
ENTRE CHIEN ET LOUP

Entre chien et loup **hitz-multzoak esanahi ugari ditu. Eguneko une jakin bat deskribatzeko erabiltzen da, gaua heldu baino zertxobait lehenago; une horretan, argia hain ahula da non txakur bat eta otso bat ezin diren bereizi. Aldiz, ez gara ari argien mailaketa batez soilik. Adierazten du ere hurrekoaren, atseginaren eta ezezagunaren, arriskutsuaren (edo etxekoaren eta basatiaren) arteko muga. Segurtasun gabeko esperantzaren eta beldurraren arteko atalasea da.**

Entre chien et loup **Guillermo Panequek burututako Meana Larrucea Bildumako lanen aukeraketa bat da.**

Liburu-azala: Raymond Pettibon, *No title (P. S. I do not write),* 1992 (xehetasun p. 140)
Liburu-jantzia: John Baldessari, *Prima Facie (Third State)*: *Pitiless* / *Wishful* / *Disappointed* / *Tricky* / *Quizzical* / *Unfathomable,* 2005 (xehetasun p. 126)

Entre chien et loup / Meana Larrucea Bildumako artelanak

Edizioa: Guillermo Paneque / Koordinazioa: pepe cobo y cía / Dokumentazioa: David García Vivancos eta Claudia Rodríguez-Ponga / Editorial-koordinazioa: TF. Editores / Testuak: Guillermo Paneque, Javier Montes, Gérard Wajcman, Xabier Sáenz de Gorbea / Itzulpena: Carmen Gallano, Bitez Logos / Diseinua: Ena Cardenal de la Nuez / Fotokonposizioa eta fotomekanika: Cromotex / Imprimaketa: TF. Artes Gráficas

Lege Gordailua: M-14560-2011
ISBN: 978-84-694-3130-6

Edizioaren ©: Iberdrola / Fernando Meana eta María Victoria Larrucea

Testuen ©: haien egileak / Argazkien ©: haien egileak / Erreproduzitutako lanen ©: haien egileak; © Courtesy of John Baldessari; Satyr, 1988 © Robert Mapplethorpe Foundation. Used by Permission; © The Estate of Robert Rauschenberg/VAGA, New York/VEGAP, Madril, 2011; © Txomin Badiola, Alighiero Boetti, Jean-Marc Bustamente, Sophie Calle, Miguel Ángel Campano, Jirí Georg Dokoupil, Tracey Emin, Pepe Espaliú, Georg Herold, Thomas Hirschhorn, Jenny Holzer, Pello Irazu, Joseph Kosuth, Robert Mangold, Vik Muniz, Andrés Nagel, Alberto Peral, Perejaume, Susana Solano, Rosemarie Trockel. VEGAP, Madril, 2011; © Fundació Joan Brossa. VEGAP, Madril, 2011; © Merlin Carpenter, cortesía de Distrito 4, Madril; © Chen Chieh-jen, Félix Curto, Paul Graham, Ignacio Uriarte, Courtesy of La Fábrica Galería, Madril; © Eugenio Dittborn, Willie Doherty, Emily Jacir, Robert Kintmont, Doris Salcedo, Courtesy of Alexander and Bonin, New York; © Hreinn Fridfinnsson, cortesía de Galería Elba Benítez, Madril; © Liam Gillick, cortesía de Galería Javier López, Madril; © Douglas Gordon, Bestué-Vives, cortesía de Galería Estrany-De la Mota, Bartzelona; © Jonathan Hernández, Damián Ortega, Courtesy of Kurimanzutto, Mexico DF; © Sharon Lockhart, Courtesy of Gladstone Gallery, New York, Blum & Poe, Los Angeles, Neugerriemschneider, Berlin; © The Estate of Michel Majerus, 1999, Courtesy of Neugerriemschneider, Berlin; © Josiah McElheny, Courtesy of Donald Young Gallery, Chicago; © Melik Ohanian, Courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris; © Gabriel Orozco, Courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris, Marian Goodman Gallery, New York, Kurimanzutto, Mexico DF; © Raymond Pettibon, Courtesy of Regen Projects, Los Angeles; © Tobias Rehberger, 1999, Courtesy of Galería Heinrich Erhardt, Madril, Neugerriemschneider, Berlin; © Anri Sala, Courtesy of Galerie Chantal Crousel eta Hauser & Wirth, London; © Cindy Sherman, Courtesy of Metro Pictures, New York; © Franz West, Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a.M.; © Christopher Williams, Courtesy of Galerie Gisela Capitain, Cologne; © Francesca Woodman, Courtesy of George and Betty Woodman y La Fábrica Galería, Madril

IBERDROLA

Ignacio Sánchez Galán

Iberdrolaren Administrazio Kontseiluko presidentea

Atsegin handia da niretzat Meana Larrucea Bildumari buruzko argitalpen hau zuei aurkeztea. Bertan, Fernando Meana eta María Victoria Larrucea bildumagileen artelanen aukeraketa zaindu bat biltzen da.

Fernando Meana eta María Victoria Larrucea bilbotarren bildumazaletasunak berrogei urtetik gora egin ditu honezkero eta, horietan zehar, gure herrialdean esku pribatuetan dagoen arte garaikideko arte-multzo onenetako bat ondu dute, 2007ko Bildumazaletasunaren ARCO Sarian aitortu bezala.

Katalogo honetan Iberdrolak gogotsu kolaboratu du eta, bere horretan, azken hogeita hamar urteotako nazioarteko artean zehar egindako paseo paregabea da. Bere diziplinarteko izaera agerian geratzen da artista garaikide ospetsuen margolanen, argazkien, eskulturen eta instalazioen bidez.

Egile horien artean, izen nabarmenak ditugu, adibidez, John Baldessari, Alighiero Boetti, Olafur Eliasson, Tracey Emin, Jenny Holzer, Robert Mapplethorpe, Juan Muñoz, Robert Rauschenberg edo Cindy Sherman. Aukeratutako piezen artean, ez dira falta ere euskal artisten belaunaldi berrienen ordezkariak, honezkero nazioarteko ospe handikoak, adibidez, Ibon Aranberri, Txomin Badiola, Cristina Iglesias, Pello Irazu edo Asier Mendizabal.

Erakusketa honen diru-babesa Iberdrolak enpresa gizartearekin arduratsua den aldetik egiten dituen kultura-jardueretan kokatzen da, eta gure Konpainiak Bilbo eta Euskal Herriarekin iraunkorki duen konpromisoaren beste adierazgarri bat da, hertsiki lotuta sentitzen baikara lur honekin.

Fernando Meana eta María Victoria Larrucearen eskuzabaltasuna eskertu nahi dut. Zoriondu nahi ditut, halaber, argitalpen eder honekin gozatzeko lagundu duten guztiak ere.

Lanik gabeko kontakizun baten hipotesia, bilduma baten etenuneak
Guillermo Paneque
5

Entre chien et loup
I-XI
Javier Montes
9

Bildumatzeko irrika
Gérard Wajcman
84

Intimitatearen mugak
Gérard Wajcman
157

Indarkeriaren psikogeografia
Xabier Sáenz de Gorbea
241

I. Zatia/Dora García
9

II. Zatia/Francis Alÿs
10

III. Zatia/Cildo Meireles, Joan Brossa, Guillermo Paneque, David Bestué-Marc Vives, Ignacio Uriarte, Georg Herold, Rivane Neuenschwander, Alighiero Boetti, Melanie Smith, Ricardo Rendón, Chen Chieh-jen, Franz Ackermann
13

IV. Zatia/Sharon Lockhart, Christopher Williams, Albert Oehlen, Merlin Carpenter
32

V. Zatia/Robert Rauschenberg, Pedro G. Romero, Paul Graham, Simeón Saiz Ruiz, Leda Catunda, Reynier Leyva Novo, Félix Curto, Mads Gamdrup, Liam Gillick, Jean-Marc Bustamante, Melik Ohanian
49

VI. Zatia/Víctor Grippo, Miguel Ángel Campano, Josiah McElheny, Peter Nadin, Darren Almond, Hreinn Fridfinnsson, Olafur Eliasson, Anri Sala, Robert Kinmont, Ibon Aranberri, Perejaume, Robert Mangold, Santiago Sierra, Iran do Espírito Santo, Miguel Rio Branco, Jirí Georg Dokoupil, Curro González, Valeska Soares, Jean-Frédéric Schnyder, Gabriel Orozco, Alberto Peral
68

VII. Zatia/John Baldessari, Jonathan Hernández, Jenny Holzer, Andreas Slominski, Tracey Emin, Joseph Kosuth, Douglas Gordon, Michel Majerus, Manuel Ocampo, Raymond Pettibon, Rivane Neuenschwander, Rosemarie Trockel, Ernesto Neto
127

VIII. Zatia/Barbara Ess, Francesca Woodman, Cindy Sherman, Collier Schorr, Thomas Hirschhorn, Miguel Rio Branco, Nan Goldin, Zoe Leonard, Susana Solano, Georg Herold, Guillermo Paneque
148

IX. Zatia/Pepe Espaliú, Vik Muniz, Miroslaw Balka, Marepe, Susana Solano, Dryden Goodwin, Rosângela Rennó, Damián Ortega, Pedro Cabrita Reis, José Damasceno, Guy Limone
183

X. Zatia/Federico Guzmán
202

XI. Zatia/Eugenio Dittborn, Emily Jacir, Wolfgang Laib, Vik Muniz, Juan Muñoz, Cildo Meireles, Tim Rollins & KOS, Artur Barrio, Doris Salcedo, Annette Lemieux, Shirin Neshat, Carlos Garaicoa, Andreas Slominski, Vicente Larrea, Andrés Nagel, Pello Irazu, Txomin Badiola, Cristina Iglesias, Angel Bados, Robert Mapplethorpe, Franz West, Manfred Pernice, Tobias Rehberger, Diango Hernández, Willie Doherty, Carmelo Ortiz de Elguea, Mikel Díez Álava, Ibon Aranberri, Asier Mendizabal, Iñaki Garmendia, Sophie Calle
207

Fernando Meana eta Mariví Larrucea

Gure bildumako liburu hau argitaratuz, egokiera saihestezina dugu burutzeko modua eman duten pertsona guztiei, baita bilduma sortzeko bidean lagundu diguten guztioi ere, gure esker ona jendaurrean agertzeko. Gure alaba Estefanía Meana Larrucea aipatu nahi dugu lehenik; izan ere, ahalegin handiz, bildumak zituen dokumentazio-gabeziak arintzea lortu du, argitalpen hau editatzeko balio izan duten lanen titulartasunziurtagiriak eta dokumentu grafikoak eskuratuz.

Luis Fernando Garcia Arechabala, berriz, biltegiratzeaz, ordenatzeaz eta lanak zaintzeaz arduratu da urte hauetan guztietan. Bere lana bereziki garrantzizkoa izan da, eta hala jarraitzen du.

Halaber, eskerrak eman nahi dizkiegu zalantza izpirik gabe bildumaren euskarria diren artistei eta denbora osoan haien etengabeko prestasuna, aholkuak eta ikaspenak agertu dizkiguten galeriei.

Editorial-proiektu hau hezurmamitzeko orduan, beste hainbat pertsonak parte hartu dute, eta nabarmentzekoak dira lerro hauetan haien inplikazioa eta profesionaltasuna. Komisarioa, koordinatzailea, testuen egileak, diseinatzailea, editorea, itzultzaileak, argazkilariak, denek jardun dute estimatzeko moduko lanean buru-belarri.

Bukatzeko, oso bereziki, gure esker ona agertu nahi diegu Iberdrola SA enpresari eta bere idazkari nagusi Julián Martínez-Simancas Sánchezi, bere ahaleginik gabe ezinezkoa izango baitzen gure bildumako artelan-aukeraketa hau argitaratzerik.

Lanik gabeko kontakizun baten hipotesia, bilduma baten etenuneak

Guillermo Paneque

"Duela urte batzuk, liburu bat irakurtzean, ezin nion jarraitzeko oldarrari eutsi, beste liburu batean eta, gero, beste batean, pertsonaia bakar baten lagun luzaro egotea, intriga bakarra edo autore bakarra naturaren kontrako ekintza izango balitz bezala.

"Duela gutxi, ondo jabetu nintzen film bat ikustean beste bat gogora ekartzen zidala, lehenengoarekin zeukan lotura agerikoa nekez izan arren.

[...]

"Pixkanaka ohartzen joan nintzen beste erbeste mota bat ari zela gorpuzten nire baitan: ez aberriaren erbestea, ez gizakiena, giza lanena baizik; film batek beste bat (ez edozein, bat zehazki baizik) niri gogora ekartzearen arrazoia biak bereizten zituen zuloa bilatzea zen. Zulo hori erbestearen lurra zen, ni (eta beste asko) barneratzen ari ginen lur ezezaguna".

