, GSB Forja kartelarekin oraindik. / *CIE Legazpi Forja, todavía con el cartel de GSB Forja*. 2002.
- 25 Arantzazu eta San Juan auzoak, PESAko Pentsioa. / *Barrios Arantzazu y San Juan, Pensión de PESA*. 2003.
- 26 "Hierro Esponja" (Korea) eta Isurketa Jarraitua. GSB Altzairua. / *Hierro Esponja (Corea) y Colada Continua*. GSB Acero. 1996.
- 27 Autotrata autoan, Fundizio parean. GSB Altzairua. / *Autotrato en el coche junto a la Fundición*. GSB Acero. 1994.
- 28 Legazpi Arrasetatik. / *Legazpi desde Arraseta*. 1990.
- 29 Legazpi Arrasetatik. / *Legazpi desde Arraseta*. 1994.
- 30 Autobusetik: GSB Altzairua. / *Desde el autobús: GSB Acero*. 2000.
- 31 Nire leihotik: San Martin eta San Inazio auzoak, langileen etxebizitzak. / *Desde mi ventana: Barrios San Martín y San Ignacio, viviendas obreras*. 2003.
- 32 PESAren urtegia, Urtatza auzoa. / *Pantano de PESA, barrio Urtatza*. 1989.
- 33 GSB Altzairua eta GSB Forjaren urtegia, lehen PESArena zena, Urtatza auzoa. / *Pantano de GSB Acero y GSB Forja, antes perteneciente a PESA, barrio Urtatza*. 1995.
- 34 Edu Fernández de Quincoces "Tobaritx", fundizio ondoan. PESA. / *Edu Fernández de Quincoces "Tobaritx", junto a la fundición*. PESA. 1991.
- 36 Mekanizatua: Fitxategiak. PESA. / *Mecanizado: Ficheros*. PESA. 1991.
- 37 Laminazio Zaharra. PESA. / *Laminación Vieja*. PESA. 1991.
- 38 Ajustajea: Jesus Mari Garmendia. PESA. / *Ajustaje: Jesus Mari Garmendia*. PESA. 1991.
- 39 Simón Azarola, Pedro Zubillaga "Pedrolas". PESA. 1991.
- 40 Fundizio eta Isurketa Jarraituko igeltseroak : Miguel Rueda eta Lino Rodríguez. PESA. / *Albañiles de Fundición y Colada Continua: Miguel Rueda y Lino Rodríguez*. PESA. 1991.
- 41 Biltegi ondoan: Juantxo Otaegi. PESA. / *Junto al Almacén: Juantxo Otaegi*. PESA. 1991.
- 42 Tornularia hamarretakoarekin: Enrique Pinillos. PESA. / *Tornero almorzando: Enrique Pinillos*. PESA. 1991.
- 43 Mekanizatu Zaharra: Luis Mari Salazar eta Julián Paino. PESA. / *Mecanizado Viejo: Luis Mari Salazar y Julián Paino*. PESA. 1991.
- 44 Goiko forja: Indalecio Sanz forjaria. PESA. / *Forja de Aceros: Forjador, Indalecio Sanz*. PESA. 1991.
- 45 Xafla-trena: Primi Murgiondo. PESA. / *Tren de Chapa: Primi Murgiondo*. PESA. 1991.
- 46 Leungailuak: Jexux Arregi "Txato". PESA. / *Pulidoras: Jesús Arregi "Txato"*. PESA. 1991.
- 47 Goiko forja: Manolo Uribetxeberria "Jalisco". PESA. / *Forja de Aceros: Manolo Uribetxeberria "Jalisco"*. PESA. 1991.
- 48 Fundizioa: Labearen arduraduna. / *PESA. Fundición: Encargado de horno*. PESA. 1991.
- 49 PESA, Patricio Echeverría S.A.-ko Atari nagusia. Atezainak: José Luis Zabala, Pablo Romaratezabala. / *Portería Principal de PESA, Patricio Echeverría S.A. Portereros: José Luis Zabala, Pablo Romaratezabala*. 1991.
- 50 Estanpazioko teilatuan: Jesús Enrique. PESA. / *Tejado de la Estampación: Jesús Enrique*. PESA. 1991.
- 51 Sutegia: Erreminten forjaria, Ricardo Mediavilla. PESA. / *Fragua: Forjador de utillaje, Ricardo Mediavilla*. PESA. 1991.