Ez nago seguru proiektu hau, beti sinetsi izan dudan bezala, aspaldi hasi ote zen, zinemari buruzko programa batean Raúl Ruizen sarrera-oharrak irakurri nituenean[1]. Ala filmak berak izan ote ziren, haien bikote eta kontrapuntuen harreman bihurrian nire arreta harrapatu zutenak?

Kontzientzia material ezegonkorra da, eta errealitatea oroitzapen desitxuratuen zipriztinez, datu galduez, amets burutu gabeez eraikitzen du. Gainera, bilduma baten norabideak eta horizonteak pixkanaka aldatzen dira, jatorriak inoiz ahaztu gabe eta haien bilakaeran enbarazu egin gabe. Bildumaren irudi eta objektuek haien sorrera-testuingurua gainditzen dute eta, hartara, denbora ez da iraganekoa, memoriarena baizik. Bilduma bat materia bizia da, eta materia mugikorra. Ondoriozta dezakegu Ariadnaren hari batek artelanak elkarrekin uztartzen dituela, eta espero dugu gure ulermenak bilaketa etengabearen onura izango duela. Hain zuzen, artelan-multzo hori biltzeko baliatutako gidoia fikzio bat baizik ez da izan beste batzuen artean, fikzio erabilgarri bat eta, honezkero, argitalpenak itxi egin duen honetan, bidean baztertutako aukeren berri ematen du.

Artelan-multzo bat. Artelanok liburu honen orrialdeetan pentsatu eta erakusketa bateko ibilaldian imajinatzea, ezinezko osotasun batetik ateratako lerroz eta zatiz betetako bide moduan agertu da. Nola eman, ordea, irakurgarritasuna agerian utzitako lan horien arteko erlazioei? Nondik abiatu beharko litzateke kontakizun hau eta zein izango lirateke bere urratsak? Zabal dezagun, bada, denbora oso honetan erabilitako usteen eta asmoen mapa bat.

Ibilaldia hasteko: elkarrizketa bikoitz bat. Ildo horretan, bere artelanekin eta munduan funtzionatzeko era desberdinekin. Artelan horiek zehaztu dute topagunez eta desadostasunez betetako narrazio bat, eta ez alderantziz: gai baten "erakusketa". Gainera, bildumaren beraren artelanen zergatiari buruzko isla bat dira: haien adierazgarritasuna, konplexutasuna, baina baita aniztasuna eta ahuldadeak ere, hala ere, gorputza eta bere baitako bizitza ematen baitiote bildumari.

Aldiz, zerk zehazten du artelanen asoziazio batek izan dezakeen zentzua? Nola mugi daiteke bat artelan batetik bestera haiei testu bakarra ezarri gabe eta, hartara, zentzu-aukera horiek apetaz murriztuz? Askotariko artelan eta artistei buruzko hurbilpen horietan, analogia eta ibilbide berriak aztertzen saiatu naiz, intuitibotasunetik gizarte izaerara, arruntasunetik esplikaezintasunera; konstelazio bereiziak osatzen dituzten artelanen multzoen bidez kontatutako istorioak dira, baina adostutako arau jakin batzuen arabera, elkar bultzatzen dute.

Ezbeharreko konexioen sare batek artelanen artean agertzen doazen gai asko uztartzen ditu. Absentzia- eta ezintasun-espazio batetik ikusizko analogien beste batera; lanaren eta prozesuaren bidezko errealitateari buruzko hurbilpenetik pinturaren materialtasun eta begiradaren baldintzari buruzko espekulazioetara; tokiaren miaketa, ikerketa eta berreraikuntzatik kultura bati so dagoen beste baten interpretaziora; mintzairatik eta pertzepziotik keinu patetikora; identitatearen tolesetatik adierazpenaren ekonomiara; absentziatik biografiara eta erbestera. Elkarren artean islatzen diren mikro-narrazioak dira, halabeharrez ondorio bat edo askapen batera heldu gabe.

Nahi dudan enfasia. Lanen arteko ustezko narrazio-logikatik sortzen da eta argudio bati lotzen zaio gutxi gorabehera. Logika hori artelanen arteko konbinazio ez esplizitu bat baizik ez daiteke izan; bertan, puntu sendoak itxurazko beste erlazio baten puntu ahuletan daude, erlazioa kontraesanez, hari buruz espekulatzen, luzatuz[2]. Hala gertatu da hainbat gai-sekuentzia halako moduan egituratzen direnean non batek beste batzuekin konbinatu besterik behar ez dituen narrazioaren ezusteko alderdiak deskubri ditzaten.

[1] Jatorriz in *Between two Exiles, Time and Tide-The Tyne International Exhibition of Contemporary Art,* Newcastle, 1993. *Vagamundon bilduta. Reflexiones sobre el exilio,* Kordoba, Filmoteca de Andalucía, 1994.

[2] Ideia hemen garatua izan da: Raúl Ruiz. *Poetics of Cinema,* Paris, Dis Voir, 1995.

Honelako narrazio-egituran gerta daiteke, *ars combinatoria*-n oinarrituta. Batzuetan, funts handirik gabeko sen batekin du zerikusia, hainbat lanen arteko antzekotasun urrun bat eta lotzen amaitzen duen lotura ia ikusezin bat. Bestela, izan daiteke ere klixeak aitortzen dituen erlazio bat, baina aukerez betetako testuinguru berri batean kokatuz. Nola esplikatu, ordea, zenbait oposizio- eta kontraesan-bikote zentzu baten eta egitura baten artean? Ugari dira errimak eta analogiak ere, hitz-joko moduan ulertuta: ikusizkoak eta hitzezkoak. Adibidez, zergatik da X eta Y-ren arteko erlazioa…, hain tentagarria? X-ek arrakasta handiagoz joka dezake prozesuko enfasitik, bere espazio naturalena ez den arren… X-ek, gainera, irudiaren eta ideiaren arteko bikoizketa sendotzen du… X, Y, Z-k denboran atzera eta aurrera alderrai dabilen kontrapuntuen sare bat osatzen dute…

Oihartzunen kate batek artelan horiek erlazioan jartzera helduko zen, eta arreta berezia jarri behar niela onartu nuen. Eta, beharbada, artelan batzuen izaera metonimikoa eta, aldi berean, behar narrazio-rol bat ez betetzeak eta, aldiz, denbora eta espazioa gelditzen duten txertoen moduan agertzeak begiradaren izaerarekin berarekin zeukan zerikusia sakonean.

Ibilaldi hau, konexioz, topaketez eta kointzidentziaz betea, askotariko eduki eta testuinguruen artean errotzen doa organikoki. Merezi du, izan ere, errealitate bihurtutako bildumako objektuen eta irudien artean dauden narrazio-aukeren, oraindik zentroan eta ikusizko adierazpide osoan estalita jarraitzen duten istorioen jokotzat hartzea.

Liburu honi buruz

Irudien eta testuen saiakera moduan antolatuta, ibilaldiko une bakoitza arretaz neurtua izan da, sarreratik hasi eta amaieraraino. Beharbada hemen erreproduzitutako asoziazioak erakusketa batean zabal daitezke artelanen antolakuntza fisikoan, ezusteko loturak eta aldeak tartean sartzen direnean eta nire hasierako asmoa zapuzten dutenean. Javier Montes idazle eta arte-kritikariari eskertu nahi diot ibilaldi honetan proposatutako ataletatik artelanetan zehar doan ikuslearen pertsonaia onartu izana. Aniztasuna, kasu honetan, narrazioa off ahots batean, kontakizun baten kontakizuna den ahots batean oinarrituz aldez aurretik antolatzen dela esan nahi du. Bere kontakizuna, beste batzuen arteko bat da.

Elkarrizketa teoria eta diskurtsoa sortzeko formatu interesgarrienetako bat da, eta liburu honek dialogo bat piztu nahi du ere irakurle interesatuarekin, eszena artistikoaren egungo testuingurua ulertzeko; izan ere, hari buruzko eztabaida nagusiak merkatuarekin daukan erlazioak ezkutatuta geratzen dira maiz. Horrenbestez, hainbat autore gonbidatu nahi izan ditut egungo subjektibotasunari buruzko iritzi batzuk eman ditzaten, adibidez, intimotasunak egungo gizartean duen kondizioari buruzko Gérard Wajcman psikoanalistaren saiakera edo Xabier Sáenz de Gorbea arte-historialariaren indarkeriaren adierazpideari buruzko ibilbide psikogeografikoa. Gainera, Wajcmanek bildumazaletasunari buruzko hausnarketa bat proposatzen du, Potlachen, gastuaren teoria bat, beharrizanetik eta erabilgarritasunetik haraindi, Georges Batailleren zentzuan. Nire esker onak haiei guztiei.

Azken etenune bat

Omisioa Ruizen film baten egituraren muina da (*Hipótesis de una pintura robada*, 1979); izan ere, koadro-multzo bat (bat faltan dela eta) egiaztatu ezin den ordenaz eta zentzuz hornitutako serie moduan aurkezten zaigu. Kondizio hori nabarmendu nahi izan dut ibilbide honetan. Falta denaren erakusgarri bat, ebaketaren edo hautaketa-prozesuaren ebidentzia. Bitartearen aukera zabalik uzten da, zentzua askatzeko zirrikitu, egitura ireki, amaitu gabeko pieza izan dadin. Egitate eta objektuen konexio arbitrarioetan oinarritzen den hipotesia daukan bildumazalearen fikzio horren antzera, nire interesen zantzuak artelanetan diseinatutako asoziazioetan daude; aldiz, hala espero da ere, ikusleak eta haien kontakizuneko istorioak kontuan hartzeko behar espazioak sortzen ditut.

Zorionez, Meana Larrucea bildumaren beste irakurketa eta hurbilpen batzuk egingo dira etorkizunean, askotariko eraikuntzak eta obrak tartean, eta beste begirada batzuk sortuko dituzte, ez baitago behin jomuga batera iritsita horizonte horretara bide berri bat adierazten ez digun bildumarik.

Ez dut modu hoberik ikusten Fernando eta Marivirekin solasean aritzeko.

Dora García
***La Habitación Cerrada*, 2002-2010**
Atea paretan, binilozko letrak
Kokapen jakin baterako dimentsioa
3ko edizioa



I

Egokia da ate bat izatea Meana Larrueca bildumaren fondoetan egon daitezkeen konstelazioen ibilaldi- eta kartografia-proposamen hau irekitzen duen artelana. Guillermo Panequek *artelan ireki* baten lerroen azalpen bat ematen du: atea itxita egoteak ez du esan nahi zeharkatzea eragozten duenik. Kontrakoa baizik: aldameneko espaziora sartzeko moduak bilatzera zirikatzen du, edo irudimenaz ezkutatzen den tokia eraikitzera.

Dora Garcia egileak bere gain hartzen du bere giltza bakarraren erabilera esklusiboa. Murrizpen hori, ordea, mozorrotutako askatasun bat da: sartzea eragoztean, eragotzitako gelatik bere gogara ibiltzeko aukera ematen dio ikusleari, eta beste barne-begirada baten arabera definitzeko, hemen Guillermo Panequek ibiltzeko proposatzen duen espazio mentalaren antzeko mekanismo bat: marko izateko balio duten koordenatu batzuk emanda (Duchamp gogora ekarriz, beste ate itxi eta iragazgaitz baten egile), gure ibilbidea artikulatzea, gure asintotak marraztea eta nork bere senak eta hautatze-antzekotasunen bitartez bideari heltzea errazten zaigu.

Ate itxiak paradoxikoki ondoz ondoko ezin konta ahala tokietara irekitzen digu bidea eta sartzeko balio digu orain; badu, bestalde, arbasoen lorratz sendo eta luze bat eta, bertan, Duchampen *Étant Donnés* lehenengo urratsa baizik ez da. Alonso Quijanoren liburutegiko atea hormatuz, kalonjeak, etxekoandreak eta ilobak Don Kixote sortu zuten benetan: eskuratu ezin dituen liburuetan bildutako fikzioetarako ibilbide alternatiboen aukera anitz bat irekitzen diote eta, literatura-abenturez haraindi, abentura errealetan murgiltzen da.

*Gela itxiaren misterioa*ren sorkuntza-arketipo horrek berak eman zien bidea *Rue Morgueko hilketak* liburuko Poeri, *Zirriborro escarlata*ko Conan Doyleri (hemeretzigarren mendeko victoriar kixote Sherlock Holmes lehenengoz agertzen da bertan) edo *Gela horiaren misterioa*ko Gaston Lerouxi ate giltzapetua enigma-eleberrien generoko (Borges hainbeste liluratu zuena) interpretazio eta usteen, dedukzio eta zehazpen guztien abio-txinparta egiteko. Garrantzitsua ere, atea *barrutik* giltzapetu daiteke, Dora Garciaren atean bezala, non misterioaren egile eta giltzaren jabe denak kreaturaren barrutik bertatik sartzea eragotzi duen.

El error berrian, César Airak antzeko ate batez ontzen du bere narrazio-prozesuetako bat: bada haren gainean "ERROR" dioen kartel bat; narratzailea (baita irakurlea ere) bertatik barneratzen da ordea, irudien bidez josita narrazio ireki honen bisitari erreal edo birtuala izateko: Airaren liburuaren atalaseak, horrenak bezala, narrazio hautsien eta egin daitezkeen bidaien sorta handi batera zabaltzen du bidea.

Ate itxia (edozein ate itxi) ez da soilik beste espazio batera sartzeko oztopo bat: iraganbide bat eta bide-tarte da bere horretan, eta plastikoa ere, erakusketa honetarako komisarioak aukeratzen asmatu duen esaerak deskribatzen duen bezainbeste: *Entre chien et loup* (Txakurraren eta otsoaren artean), egunaren eta gauaren artean, ezer behin betikoa edo aldebakarrekoa ez den ordu eta toki jakin batean. Aldi berean toki guztiak den ez-toki horretan koka daiteke beharbada gure ibilaldiaren hasiera.

II

Francis Alÿsen izenburu gabeko bigarren lan batek *pendant* lana egiten du eta aitzin-solasa bikoiztu egiten dio gure ibilbideari. Aurrerantzean aurkituko ditugun bikoiztasunak ere (errealitatea/adierazpidea, objektua/mintzaira) iragartzen ditu.

Izan ere, Alÿsen lan hau ere bikoitza da. Laurogeita hamarreko urteetan, artistak modelo-margolan txikiak egin zituen eta, gero, publizitate-kartelen hainbat marrazkilarik interpretatu eta berregin zituzten Mexiko hirian. Alÿsek proposatutako pertsonaien dimentsioak, tonalitateak eta joskerak ere haien gogora eraldatzen zituzten. *The Liar*, *the Copy of the Liar* seriea lankidetza-lan moduan aurkezten zen, eta marrazkilariak kooperatiba komertzial bat eratzera heldu ziren Alÿsekin batera. Bada, hamar bat urtetan ehunka margolan egin zituzten.

Hartara, ibilbide honetan aurrerago marraztuko ditugun zubien oinarriak jarri zituzten: mintzairen ("artistikoa" eta "artisaua") eta solaskideen artekoak: txinatarren xuxurlen joko zaharra bezala, beharbada komunikazio artistikoa mezuen transmisio akastun bat baizik ez da, erroreari eta interpretazio libreari irekia, ezusteko zentzuetarantz zart egiteko eta esanahi berrietan hezurmamitzeko gai.

Francis Alÿs
***Untitled,* 1995**
Oihal gaineko olio-pintura eta altzairu galbanizatu gaineko auto-pintura
15 x 19 cm eta 51 x 62 cm





Cildo Meireles
***Dados*, 1970-1996**
Kutxatila, dadoa eta brontze-plakak
5,5 x 9 x 9 cm
11/25eko edizioa



III

Objektuak eta letrak ditugu lehenengo atalase honetako gida-ardatz. Beharbada zeinuen familia mugagabearen familiakoak dira: errealitate ikusgaiaren alfabeto handia osatzen dute edo adierazteko balio dute. Hitzak eta gauzak beti elkarrekin ondo konpontzen ez diren senideak dira: gogora ekarri behar dugu Foucaultek, hain zuzen, pentsamenduaren eta mintzairaren arkeologia ulertzeko bere idazlan nagusiari *Hitzak eta gauzak* deitu ziola; are, artelan baten analisiak (*Las meninas*) ematen dio, hain zuzen, abiapuntua une historiko jakin batean pentsatua (eta esana, eta adierazia) izan daitekeenari buruzko bere azterlanari.

Hain zuzen, Foucaultek dioenez, arteari dagokio muga horiek zabaltzea, aldi jakin bateko epistema eraldatzea eta errealitate ikusgaia alfabeto, egitura eta erlazio berrien bidez jostea.

Beharbada (oraingoz) adierazle-lana egiten duen hitza daukan azalpen-txartelak gainean daukan Cildo Meirelesen *Dados* horietako bat Joan Brossaren xaboi-pastillarekin ezkutuan dago erlazionatuta; bigarren artistak, izan ere, oso ondo jakin zuen zein punturaino objektuak hitzak ere diren, edo poemako bertso-lerroak baizik ez. Beharbada Brossak ez zion muzin egingo bere ezinezko zazpi aldeko dadoa Meirelesarenaren aldamenean jartzeari. Dado hori bere aukerak aditzera emateko hitzak hainbeste bihurritu zituen "Dau al Set" dontsuaren ikur izan zen.

Guillermo Panequek *Interruptions*en edo Bestué y Vivesek, *Encargos difíciles* serie berrian, bere iPod tuneatuan langai hartzen duen testuinguru gabeko edo arbitrarioki nabarmendutako objektua (idulkietan, bitrinen atzean), gehienetan bere itxura lainotzen duten adierazleen katetik deslotuta, zein punturaino eduki ditzakeen esanahi guztiak gogoratzeko balio du: dena perspektiba- eta testuinguru-kontua da. "Munduko gauza guztiak zifratuta daude": nolabait, beren artelanek Gombrowiczen *Cosmos*eko goiburua hartzen dute, eta munduari (eta ikusleari) dezifratzeko denbora etena eta maniobratzeko tartea eskatzen diote.

XL (Cuarenta en romano) Ignacio Uriarteren diapositiba-serieak, ildo horretan, aparteko egokiera eskaintzen digu: bere Bic bolaluma hutsalak (langai hartzen dituen bulegoko parafernaliako beste hainbat elementu bezala) zenbaki-serie bat osatzeko multzokatzen dira: zenbakiak diren letrak diren objektuak dira: gauzei eman dakizkiekeen esanahien moldakortasunaren erakusgarri dira.

Alighiero Boettik bere *27 maggio, 1988* osatzen duten tapizeko letrak brodatu ditu, Ricardo Rendonek edozein egunkari-portadaren objektu manipulagarri izatearen ezaugarria gogorarazten du: zentzua izatea du xede, baina ezin du alde batera utzi jatorriz objektua (eta degradagarria) dela.

Rivane Neuenschwander-ek, berriz, bere *Accidental Alphabet*en Uriarteren guztiz kontrako estrategia darabil: errealitate ikusgaiko objektuen multzo mugagabeari "ezusteko alfabeto" bat osatuko duten elementuak (bakartuak) kentzea. Foucaulten tesia gogorarazteko era on bat da: alfabeto guztiak, higiezin aurkeztu nahi diren pentsamenduaren egitura historiko guztiak, ezustekoak direla. Ez da harritzekoa Borgesen *El idioma analítico de John Wilkins*en irakurri genuen txinatar entziklopedia apokrifo bati buruzko pasarte ospetsu bat *Hitzak eta gauzak* liburuko hasierako aipu izatea: hemen bildutako artelan batzuk bezala, objektuen, hitzen, zeinuen edozein multzokatze ordenaturen iragankortasunaren (eta aldakortasunaren) ikur eta alegoria izateko balio zuen: "Bada txinatar entziklopedia bat *Ezagutza onberen trukagune zerutiarra* deitutakoa. Bere orrialdeko zirrikituetan dago idatzita animaliak honela sailkatzen direla: (a) Enperadorearen jabetzakoak, (b) baltsamatuak, (c) drezatuak, (d) txerrikumeak, (e) uhandreak, (f) zoragarriak, (g) zakur galduak, (h) sailkapen honetan sartuak, (i) zoro-zoro asaldatuak, (j) zenbatezinak, (k) ganbelu-ilezko pintzel oso mehe batez marraztutakoak, (l) eta abar, (m) ontzia hautsi berri dutenak, (n) urrutitik euliak diruditenak...".

Joan Brossa
***Sabó Brut,* 1982**
Xaboiarekin, tinta, egurra eta plexiglass
12 x 15 x 12 cm
3/10eko edizioa

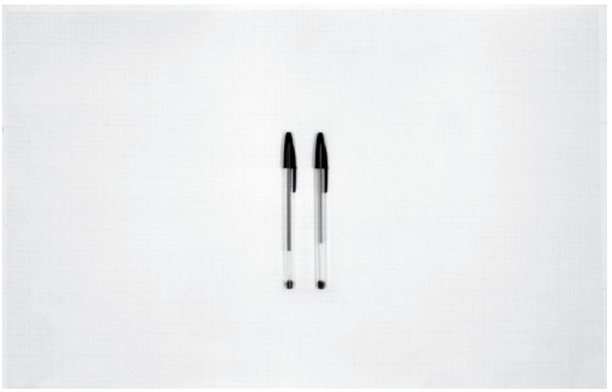
Guillermo Paneque
***Interruptions,* 1995**
Beira, zura eta plastikoa eta zinta itsaskorra
76 x 164,4 x 95,9 cm






MENU

David Bestué-Marc Vives
***Encargos difíciles 1: iPod afilado por afilador,* 2009**
iPod
17 x 15 x 15 cm





Ignacio Uriarte
***XL (Cuarenta en romano),* 2009**
Laurogei diapositiba zuri-beltzean
1/5 + 2 AP edizioa

XL (Cuarenta en romano), laurogei diapositibaz osatutako proiekzioak diapositibak 1etik 40ra zenbatzen ditu, joan-etorrian, erromatar zenbakiak erabiliz. Zenbatzeko boligrafoak erabiltzen dira, baina ez ohiko moduan, paperaren gainean zenbakiek berek osatzen duten eskultura-elementu gisa baizik. Hala, idazketa-tresna zeinu bihurtzen da.

Beren ohiko erabilera albo batera utziz, zifrak berak osatzen dituzten eskultura-elementu gisa erabiltzen dira boligrafoak. Horrela, idazketa-tresna zeinu bihurtzen da eta gauzen ohiko erabilera bertan behera uzten da. Ironia, ordea, ezohikoa den ezer ez dugula egiten litzateke: boligrafoak erabiltzen ditugu paper gainean idazteko edo, gutxienez, hori da azken emaitza. Desberdintasun bakarra, ordea, prozesua bera ohikoa baino geldoagoa, gogaikarriagoa eta zentzugabeagoa dela litzateke. Prozesu horrek alde positiboa ere badu, boligrafoaren eskultura-ezaugarriak antzeman eta aztertzeko aukera eskaintzen baitigu: boligrafoak duen gardentasun-maila, boligrafoaren bidez begiratzen badugu sortzen den itxuragabekeria, metatuz gero sortzen diren itzal gehigarriak, estalkiak zabaldu edo uzkurtzeko eskaintzen duen aukera, etab. Erromatar zifrak eta proiekzio-teknika iraganari eginiko erreferentzia garbiak ditugu. Argazkiak zuri-beltzean daudenez, erabilitako zeinu-mintzaira sinplifikatu eta bateratu egiten da.