- 52 Instalazio Elektrikoetako langilea: Patxi Mencías. PESA. / *Mantenimiento Eléctrico: Patxi Mencías. PESA. 1991.*
- 53 Estanpazioa. Garabiko arduraduna: José Luis del Blanco. PESA. / *Estampación: Gruista: José Luis del Blanco. PESA. 1992.*
- 54 Atxurtegia: José Manuel Ratero, Tarsicio Dueñas eta Alejo Chamorro. Corporación Patricio Echeverría S.A. / *"Atxurtegi": José Manuel Ratero, Tarsicio Dueñas y Alejo Chamorro. Corporación Patricio Echeverría S.A. 1992.*
- 55 Atxurtegia. Corporación Patricio Echeverría S.A. / *"Atxurtegi". Corporación Patricio Echeverría S.A. 1992.*
- 58 CIE Legazpi Altzairua: Forja Akabera eta Estanpazioa; Corporación Patricio Echeverría S.A. / *CIE Legazpi Forja: Acabado de Forja y Estampación; Corporación Patricio Echeverría S.A. 2002.*
- 60 GSB Forja: Estanpazioa, Forja Akabera. / *GSB Forja: Estampación, Acabado de Forja. 2001.*
- 61 Aitona-amonen etxetik: Lanaren hiribidea, Urola Koop. Elk. eta PESA. / *Desde la casa de los aitonas: Avenida del trabajo, Urola Soc. Coop. y PESA. 1992.*
- 62 Autotrata Goiko Forja ondoan. PESA. / *Autotrato junto a la Forja de Aceros. PESA. 1991.*
- 65 Aloña, Biozkorna; Aizkorri mendikatea. Azpian Oñati, atzean Kantauri itsasoa. Hegazkinetik egindako argazkia. / *Aloña, Biozkorna; Cistero de Aizkorri. Debajo, Oñati y al fondo el mar Cantábrico. Fotografía aérea. 2004.*
- 66 GI-632 errepeidea: Ormaiztegi, Ezkio, Itsaso, Zumarraga eta Urretxu. Atzean, Kantauri itsasoa. Hegazkinetik egindako argazkia. / *Carretera GI-632: Ormaiztegi, Ezkio, Itsaso, Zumarraga y Urretxu. Al fondo, el mar Cantábrico. Fotografía aérea. 2004.*
- 67 Legazpi. Hegazkinetik egindako argazkia. / *Legazpi. Fotografía aérea. 2004.*
- 68 Legazpi eta Aizkorri, Urretxutik. / *Legazpi y Aizkorri, desde Urretxu. 2002.*
- 69 Legazpi Egizabal baserritik. / *Legazpi desde el caserío Egizabal. 2002.*
- 70-71 Legazpi Arrasetatik. / *Legazpi desde Arraseta. 1998.*
- 72 Fundizioke kea Korostarratzutik. CIE Legazpi Altzairua. / *Humo de la Fundición desde Korostarratzu. CIE Legazpi Acero. 2002.*