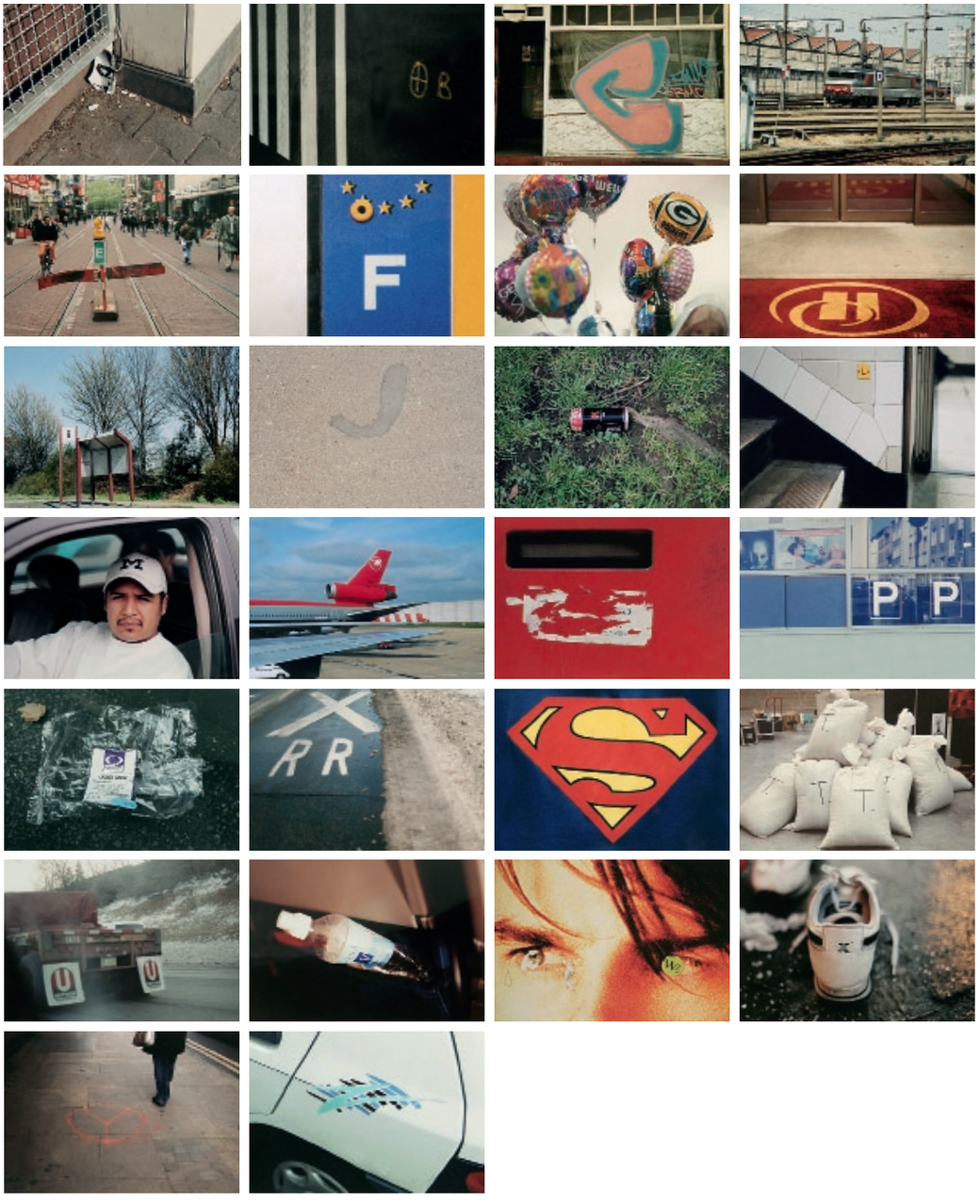




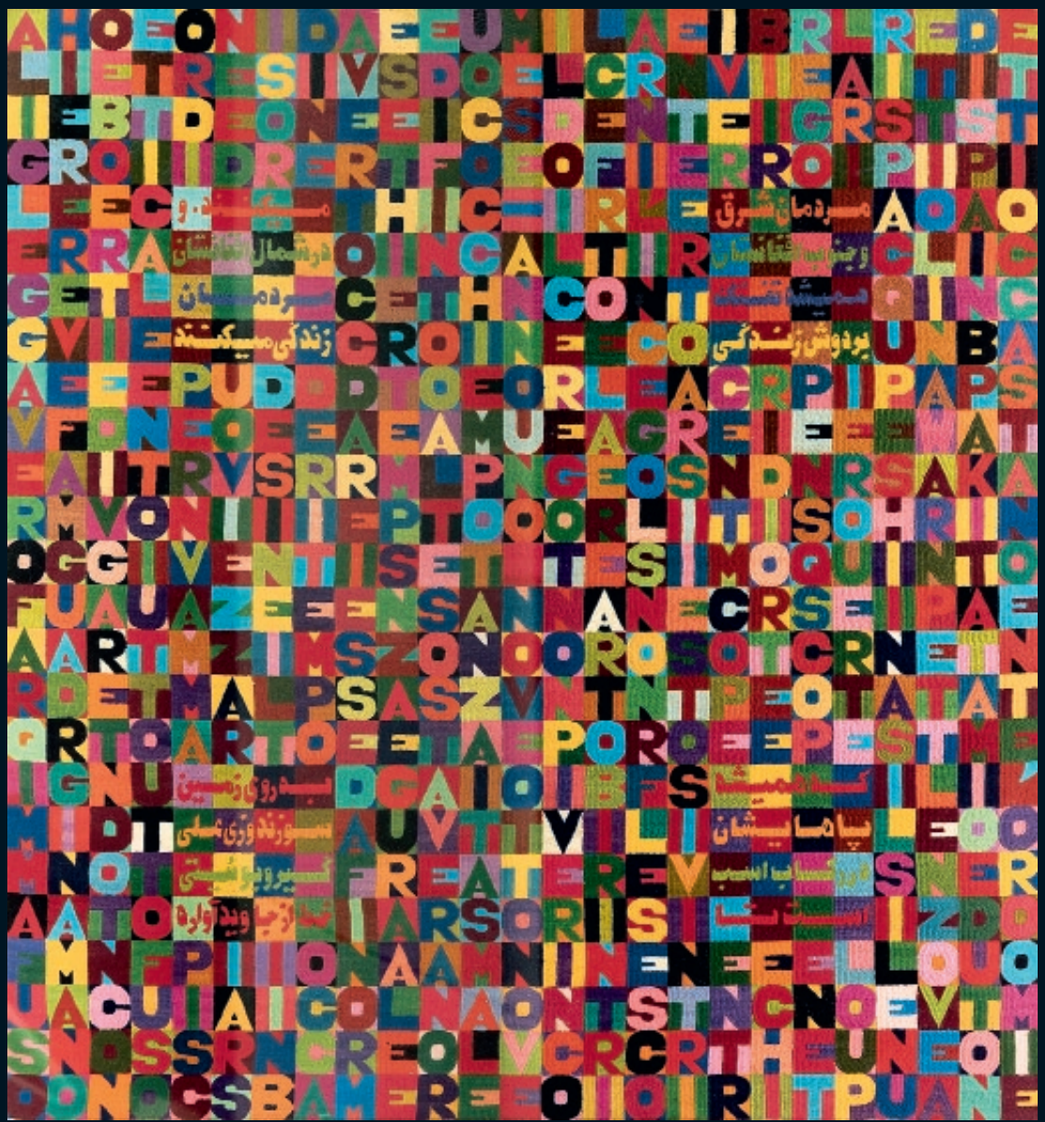



Georg Herold
***Flagge,* 1988**
Adreiluak eta oihala
310 x 160 cm

Rivane Neuenschwander
***Accidental Alphabet*, 2003**
Kopia kromogenikoa
20 x 30 cm-ko 26 panel
2/4 + 2 AP edizioa



Alighiero Boetti
***27 Maggio,1988*, 1988**
Bordatua
113 x 105 cm




ACCESORIOS
ESODORANTES
NIVEA

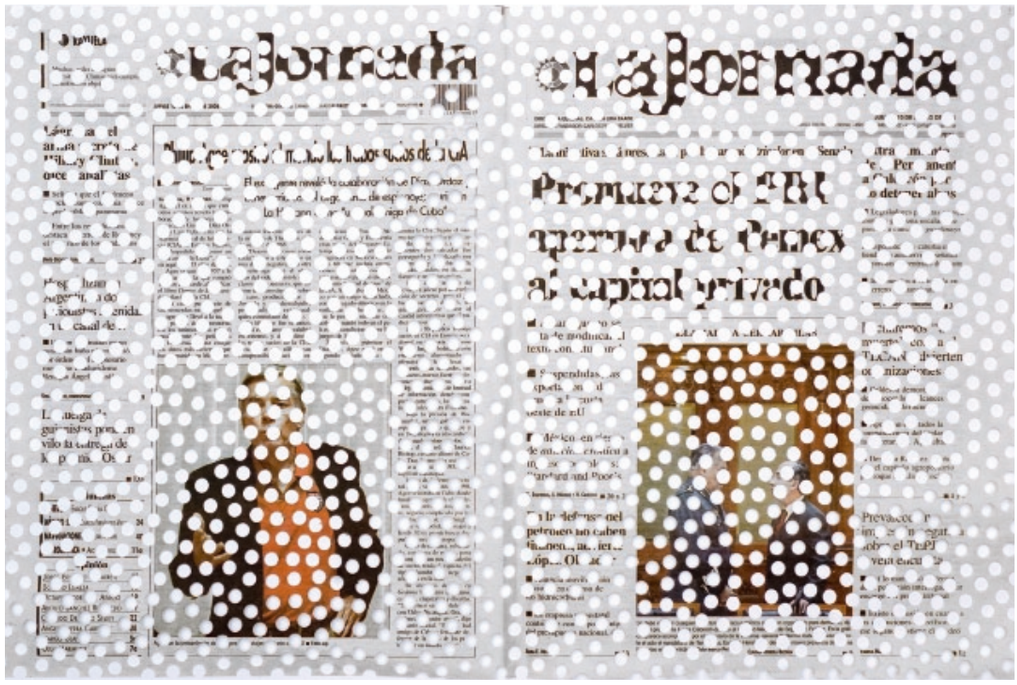


Melanie Smith
***Comercial Mexicana Mixcoac,* 2000**
Kopia kromogenikoa
122 x 154 cm
2/3ko edizioa





Ricardo Rendón
***Trabajo diario: mes de trabajo (Enero, 2008),* 2008**
Egunkari zulatua
38 x 58 cm-ko 30 panel
(Hogeita hamarreko lau panelen aukeraketa)


La Jornada
La Jornada
Promueve el PRI reforma de Peña al capital privado


La Jornada
La Jornada
Richardson sale de la contienda por la presidencia de EU
El procurador de Jalisco sí asistió a una fiesta sexual

Chen Chieh-jen
***The Route,* 2006**
35 mm-ko filma DVDra pasatua;
kolore eta zuri-beltzeko, soinu gabeko eta kanal bakarreko bideoaren instalazioa,
etengabeko proiekzioarekin
16 minutu, 45 segundo
3/5ko edizioa

Film honek Liverpoolgo kaiko langileek 1995ean eginiko greba du abiapuntu. Margaret Thatcher buru zuen laurogeiko hamarkadako gobernu-aldian, Erresuma Batuko portu guztiak pribatizatu zituzten eta enpresa kudeatzaileak Europar Batasunekoak ez ziren langileak kontratatzen hasi ziren jatorrizko langileak ordezkatzeko.
1995eko irailean, kaiko hogei langile ezustean bota zituen The Mersey Dock and Harbour Company enpresak. Kaleratze horiei erantzunez, langileek piketeak antolatzea erabaki zuten. Mugimendu horrek portuen pribatizazioarekiko erresistentzia lehertu zuen mundu osoan.
1997ko irailean, greba hasi eta bi urtera, eskirol batzuek *Neptune Jade* izeneko itsasontzia kargatu zuten. International Longshore and Warehouse Union (ILWU) delakoak *Neptune Jade* itsasontzia deskargatzera Oaklandera zihoala jakin zuen eta hara iritsi zenean, piketeak antolatu zituzten eta zamaketariek deskargatzera joateari uko egin zioten.
Deskargatzeko aukerarik gabe, *Neptune Jade* itsasontzia portuz portu ibili zen munduan zehar Taiwango Kaohsiung hiriko kaira iritsi zen arte. Han, itsasontzia bera eta barnean zeraman zama enkantean atera zituzten 1997ko urriaren 17an. Kaohsiungo portuko zamaketariek ez zuten *Neptune Jade* itsasontziak izan zituen arazoen berri, ez eta ILWU bezalako taldeekin harremanik ere, baina, urte horretan bertan, Kaohsiungo kaiko Longshoremen's Union elkarteak, pribatizazioaren aurka autoritateei aurre egiteko erresistentzia-mugimendua antolatu zuen. Nazioarteko loturarik eza eta egoera politiko eta ekonomiko konplexua zela eta, Longshoremen's Union elkartea ez zen pribatizazio-politika geratzeko gai izan eta sasoikako langileen kontratazioa onartzera derrigortu zituzten kaiko langileak.
2006ko abuztuko lehen egunetan, *Neptune Jade* itsasontziaren gorabeherak ezagutu ostean, Kaohsiungo portuko Longshoremen's Union elkarteak pikete sinbolikoa eratzea erabaki zuen. Historia berridaztea ezinezkoa bada ere, mundu osoan barna antolatutako piketeek aurrera jarraitu eta portuen pribatizazioaren arazoari aurre egiteko langile guztiak batu daitezke.
2006ko abuztuaren 17an, Kaohsiungo portuko kaietako bat alokatzen zuen enpresa pribatu bateko langileek, isilean hara sartu eta filmatzeko aukera eskaini ziguten. *The Route* filmatu aurretik, Chen Chieh-jen Liverpool eta Kaohsiungen izan zen bertako zamaketariak elkarrizketatzen. Hala jakin zuen batzuek zein besteek ez zutela *Neptune Jade* itsasontziak izan zituen gorabehera guztien berri, ez eta mundu osoko portu guztietan egin zioten boikotaren berri ere.
Beraz, bere asmoa amaiera erreala fikziozko gertaera batekin ordezkatzea izan zen. Horretarako, Kaohsiungo zamaketariak pikete sinboliko bat antolatzera gonbidatu zituen mundu osoko portu-langileen erresistentzia-mugimenduaren espirituari eutsiz. Langile horiek guztiak kaien pribatizazioaren aurka altxatu ziren eta mugimendu horrek duen esanahi berarekin loturak hedatzen eta eraikitzen jarraitzen dute.



400 DO
GET THE













ORLD
S-OUR
ICKET
LINE



PICKET
LINE








世界是
我們的罷工線

Dockers
will never
walk
alone






Franz Ackermann
***Versteck 1 (bootshaus),* 2000**
Oihal gaineko olio-pintura
190 x 280 cm

IV

Foucaultek ere adierazi zuen: adierazpide baten oinarri epistemologiko batzuk jarri ditugu auzitan, eta adierazpide horren borondateak, jakina, substratu eta (ondorio) politikoak ditu. Adierazia Bestea denean, adierazpen horretarako mintzairak berberaren zurruntasuna eta arbitrariotasuna auzitan jartzen ez duenean, emaitza identitate arrotzak kolonizatzea eta alteritatea bere eite itxuragabe eta groteskoenera murriztea da: exotismoa. Arteak kolonizazio horretan lagun dezake, XIX. mendeko Europako Aretoko Pinturaren historiak ondo agerian uzten duenez (*pompier*, arkeologikoa, orientalista: gogora ekarri besterik ez dugu nola Edward Saidek *Orientalism*en haren kodeak nola argitu zituen). Aldiz, parodia, gaitzuste eta analisi zientifikoaren bidez, aurreko begirada koloniala eta inertzia koloniala "desaktibatuko" duen kolonien osteko diskurtso bat ontzen lagun dezake ere.

Ildo horretan, Cristopher Williamsen argazkiak horietako kode batzuk desaktibatzera edo, behintzat, horien ezgaitasuna emanak dira. *Carica Papaya Linneok* ezarritako taxonomiak zein punturaino diren aukera zientifiko bat gogorarazten du, ez arbitrariotasunetik askoz libreago Borgesen txinatar entziklopedia baino, eta kanpoko mundua aurreko eredu batera egokitzera behartzen du (edonola ere, Ilustrazioan hasitako Europaren hedakuntza handiko menderakuntza kolonialerako bitarteko izan zen).

Ez da zaila *Air France Building* bere artelanarekin lotura bat ezartzen (1960 inguru Dakar, Senegal). Nazioarteko Estilodun bloke tipiko bat da Dakarren erdigunean, muturrera eramandako mintzaira mota hori fisikoki hezurmamituz eta azken ondorioa adieraziz. Arkitektura Modernoa askotariko egoera eta ingurune geopolitikoetara ausaz aplikatutako eraikuntza- eta politika-kode bat baizik ez zen izan nolabait esateko. Bada, haren eragina eta desegokitasuna artelan honetan geratzen dira agerian, eta *Ablayé Bà, Bira Bà, Sidath Fall and Aziz Ngom* artelaneko afrikar industriako langileen erretratatuak ekartzen dituzte gogora. Hiri eta klima desberdin baten bihotzean arroztuta, Le Corbusier-en estiloan itxuratutako bloke handi eta estandarizatuak zeresan nabarmena ematen du modernotasunaren idealen porrotari buruz, non modernotasuna mintzaira aldebakar eta iragazgaitzatzat hartzen den.

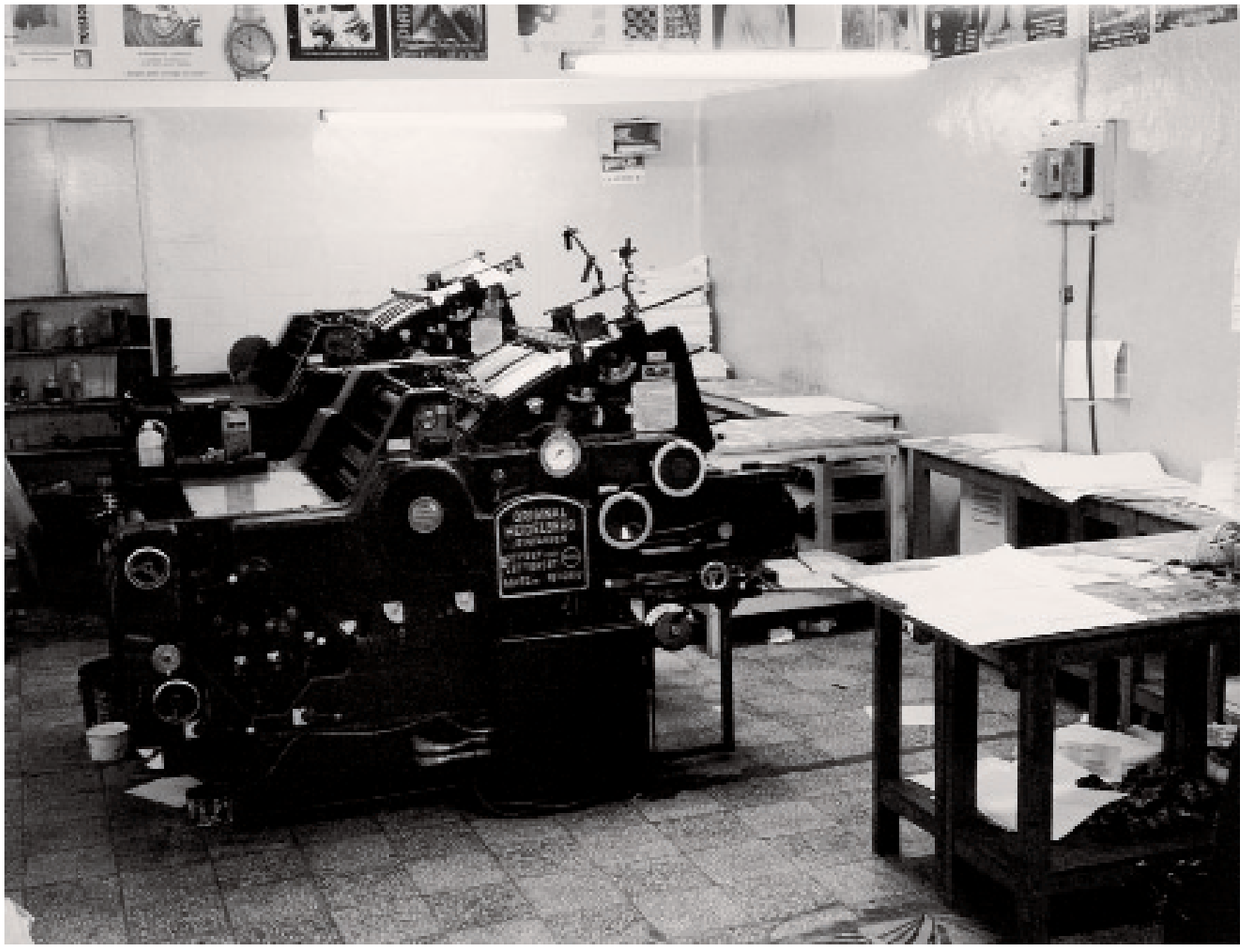
Beharbada Sharon Lockhartek *Untitled*en erretratatzen duen paisaiaren barruko paisaia ikur egokia izan daiteke Modernotasunaren utopiak auzitan jarri ondoren irekitzen den panoramarako eta diskurtso globalean ahots eta perspektiba berriak sartzeko: irudi exotikoa garai batean haren objektu izandakoek adierazpide ezpurutzat eta auto-ondutzat jotzen dute dagoeneko: Txina berriko paisaia industrialeko zimendu eta hormigoiaren gainean inoiz izan ez zen iragan baten erreprodukzioa dago eskegita: beharbada ironia bat da, beharbada lehen-mina, baina betiere Mendebaldeak ezarritako entziklopedia eta mintzairetako interpretazio dogmatiko eta arrotzei uzkur.



Sharon Lockhart
***Untitled,* 1996**
Kopia kromogenikoa
119,4 x 150 cm (markoarekin)



Christopher Williams
Ablaye Bà, Bira Bà,
Sidath Fall and Aziz Ngom,
La Senegalaise de l'Imprimerie,
Dakar, Senegal,
May 14, 1996 (Nr. I-2)
1996
Zilarrezko gelatina
28 x 35,5 cm
64,5 x 74,7 cm (markoarekin) (unitate bakoitza)
11/12ko edizioa



Albert Oehlen
***Sin título,* 1988-1989**
Oihal gaineko teknika mistoa
280 x 380 cm









Christopher Williams
Air France Building
ca. 1960
Dakar, Senegal
***May 17, 1996,* 1996**
Zilarrezko gelatina
28 x 35,5 cm
64,5 x 74,7 cm (markoarekin)
10/10eko edizioa



Christopher Williams
Caricaceae
Carica Papaya Linne
Melonenbaum, Papaya, Trop. Amerika
Botanischer Garten München
***September 13, 1993,* 1993**
Zilarrezko gelatina
28 x 35,5 cm
64,5 x 74,7 cm (markoarekin)
12 + 4 AP edizioa (AP 1/4)

Christopher Williams
Claes Oldenburg
Blue and Pink Panties, 1962
Plaster-soaked muslin
62 ¼ + 34 ¾ + 6 inches
The Museum of Contemporary Art,
Los Angeles:
The Panza Collection (87.13)
***August 8,1994,* 1994**
Zilarrezko gelatina
28 x 35,5 cm
64,5 x 74,7 cm (markoarekin)
12 + 4 AP edizioa (AP 1/4)



Merlin Carpenter
***Versace*, 1999-2000**
Oihal gaineko akrilikoa
195 x 360 cm



Edit Image Layer Select Filter View Window Help
Reflection @ 200% (RGB)
GIANNI
VERSACE
Mon 1:43 pm



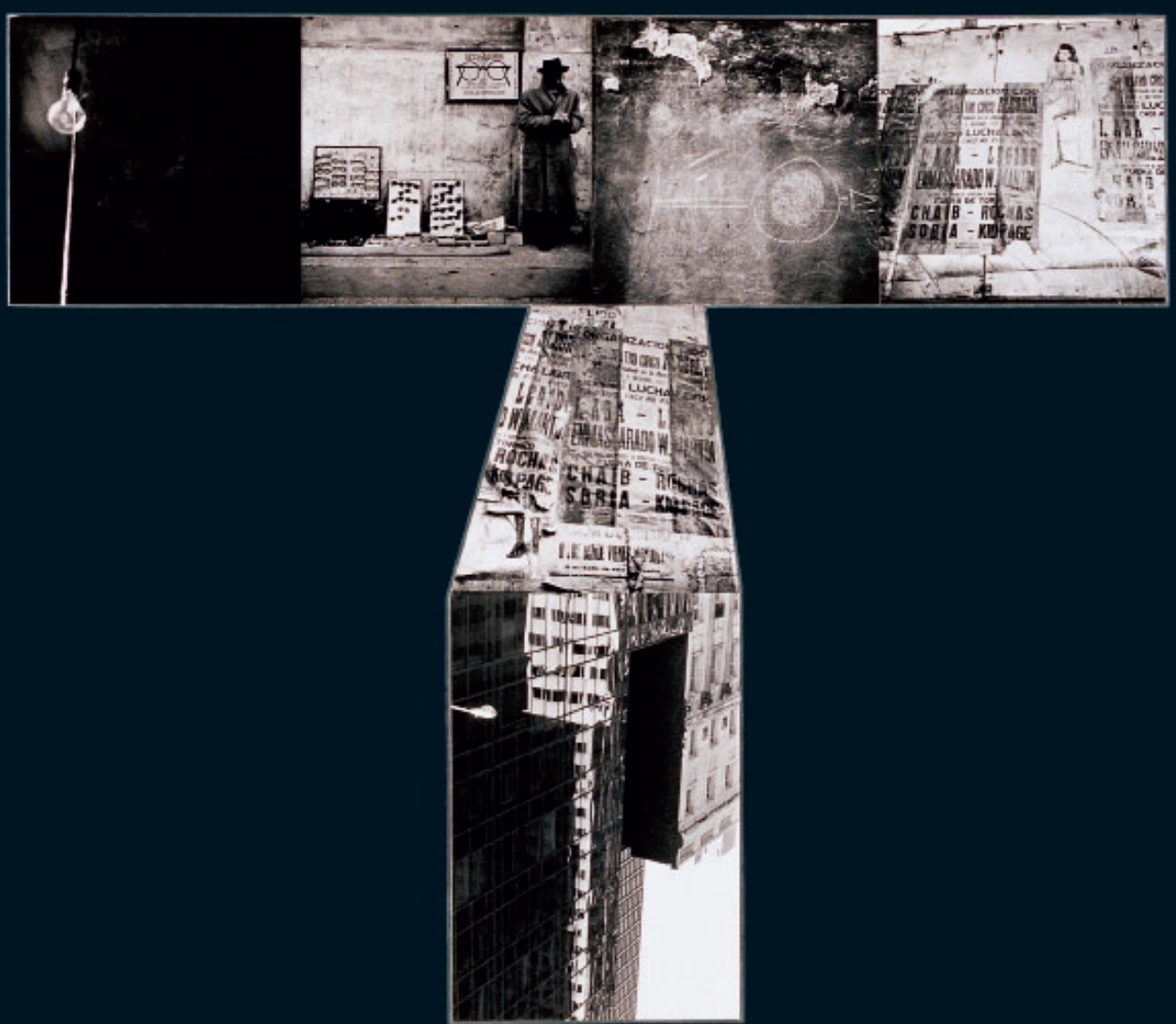






Sharon Lockhart
Goshogaoka Girls Basketball Team:
***Kumi Nanjo and Marie Komuro, Rie Ouchi, Atsuko Shinkai, Eri Kobayashi and Naomi Hasegawa*, 1997**
Kopia kromogenikoa
79 x 66 cm-ko 3 panel (markoarekin)
8/8 + 2 AP edizioa