- 73 San Juan auzoa eta Elbarrena. / *Barrio San Juan y Elbarrena. 2002.*
- 74-76 GSB Forja, GSB Altzairua eta Bellota Herramientas-eko Biltegia. / *GSB Forja, GSB Acero y Almacén de Bellota Herramientas. 2002.*
- 78-79 CIE Legazpi Altzairua: Fundizioa, Barra Akaberak eta Bulegoak. / *CIE Legazpi Acero: Fundición, Acabado de Barras y Oficinas. 2002.*
- 80-82 "Despidorik ez" - "G.S.B. G.V. errudunak - Azua Legazpi está en lucha". 1993.
- 84 Laminazio Berria. PESA. / *Laminación Nueva. PESA. 1991.*
- 85 Laminazio Berria eta Fundizioa. PESA. / *Laminación Nueva y Fundición. PESA. 1991.*
- 86-87 Palategia eta Erreminta Biltegia. PESA. / *Palas y Almacén de Herramienta. PESA. 1991.*
- 88 Patricio Elorza S.A. paper-fabrika. / *Papelera Patricio Elorza S.A. 1991.*
- 89 Urola erreka Azpikoetxeke zubipean eta Patricio Elorza S.A. paper-fabrikaren ur-depositoa. / *Río Urola bajo el puente de Azpikoetxe y depósito de agua de la papelera Patricio Elorza S.A. 1991.*
- 90-91 Patricio Elorza S.A. paper-fabrika. / *Papelera Patricio Elorza S.A. 1991.*
- 92 Laminazio Zaharra. PESA. / *Laminación Vieja. PESA. 1991.*
- 93 "Hiero Esponja" (Corea). PESA. 1991.
- 94-95 Xafila-trena, "Hiero Esponja" (Korea) eta Lehengaien Biltegia. PESA. / *Tren de Chapa, Hierro Esponja (Corea) y Almacén de Materias Primas. PESA. 1991.*
- 96 Patricio Echeverriaren trenbidea (Karril txiki), Kirtendegia eta Enbalajeak. PESA. / *Ferrocarril de vía estrecha de Patricio Echeverría (Karril txiki), Mangos y Embalajes. PESA. 1991.*
- 97 Fundizio Zaharra. PESA. / *Fundición Vieja. PESA. 1991.*
- 98-99 Fundizioa. PESA. / *Fundición. PESA. 1991.*
- 100 Fundizioa: Ke irensgailua. PESA. / *Fundición: Aspiración de humos. PESA. 1991.*
- 101 Laminazio Zaharra. PESA. / *Laminación Vieja. PESA. 1991.*
- 102 PESAKo Atari nagusia. / *Portería principal de PESA. 1991.*
- 103 Mekanizatua: Fitxategiak. PESA. / *Mecanizado: Ficheros. PESA. 1991.*
- 104 Barnizatua eta Erreminta Biltegia. PESA. / *Barnizado y Almacén de Herramienta. PESA. 1991.*
- 105 Gran Forja. PESA. 1991.