Robert Rauschenberg
***Photem Series I (27),* 1981**
Aglomeratu eta aluminio gaineko zilar-gelatina
6 argazki
137,1 x 157,4 cm



V

Modernotasunak amestutako paisaia bakar eta homogeneoa askotariko perspektiba eta *bista*tan zatikatzen da hemen. Sarritan guduaren itzala edo izan zitekeenaren hondarrak atzematen ditu artistak. Hain zuzen, *After the fact* dute izenburu Mads Gamdrupen argazkiek: *amets amerikanoa*k kale egin duen ikuspegien erretratu lehorrak dira; bertan, huts moralak eta absentziak edozein heroitasun-tentazio ordezkatu dute. Beharbada desolatuak dira, baina edozein patetismo saihesteko oso zainduak: *Playground*en, Estatu Batuen barrualdearen konkistari buruzko ikuskera epikoa hautsez estalitako saskibaloi-areto baten hondo otzan eta hutsal batera murriztu da. Bere aztarna utzi du Felix Curtoren *When the music is over* artelanean: berriz ere Utah eta Coloradoko zelai zabal loriatuak drezatuta agertzen zaizkigu, asfaltoak zeharkatuta, kolokako jabetza hutsal baten kartelek eta zantzuek marraztuta.

Giza paisaia berberak hertsatu eta kontrolatzen saiatu zen naturak etengabe setiatuta agertzen da Jean Marc Bustamantek erakutsi bezala; Melik Ohanianek irudikatzen duen arkitektura, berriz, bere soilenera eta mututasunaren mugan dauden lerro-araztasun batera murriztuta agertzen da. Williamsek aurreko atalean irudikatutako Nazioarteko Estiloaren huts egindako asmoen oroitzapen garratzaren adierazgarri tristeak dira: beharbada, azkenean, Liam Gillickek *Cousin/Literally No Place* artelanean proposatzen duen bezalako horizontalen joko ironiko batean (eta horizontaletan) amaituko da: hitzez hitz, diskurtso modernotik kanpo geratu edo haren porrota frogatzen duten *ez-tokiak*. Gerta daiteke ere, terminoaren sortzaile Marc Augék aurreikusi bezala, arrakastak hartaratuta hiltzea.

Gure ibilaldiaren erdian, Guillermo Panequek erreplika-lana eta Dora Garciak hasieran itxitakoaren *pendant*arena egiten duen ate ireki bat kokatzen du. Pedro G. Romerok espazio huts baten erdian eratzen du haren ateburua eta, paradoxikoki, irekita uzten du. Eta hori izenburuak Buñuelen *El ángel exterminador* aipatzen duen arren. Film hori *gela itxiaren misterioa*ren inguruko beste itzuli ospetsu bat da, baita bere baitara itxitako ideologia burgesen parabola peto-petoa ere, sistema hermetiko eta iragazgaitzak diren aldetik. Beharbada, benetan, ez da hori paradoxa: beharbada ez du axola atea irekita edo itxita egotea; izan ere, nolanahi ere, alde bakar batean gaude giltzapetuta: errealitateaz *honaindi*. Atearen joguneetako bisagrak eta gontzak erdizka irekitzen dira beste paisaia, ahots eta eremu batzuei bidea emateko.

Hala, aurreko lanek proposatutako *hondo* fisikoaren (eta politikoaren) gainean, orain arte agertzen ez ziren *irudiak* nabarmentzen dira. Silueta beltzak Paul Grahamen *Untitled nº18 (Atlanta). American Night* artelanaren benetako *punctum* lana egiten du (Barthesen haritik). Eta aurreko ataleko paisaia hutsak *birpopulatzeko* ikuspegi subjektibo, indibidual eta beharrezkoaren azterlanerako proposamen-zirriborro bat egiten du; Rauschenbergek hiriko paisaia moztu eta itsatsi egiten du, eta *editatzen* ere, bere *Photem Series I*eko paisaia mental, subjektiboa bihurtu arte; Paul Grahamek, berriz, elkarren urrutiko tokiak kontrajartzeko jokoan aritzen da *New York/Dakota*n, aukeraz betetako panorama hibrido bat osatzeko. *A Shimmer of possibility*; bukatzeko, Rimbauden *Je est un autre, J'est un je* zirkular eta klaustrofobiko bat bihurtzen da Simeón Saiz Ruizen margolanean: Buñuelen *Ángel exterminador* dontsuan bezala, nia ibilaldiaren hasieran *kanpotik* hurbiltzen gintzaizkion misterio arketipikoan ihes egin ezin zaion kopiazko toki moduan dago adierazia.



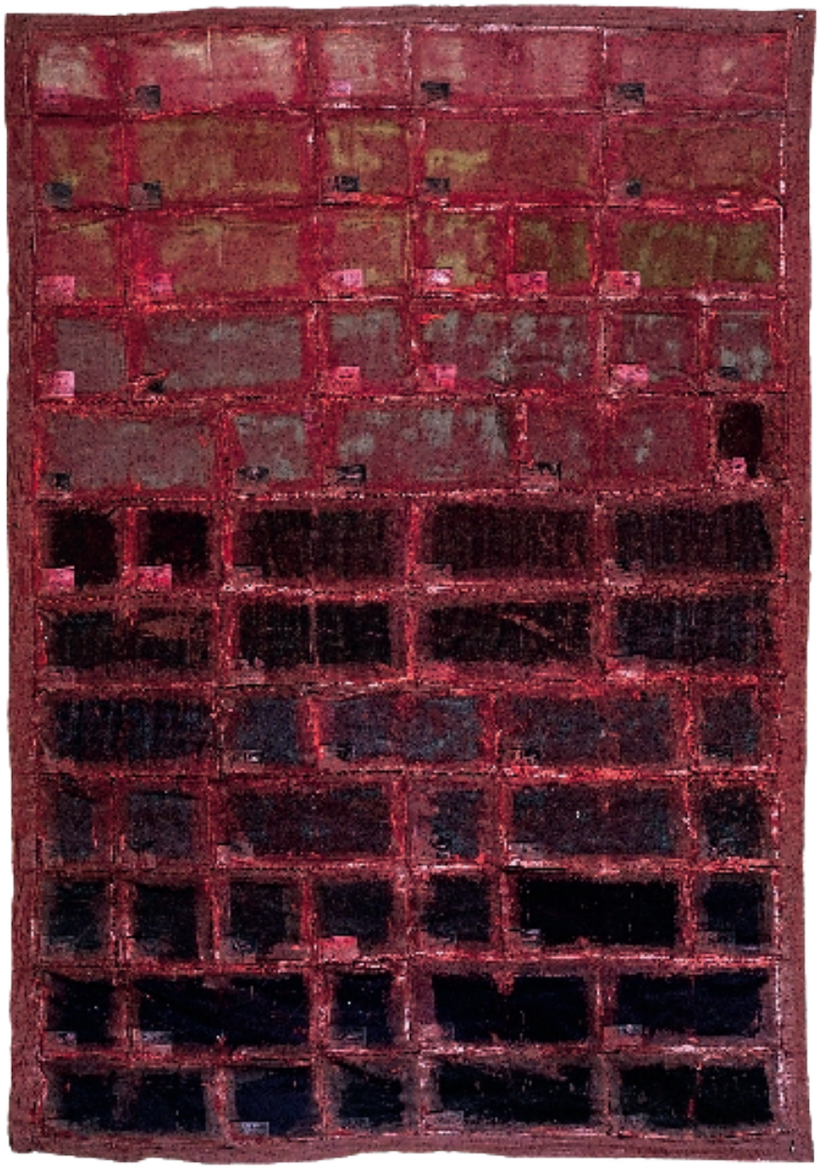
Pedro G. Romero
***El ángel exterminador,* 1990**
Sufrezko atea eta errebolberra
210 x 80 x 80 cm



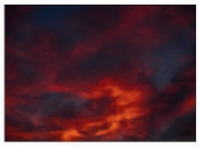
Paul Graham
Untitled nº 10 (Atlanta),
"American Night" sailekoa, 2002
Endura lightjet diasec gainean
190 x 239,4 cm
2/3 + 1 AP edizioa

Simeón Saiz Ruiz
***J'est un je nº 5,* 1996**
Oihal gaineko olio-pintura
170 x 275 cm





Leda Catunda
***Quadrados de Lã,* 2001**
Tapiza eta pintura
220 x 150 cm







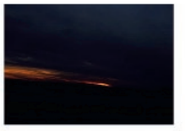








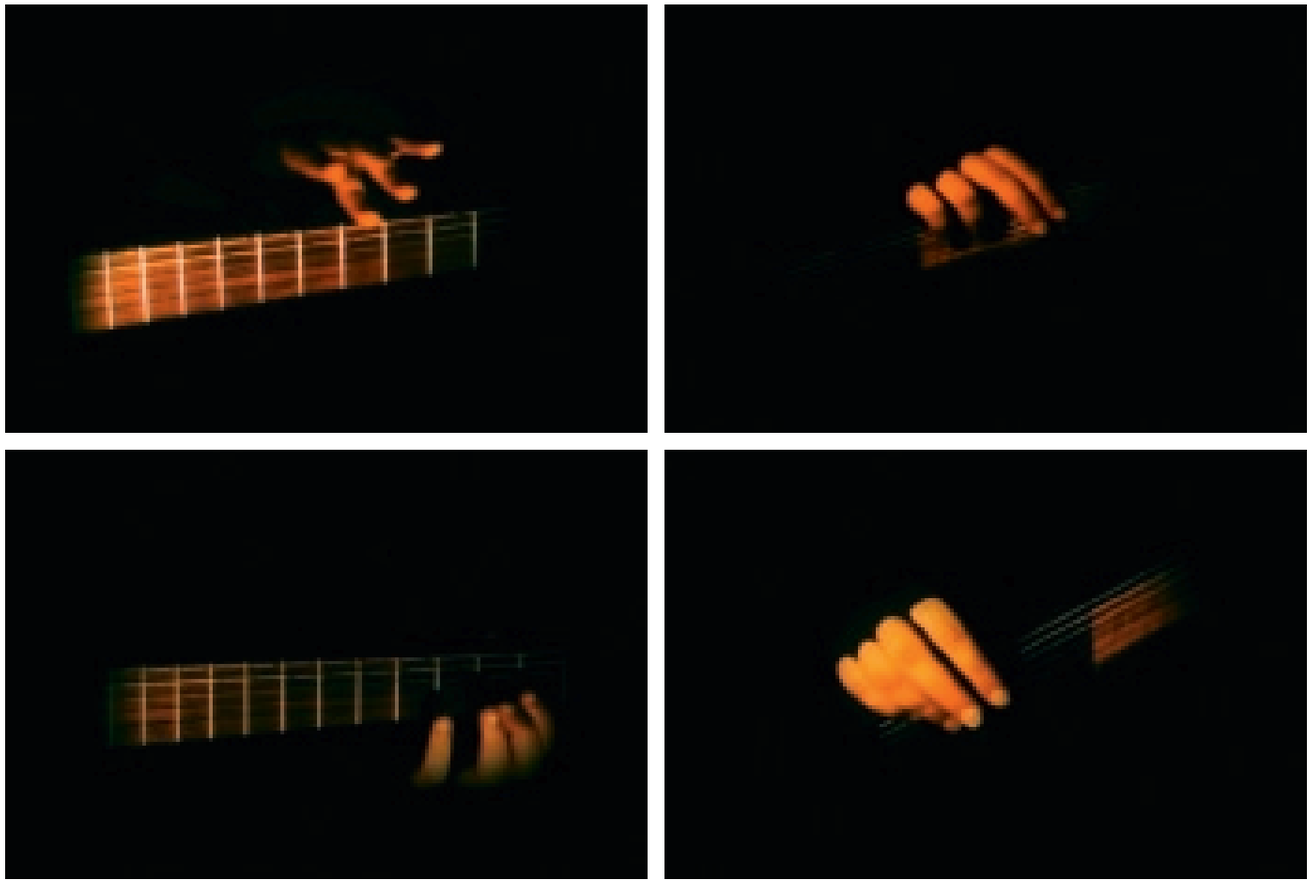






Paul Graham
New York/North Dakota, 2005 (Sunset/Walking)
"A Shimmer of Possibility" sailekoa, 2005
Pigmentu mineralak paper fotografikoaren gainean
15 panel. Goikoak: 30 x 40,5 cm, 46 x 63,5 cm,
44,5 x 61 cm, 75 x 104,5 cm, 49,5 x 68,5 cm,
66 x 91,5 cm, 44,5 x 61 cm, 28 x 38 cm;
behekoak: 37,5 x 52 cm, 49,5 x 68,5 cm, 78,5 x 109 cm,
46 x 63,5 cm, 41,5 x 56 cm, 41,5 x 56 cm, 35,5 x 49 cm
1/5 + 1 AP edizioa



Reynier Leyva Novo
***El patriota invisible,* 2007**
Mini DV-ko DVDra pasatua
8 minutu, 45 segundo
2/5eko edizioa

Abertzale ikusezina La Bayamesa Kubako ereserki nazionalaren aldaera libre eta garaikidea da. Pieza honek bere jatorrizko jite herrikoia itzultzen bide dio Perucho Figueredoren 1867ko musika-konposizioari. Doinu hori, ereserki bihurtu baino lehen jada, txistuka eta doinutan zerabilten auzoetan abertzaletasun herrikoiaren adierazgarri. Novok jatorrizko partituraren aldaera bat egitea eskatu zion Gerald Moya kubatar musikari gazteari. Bideoan, harien gainean akordeak ematen dituzten atzamarrak eta esku bat eta gitarra-beso baten zati bat ikus daiteke erdi-ilunpean. Giroak badu sakratuaren isuri bat, irudiaren eta doinuaren arteko harmonia biribila. Historia egiten duen aurpegi gabeko gizabanako omentsuari, heroi anonimoari omenaldi bat.

(Testua: María E. Zayas)

Félix Curto
***When the music is over,* 2005**
Kopia kromogenikoa dibond gainean
90,5 x 141 cm
5eko edizioa





Mads Gamdrup
***Playground*, 1988-1999**
Kopia kromogenikoa
94 x 125 cm
6/8ko edizioa

Liam Gillick
***Cousin/Literally No Place,* 2001**
Aluminio anodizatua eta plexiglasa
240 x 240 x 30 cm





Jean-Marc Bustamante
***T. 8. 01*, 2001**
Kopia kromogenikoa
240 x 160 cm
1/6 + 1 AP edizioa

Mads Gamdrup
***After the fact*, 1999**
Kopia kromogenikoa
90 x 98 cm
2/8ko edizioa





Mads Gamdrup
***After the fact*, 1999**
Kopia kromogenikoa
90 x 98 cm
2/8ko edizioa

Melik Ohanian
Selected Recording # 080
Lambda aluminio gainean
124 x 186 cm


OPEN

VI

Ibilbidea orain erdibitzen diren zidorretan irekitzen da, jorratzen ari ginen gaiei buruz artista oso desberdinen lanen ikuspegi zabal batera heltzeko. Hondoa eta forma, irudia eta paisaia ditugu gai horiek; are, barneratutako paisaia, memoriaren eta barne-ikuspegiaren konstrukzio moduan. Elkarren hain bestelako artistek, hala nola, Olafur Eliasson, Miguel Ángel Campano, Darren Almond edo Peter Nadin, panorama zabalak proposatu dituzte zentzu horretan. *View XX* artelanean, hain zuzen, Peter Nadinek barneko *bista* baten berreraikuntzari/zatikapenari egiten dio erreferentzia. Eta hondoaren gainean ebakitzen diren bere esku-ahurretako marka ikusgaiek bere kanpo-ikuspegia bere ikur edo funts moduan funtziona dezakeen objektuan kontzentratzen dela iradokitzen dute. Beharbada hartara intepretatu behar dugu Hreinn Fridfinnsonen lan sinbolikoa, edo Josiah McElhenyren oroitzapen arkeologikoa (eta arkeologia beti da memoriaren ikur).

Robert Mangolden *Plane/Figure Drawing III*k irudiaren (objektuaren) eta hondoaren (paisaiaren) arteko erlazio hori hitzez adierazi eta eskematizatu egiten du: artistak bere marka uzteko eta kanpoko baldintza jakin batzuk *gizalegez* jartzeko artistak egiten duen ahaleginaren aztarnaren, arrastoaren eta lekukotzaren eremuan sartzen gara. Hirurogeiko urte epikoetako *land art* mistikoa (eta mitikoa) oso atzean geratu da, eta Santiago Sierraren interbentzioak (*50 kg de yeso sobre la calle*) gizabanakoa eta bere ingurunea bateratzearen bidez agertutako osotasun-asmoen komentario maltzur eta gordina izateko besterik ez du balio. Hartara, Ibon Aramberriren *Mar del Pirineo*k hondo-lana egin dezake, egin, Robert Kinmontek, bere *8 Natural Handstands* seriean, batez ere arrotza den natura bere egiteko baliatzen dituen piura ironiko eta etsietarako. Ardatzetik kanpo eta berezko ingurunetik eta mekanikoki prestatu zaion ibilbidetik urruti, Anri Salaren zaldiko-maldiko lekualdatuak zur eta lur begiratzen dio leihoen atzean irekitzen den panorama atzemanezinari.

Beste kasu batzuetan, artistek funtsezkora mugatuz eta maketa sinbolikoak landuz ebazten dute kanpoko paisaia atzemateko ezintasuna, adibidez, Valeska Soaresek edo Iran do Espírito Santok neurrira egindako horizonteak eta eskalan egindako unibertso txikiak birsortzen dituzte estudioko laborategiko eta galeriako baldintzetan. Bere aldetik, Curro Gonzalezek sinekdokera jotzen du labur-zurrean, eta zatia hartzen du osotasunaren ordez: xehetasun minimoei erreparatuz (gaizki argiztatutako lurpeko pasabideko metro batzuk), artelanaren mugez haraindi horiek luzatzen dituen unibertso gaitzari egiten dio erreferentzia beharbada.

Borgesek *Tlon, Üqbar, Orbius Tertius* istorioan imajinatutako errealitate ikusgaiaren 1:1 eskalako mapa mitikoa asmotan erabili beharrean (huts egindakoa, bestalde, bere ezaugarriak direla eta), Gabriel Orozcok bere berreraikuntza-mapen tamaina txikitu egin du sinbolikoki, adibidez, bere *Marble Game on a Rotating Field* artelanean, edo gure begia dagoeneko ohituegi daukaten panoramen ikuspena berriztatzeko ezusteko perspektibak bilatzen ditu, adibidez, bere *Under the Table* artelanean.

Bere Maliko *Cementerio 6* artelanean bildutako zirkulu magiko eta prekarioa beharbada hala ixten da Schnyder-en pinturan edo Alberto Peralen dohaintzetako jendetza desordenatuan (beharbada lerrokatu eta beste zirkulu batean ordenatzeko zorian daudenean); dohaintza horiek memoria-geruzen irudi arkeologikoari lotzen zaizkio. Baliabide ironikoak dira beharbada, etsiak beharbada, heltzeko ezina den errealitate ikusgai batekin aurrez aurre jartzeak eragiten duen antsietateari aurre egiteko.

Víctor Grippo
***Árbol*, 2001**
Eskaiola margotua eta zura egur eta beirazko kaxan
44 x 34,5 x 11,5 cm







Miguel Ángel Campano
***Omphalos I,* 1984**
Oihal gaineko olio-pintura
195 x 260 cm


From the Grave of a Woman
Flask
4th century
Blown glass, olive green, unweathered.
Found in Attica, Greece, the tomb was made of
several stone slabs and inscribed DAUGHTER
OF ANTIPATER
66.0057.a

Josiah McElheny
***From the Grave of a Woman*, 1995**
Beira puztua, testua eta beira-arasa
80 x 54,6 x 54,6 cm

Peter Nadin
***View XX*, 1987**
Oihal gaineko olio-pintura
160,5 x 182,5 cm



Darren Almond
***Until MMXLI.XII*, 2002**
Kopia kromogenikoa
74 x 74 cm
4/5 + 2 AP edizioa



Darren Almond
***Until MMXLI.VIII,* 2002**
Kopia kromogenikoa
74 x 74 cm
4/5 + 2 AP edizioa



Bidaltzailea: María Montero
Data: 2010eko irailaren 29a, 16:26:0 GMT+02:00
Nori: Guillermo Solana
Cc: Elba Benítez
Gaia: Hreinn Fridfinnsson

Guillermo lagun hori,
Honen bidez, Hreinn Fridfinnssonen *Study in Black I* lanari buruz nire lankide Gregori adierazi dizkiozun zalantzei daukadan informazio handienaz erantzuteko:

A) Meana jaunarena den *Study in Black I* bilduma, artistak berak dioenez, ez omen dago oraindik burututa. Islandiar artista honen lanean, eguraldiaren egoera bere obraren zati da zalantzarik gabe. Ugari dira urteen poderioz garatzen joan diren artistaren proiektuak, eta horien askotariko bertsioak ikusi ditugu bere erakusketetan. Aldiz, kasu honetan, obrak bizirik irauten du artistaren buruan, eta jarraitzeko ideia dauka; izan ere, haren bidez, esperimentazio berri bat hasi da jada erabili gabe dagoen objektu bat eta ostertzaren egoera baliatuz.

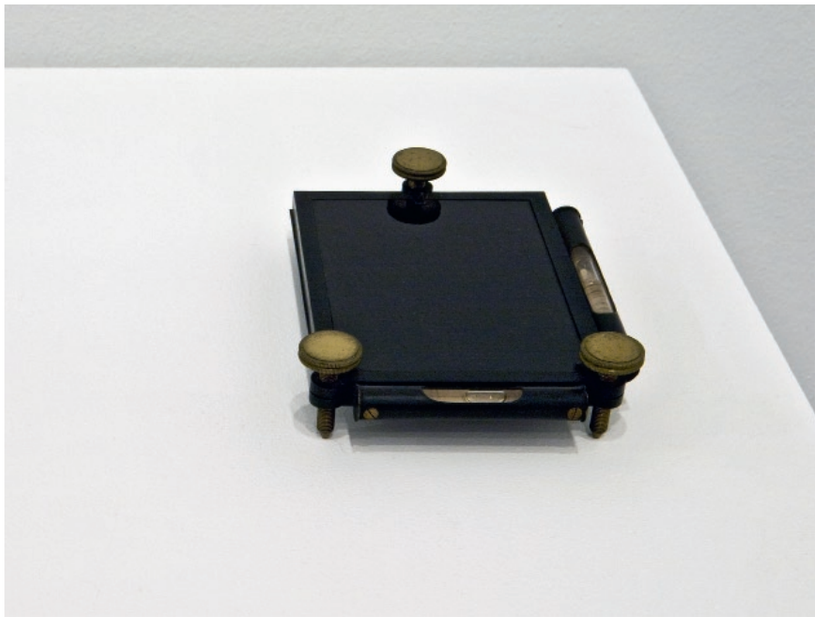
B) Lan honen esanahia, beraz, ez da erabatekoa, proiektuaren zati bat baizik ez baitugu sortuta. Hala ere, Fridfinnssonek berak galerian bere obra instalatzean kontatutako koska batzuk azalduko dizkizut. *Study in Black I* artelanak artistaren lanaren kezka iraunkor bati heltzen dio berriz: zientzia eta naturari buruzko bere interesa. Natura sotilki sartzen da bere lanean, tresna mekaniko bat erabiliz oraingoan: *artificial horizont,* itsasoan ostertza neurtzeko baliagarria. Lanak berak, biniloa bailitzan, tresna honen definizio bat biltzen du, ezohiko ispilu beltzaren ondoan objektuaren aurkezpena duela. Hiru elementuek *Study in Black I* lana osatzen dute. Honaino, artistak emandako koskak ditugu. Aurrerantzean, asko dira azalpen-aukera poetikoagoak, adibidez, artistarena bera, edo literalagoak, izenburuaren eta ostertza mugatu eta eteten duen ostertzaren arteko lotura logikoa adierazten dutenak…

Testua: *Ostertz artifiziala baliatuko dugu orientatzen saiatzean ustezko ostertza edo maila erreala argi eta garbi ikusten ez direnean edo batere bereizten ez direnean. Ostertz artifiziala baliatuz eta izar baten eta bere ispiluko irudiaren arteko angelu-balioa zehaztuz…*

C) Irudien erabilerari buruzko informazioa:
Artistaren eta Madrilgo Elba Benítez Galeriaren eskaintza
Copyright: Hreinn Fridfinnsson
Argazki-kreditua: Luis Asín
Oraingoz hau da bertatik bertara eman diezazukedan informazioa. Edonola ere, Elba itzultzen denean, gehiago komentatu ahal izango dugu lanaren garapenari buruz, eta zein eratan burutuko den zehaztu.
Agurrak,

María Montero Sierra
Galería Elba Benítez
San Lorenzo 11
E-28004 Madril

Hreinn Fridfinnsson
***Two Black Mirrors,* 2009**
Ispilu beltza, horizonte artifiziala, testua eta egurrezko idulkia
Ispilua: 210 x 55 cm; idulkia: 4 x 30 x 30 cm; 2 argazki: 42 x 30,8 cm







Bidaltzailea: María Montero
Data: 2010eko urriaren 13a, 14:09:53 GMT+02:00
Hartzailea: Guillermo Paneque
Gaia: Hreinn Fridfinnsson

Kaixo Guillermo,

Honen bidez, Hreinn Fridfinnssonen *Study in Black I* lana osatuko duten bi argazkien ekoizpenean egindako aurrerapenen berri eman nahi dizut.