- 106 Fundizioa: Txatarra. PESA. / *Fundición: Chatarra. PESA. 1991.*
- 107-108 Fundizioa: Txatarra labean sartzen. PESA. / *Fundición: Carga de chatarra en el horno. PESA. 1991.*
- 109-111 Fundizioa: Oxigeno puztea. PESA. / *Fundición: Soplado de oxígeno. PESA. 1991.*
- 112 Fundizioa. PESA. / *Fundición. PESA. 1991.*
- 113-117 Isurketa Jarraitua, zepa. PESA. / *Colada Continua, escoria. PESA. 1991.*
- 118-121 Gran Forja. PESA. 1991.
- 122-124 Totxoen Bilgunea, Laminazio Berria, Isurketa Jarraitua, Erreminta Biltegia. Corporación Patricio Echeverría S.A. / *Parque de Totxos, Laminación Nueva, Colada Continua, Almacén de Herramienta. Corporación Patricio Echeverría S.A. 1992.*
- 126 Bloom-ak, Isurketa Jarraituaren parean. Corporación Patricio Echeverría S.A. / *Blooms junto a Colada Continua. Corporación Patricio Echeverría S.A. 1992.*
- 127 Totxoen Bilgunea, Laminazio Berria. Corporación Patricio Echeverría S.A. / *Parque de Totxos, Laminación Nueva. Corporación Patricio Echeverría S.A. 1992.*
- 128-132 Goiko Forja. PESA. / *Forja de Aceros. PESA. 1991.*
- 133 Gran Forja, forjarien hamarretakoa: Francisco González, Aurelio Peña, José Luis Caballero eta Ángel García. Corporación Patricio Echeverría S.A. / *Gran Forja, forjadores almorzando: Francisco González, Aurelio Peña, José Luis Caballero y Ángel García. Corporación Patricio Echeverría S.A. 1992.*
- 134 Goiko Forja. PESA. / *Forja de Aceros. PESA. 1991.*
- 135 Goiko Forja, Laborategi parean. PESA. / *Forja de Aceros, frente al Laboratorio. PESA. 1991.*
- 136 Laminazio Berria. PESA. / *Laminación Nueva. PESA. 1991.*
- 137 Mantenimendu Bulegoak eta Sutegia. PESA. / *Oficinas de Mantenimiento y Fragua. PESA. 1991.*
- 138-142 Laminazio Berria. PESA. / *Laminación Nueva. PESA. 1991.*
- 143-145 Laminazio Zaharra. PESA. / *Laminación Vieja. PESA. 1991.*
- 146-153 Atxurtegia. PESA. / *“Atxurtegi”. PESA. 1991.*
- 154 Atxurtegia. PESA. / *“Atxurtegi”. PESA. 1992.*
- 155 Atxurtegia. PESA. / *“Atxurtegi”. PESA. 1991.*
- 156 Atxurtegia. PESA. / *“Atxurtegi”. PESA. 1992.*
- 157 Atxurtegia. PESA. / *“Atxurtegi”. PESA. 1991.*
- 158-160 Atxurtegia. Corporación Patricio Echeverría S.A. / *“Atxurtegi”. Corporación Patricio Echeverría S.A. 1992.*
- 161 Atxurtegia. PESA. / *“Atxurtegi”. PESA. 1992.*
- 162 Atxurtegia. PESA. / *“Atxurtegi”. PESA. 1991.*
- 163 Leungailuak. PESA. / *Pulidoras. PESA. 1991.*
- 164 Palategia. PESA. / *Palas. PESA. 1991.*
- 165 Barnizatzeoko orgak. PESA. / *Carros de barnizado. PESA. 1991.*
- 166 Ajustajea: Txirbilak. PESA. / *Ajustaje: Virutas. PESA. 1991.*
- 167 Fundizioa: Burruntzaliak. PESA. / *Fundición: Cazos. PESA. 1991.*
- 168 Palategia: “Puesto de control de calidad”. PESA. / *Palas: “Puesto de control de calidad”. PESA. 1991.*
- 169 Mekanizatua. PESA. / *Mecanizado. PESA. 1991.*
- 170-172 PESAKo Laminazio Zaharraren eraisketa. / *Demolición de la Laminación Vieja de PESA. 1993.*
- 174-175 Constructora Electromagnética, COELen eraisketa. / *Demolición de COEL, Constructora Electromagnética. 2003.*
- 176-178 Elbarrena San Juan auzotik: CIE Legazpi Altzairua, CIE Legazpi Forja, CIE Legazpi Forjako Estanzazio Akaberaren eraisketa, Corporación Patricio Echeverría S.A. / *Barrio Elbarrena desde San Juan: CIE Legazpi Acero, CIE Legazpi Forja, demolición Acabado de Estampación CIE Legazpi Forja, Corporación Patricio Echeverría S.A. 2006.*
- 180 Tximinia Urtatzatik. CIE Legazpi Altzairua. / *Chimenea desde Urtatza. CIE Legazpi Acero. 2004.*
- 181 Korostarratu baserria eta Fundizioa. CIE Legazpi Altzairua. / *Caserío Korostarratu y Fundición. CIE Legazpi Acero. 2006.*
- 182-183 Laneko irteera, Estanzazioko teilatutik. PESA. / *Salida del trabajo, desde el tejado de la Estampación. PESA. 1991.*

- 184 Laneko irteera, PESAKo Atari nagusia. / *Salida del trabajo, Portería Principal de PESA*. 1991.
- 185 Lanaren hiribidea eta Urola kalea. / *Avenida del trabajo y calle Urola*. 2002.
- 186-187 Patricio Elorza S.A. paper-fabrika. / *Papelera Patricio Elorza S.A.* 2011.
- 188-189 San Inazio auzoa, langileen etxebizitza. / *Barrio San Ignacio, vivienda obrera*. 2011.
- 190 Urola kalea: Corporación Patricio Echeverría S.A., Baleike S.L.U., Gerdau (Sidenor) eta CIE Legazpi. / *Calle Urola: Corporación Patricio Echeverría S.A., Baleike S.L.U., Gerdau (Sidenor) y CIE Legazpi*. 2013.
- 192 Corporación Patricio Echeverría S.A.-ko ate nagusia. / *Entrada a Corporación Patricio Echeverría S.A.* 2013.
- 194 Fundizioa. PESA. / *Fundición. PESA*. 1990.
- 196 Fundizioa. PESA. / *Fundición. PESA*. 1990.
- 197 Gerdau (Sidenor). Lehen PESAKo Laminazio Berria izandakoa. / *Gerdau (Sidenor). Antigua Laminación Nueva de PESA*. 2013.
- 198 Laminazio Berria. PESA. / *Laminación Nueva. PESA*. 1990.
- 200-201 San Inazio auzoa, langileen etxebizitzak. / *Barrio San Ignacio, viviendas obreras*. 2014.
- 202-204 San Martin auzoa, langileen etxebizitza. / *Barrio San Martín, vivienda obrera*. 2013.
- 205 San Inazio auzoa, langileen etxebizitza. / *Barrio San Ignacio, vivienda obrera*. 2013.
- 206 "Collage": Perfilen Biltegia (Kafetegia). PESA. / *"Collage": Almacén de Perfiles (La Cafetería)*. PESA. 1990.
- 208 Gerdau (Sidenor). / *Gerdau (Sidenor)*. 2013.
- 209 Gerdau (Sidenor) eta CIE Legazpi. / *Gerdau (Sidenor) eta CIE Legazpi*. 2013.
- 210 Urola kalea: CIE Legazpi, Corporación Patricio Echeverría S.A. eta Baleike S.L.U. / *Calle Urola: CIE Legazpi, Corporación Patricio Echeverría S.A. y Baleike S.L.U.* 2013.
- 211-213 Zaldu ondoan, Baleike S.L.U. eta Corporación Patricio Echeverría S.A. / Junto a Zaldú, Baleike S.L.U. y Corporación Patricio Echeverría S.A. 2013.
- 215 San Inazio eta San Jose auzoak, langileen etxebizitzak. / *Barrios San Ignacio y San José, viviendas obreras*. 2013.
- 216 San Martin auzoa, PESAKo Goiko Pentsioa. / *Barrio San Martín, "Pensión de Arriba" de PESA*. 2013.
- 218 Aitona-amonen etxetik: PESAKo Pentsioa. / *Desde la casa de los aitonas: Pensión de PESA*. 1990.
- 221 Lanaren hiribidea. Urola Koop. Elk. / *Avenida del trabajo. Urola Soc. Coop.* 1990.
- 225 Urola kalea: CIE Legazpi, Corporación Patricio Echeverría S.A. eta Baleike S.L.U. / *Calle Urola: CIE Legazpi, Corporación Patricio Echeverría S.A. y Baleike S.L.U.* 2014.
- 227 Kanposantu zaharra. / *Cementerio viejo*. 2013.



Aurkibidea • Índice

Orr. / Pag.

- 6 AURKEZPENA / PRESENTACIÓN
- 8 ESKERRAK / AGRADECIMIENTOS

TESTUAK - TEXTOS

- 11 Leaxpi Industri Paisaiak. Gorka Salmerón, 1992.
- 13 Gizonak eta makinak Leaxpi Industri Paisaiak lanean. / *Hombres y máquinas en “Leaxpi Industri Paisaiak”*. Ignacio Arbide, 2013.
- 19 Oharrak historia amaigabe baterako. / *Notas para una historia interminable*. Carlos Cánovas, 2013.
- 35 Gorka Salmerón: denboraren eta irudiaren dekonstrukzioa, 30 urteko dokudrama fotografikoa. / *Gorka Salmerón: el tiempo y la figura deconstruidos, 30 años de docudrama fotográfico*. Edorta Kortadi, 2013.
- 59 Legazpi, gris ilunetik beltzera. / *Legazpi, del gris oscuro al negro*. Gorka Salmerón, 2013.

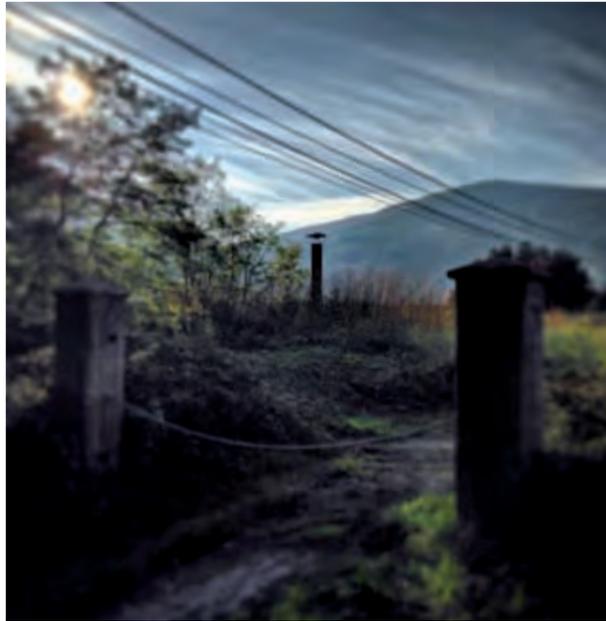
ARGAZKIAK – FOTOGRAFÍAS – PHOTOGRAPHS

- 63 Leaxpi Industri Paisaiak. 1989 - 2014.

TEXTS

- 191 Presentation
- 193 Leaxpi Industri Paisaiak. Gorka Salmerón, 1992.
- 195 Men and machines in “Leaxpi Industrial Landscapes”. Ignacio Arbide, 2013.
- 199 Notes for a never-ending story. Carlos Cánovas, 2013.
- 207 Gorka Salmerón: The time and figure deconstructed 30 years of photographic docudrama. Edorta Kortadi, 2013.
- 219 Legazpi, from dark grey to black. Gorka Salmerón, 2013.

- 222 ARGAZKI ZERRENDA / RELACIÓN DE FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHS INDEX



FAMILIARES DEL PRODUCTOR A QUIENES PUEDEN ALCANZAR LOS BENEFICIOS DEL MONTEPIO

Parentesco	BENEFICIARIO	Sexo	Estado civil	Fecha del nacimiento	¿Está incapacitado para el trabajo
Esposa	Matilde Mugarusa Casada el 12 de Febrero de 1941	H	C	8-2-1916	no
Hijo (3).....1	Ramón	V	S	8-11-1941	no
Hijo	Relative	V	C	2-5-1943	no
Hijo	Maria Concepción	H	S	2-12-1944	no
Hijo	Manuel	V	S	6-6-1947	no

HABERES DEL PRODUCTOR EN ESTA FECHA

	SEMANTAL		MENSUAL		OBSERVACIONES
	Pesetas	Cts.	Pesetas	Cts.	
Sueldo o salario	140	-			
Pluses					
Horas extraordinarias					
Suministros y manutención					
Participaciones					
Quinquenios		7-			
Total.....					

Poseo Libro de Familia n.º _____

Poseo Cartilla Profesional n.º _____

Legazpia

de

de 19

Firma y sello de la Empresa.

PATRICIO ECHEVERRÍA S.A.
P.F.

Conforme:
El Productor,

Santiago Munguirondo



- (1) Datos a rellenar por el Montepío.
- (2) Se indicará con la frase «sí» o «no» la capacidad o incapacidad para el trabajo de los familiares.
- (3) En los hijos, solo se indicará el nombre.



Argitaratzailea • Edita • Editor



Laguntzaileak • Colaboran • Collaborators



Diputación Foral de Gipuzkoa
Diputazioa Foral de Gipuzkoa



LEGAZPIKO
UDALA

www.gorkasalmeron.com

ISBN 978-84-921889-7-0



9 788492 188970 >