Elbak honezkero azaldu dizun bezala, artelanak bi argazki ditu, Madrilen konstelazioak eta zeru izartsuagoa bereiztearren gau oskarbi batean egin beharrekoak. Hasiera batean, ilbete-egun batez hitz egin zen eta, horrenbestez, irudiak urriaren 23an izango ziren hartzekoak.

Bihar gure argazkilaria Hreinnekin da aurrez aurre hitz egitekoa xehetasunak zehazteko eta, egite-data zehatzak ezagutu bezain laster, jakinaraziko dizuegu. Argazki digitalak direnez, laborategira bidaliko dira zuzenean errebelatu eta, gero, markoan jartzeko. Ondorioz, ezartzen dizkiguten ordutegien morroi gaude. Behin prest daudenean, lana berriz ezarriko litzateke irudi berria hartzeko. Ez dakit zenbateko denboratartea dugun katalogoaren maketaziorako, baina sartu ahal izango dugula espero dut, Hreinnek ere gustuko izango bailuke.

Esango dizut gauzak nola doazen.

Eman nahi diguzun edozein argibide ongi etorria izango da.

Izan ongi,
María Montero Sierra

Bidaltzailea: María Montero
Data: 2010eko urriaren 22a, 11:41:41 GMT+02:00
Hartzailea: Guillermo Paneque
Gaia: Hreinn Fridfinnsson

Egun on Guillermo,

Honen bidez, Hreinn Fridfinnssonen *Study in Black I* lana osatuko duten irudiak hartzeko programazioa zertan den adierazi nahi dizut.

Argazkilaria Madrilgo mendizerrara joango da asteburu honetan puntu garbi bat aurkitu eta bi irudi hartzeko: bata zerura zuzenean Venusen konstelazioa barruan dela eta beste bat *artificial horizont* objektuan islatutako ikuspen honena. Irudi horiek ematen dizkigutenean eta Hreinnek bere oniritzia ematen dienean, irudiak tamaina errealean positibatuko ditugu gero marko batean jartzeko. Oraingoz, hasierako data asteburu honetan da.

Zalantzarik baduzu edo hitz egin nahi baduzu, ez izan dudarik galeriara deitzeko.
Jaso agur bero bat,

María Montero Sierra

Bidaltzailea: María Montero
Data: 2010eko azaroaren 10a 13:50:55 GMT+01:00
Hartzailea: Guillermo Paneque
Gaia: Hreinn Fridfinnsson

Kaixo Guillermo,

Honen bidez, Luisek konstelazioaren irudi-sorta bat atera duela jakinarazi nahi dizut; gainera, Hreinnekin hitz egin duenaren arabera, bide onetik doaz. Aste honetan, Luisek behin betiko irudiak bidaliko ditu Hreinnek oniritzia eman diezaien. Ematen badie, ekoizpenari helduko genioke. Argazkiak berriz hartu beharko balira, hurrengo egunetan egingo da. Izango zaitut jakinaren gainean.
Jaso agur bero bat,

María Montero Sierra

Olafur Eliasson
***Untitled (Islandserie)*, 2002**
Kopia kromogenikoa
60 x 90 cm



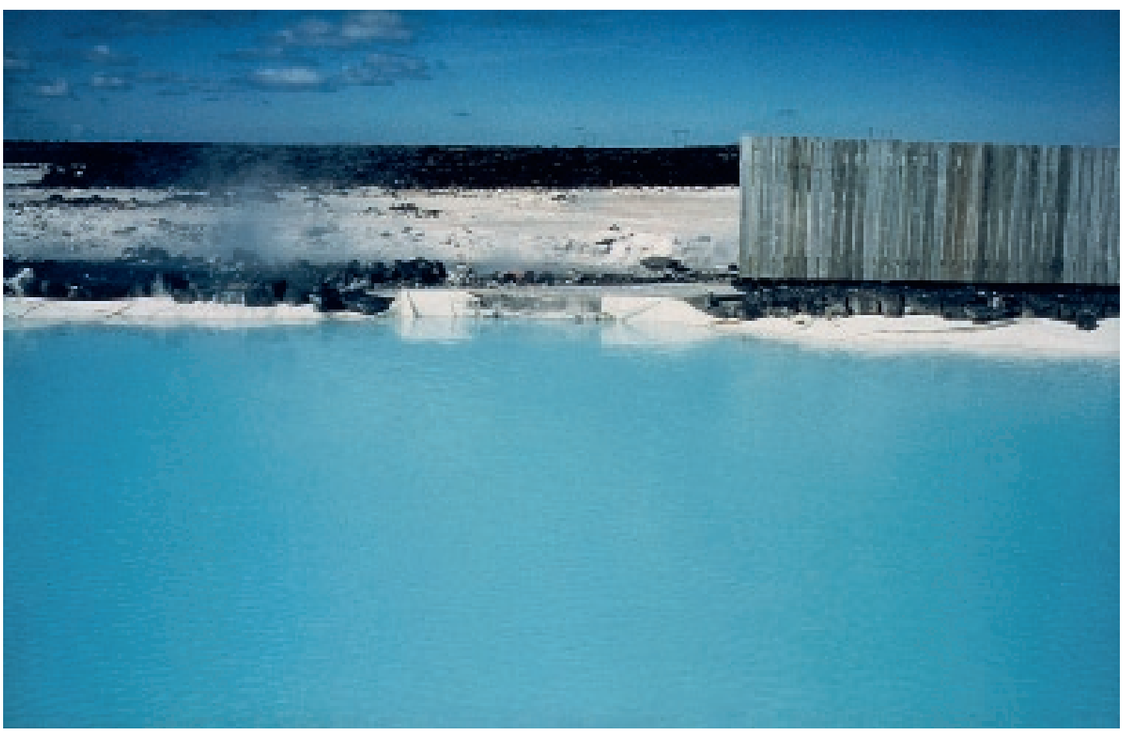
Olafur Eliasson
***Untitled (Islandserie)*, 1999**
Kopia kromogenikoa
60 x 90 cm

Olafur Eliasson
***Untitled (Islandserie)*, 1999**
Kopia kromogenikoa
60 x 90 cm









Olafur Eliasson
***Untitled (Islandserie)*, 2001**
Kopia kromogenikoa
2 panel: 60 x 90 cm

Olafur Eliasson
***Untitled (Islandserie),* 2002**
Kopia kromogenikoa
60 x 90 cm



orriak 88-89

Anri Sala
***Fuera del Carrousel,* 2002**
Kopia kromogenikoa
60 x 90 cm
5/5eko edizioa

Bildumatzeko Irrika
Gérard Wajcman

I. Konstelazio intimoak[1]

[1] Testuaren lehenengo atal honetan, ni komisario-lanetan izan ninduen *Le collectionneur derrière la porte* erakusketaren katalogorako *Intime collection* izenburupean idatzitako puntu batzuei helduko diet ("la Maison Rouge-Fondation Antoine de Galbert", Paris, 2004ko ekainaren 5a – irailaren 26a, Fage argitaletxea, Paris, 2004).

Bilduma pribatuak ingelesek *a conversation piece* deitzen dutenaren funtzioa betetzen du, gutxi gorabehera arte-objektua izendatzen duena eta, arrarotasun-ezaugarri bat dela tarteko, arreta erakarri eta hitza zirikatzen duena. Laburbilduz, berriketa-gai bat izango litzateke, baina *trinkoan*. Bilduma pribatuek duten lehenengo arrarotasuna pribatuak izatea da, alegia, definizioz, ez dira ikusten, ez benetan behintzat, urrunetik, zatika edo argazkietan baizik ez. Horrenbestez, beharbada zenbat eta gutxiago ikusi hainbat gehiago hitz egiten da haiei buruz.

Begiratu bat bildumagileei. Bildumak unibertsoak dira, eta artelanek eratzen dituzten konstelazioek bildumagileen erretratu moduko bat adierazten dute, irudimenezko eta irudi gabeko erretratuak, onenera jota puntuak elkarri lotuz amaieran irudi baten gutxi gorabeherako zirriborro bat erakusten duen haur-jokoan bezala.

Beharbada egun batean edo bestean, besteak baino pixka bat hitsagoa den egun batean, bakarrik etxean gaudela, galdera batek astintzen digu: hau al da benetan "nire etxea"?, alegia, esan nahi dut: seguru al gaude bizi garen tokia, gure bizilekua, benetan "gure etxea" dela? Azpimarratu nahi dut azken batean arraroa, nahiko ukiezina den "nor bere etxea"n egotearen sentimendua, benetan adierazi ezin dugun sentimendua. Nork "bere etxea" bilatzen du. Batzuetan aurkitu egiten da. Batzuek hotel bat har dezakete bere etxetzat, zergatik ez? Batzuetan etengabe bilatzen da. Guztiok topatu ditugu inon etxean sentitzen ez diren pertsonak. Beti hemendik hara. Bidaia-zaletasuna izan daiteke, beharbada etengabeko noraezean dabil, edo etengabeko bilaketan, beharbada ihesean. Betiereko mugimendu bat da, zalantza bat, Éric Rohmer-en *Les Nuits de la pleine lune* filmean Pascale Ogier-ek jokatzen zuen pertsonaia biziki gogoangarria eta ederra askotariko etxeen arteko erromesaldi urduri eta sendora, zoriontsu eta zorigaiztokora bultzatzen zuena, toki batetik bestera aldatuz, etengabe toki bat bestearekin trukatuz, gizon batetik bestera, berdin bizitza batetik bestera. Sutondorik gabe, tokirik gabe.

Geure buruari egin diezaiokegun galdera berriz: Zein da gure intimitatearen tokia? Ez al gara gu gerori? Zer da, ordea, "gu gerori"? Segurta al daiteke gu gerori gure etxea bera garela, guretzat intimoena dena gure baitan bizi dela? Intimitatea gure baitan dagoen zerbait da, baina gure kanpoko zerbait ere bada, gure bizilekua, etxean sentitzen garen tokia edo haien baitan gure zati bat daramaten objektuak, oroigarri bat, sakonenean guri lotzen zaigun zerbait eta gu hari lotzen gaituen zerbait, maiz begi axolagabeentzat adierazten dutenaz haraindi. Objektuetan gaude, beti pixka bat. Horrek balio du ere zintzotasunez gauzekiko bereizketa bat, huskeriei eta iruditxo apaingarriei buruzko ezaxola gezurtatzen dutenentzat ere Haiek, ordea, ez dira gai atxikimendua eragiten dieten objektuak ikusteko. Nolanahi ere, gauerako ostatu hartuko dugun norabait helduta, gure lehenengo keinua objekturen bat, gauza pertsonalak, hortzetako eskuila, armairuan zintzilik geratutako beroki bat, argazki bat, ohe gaineko liburua bat uztea izango da, logelaren erdian irekita abiatu izanaren oroigarri utzitako maleta ez bada. Objektua toki arrotz bat drezatzeko modu soil bat da, haren jabe egiteko, bertan bizitzeko, bertan norbera izateko.

Intimitate hitza bera tentsio horrek berak norbere baitaren eta norberaz kanpokoaren arteko tentsio horrek mugitzen duela dirudi. Intimitate paradoxikoa; izan ere, XVI. mendetik aurrera, barneko bizitza, pertsona baten sekretua (erromantizismoak zentzu hori nabarmenduko du), lagun oso maite bat, lagun horrekiko harreman bat eta, gero, metonimia bidezko lerratze bidez, gauzak elkarrekin hetsiki lotzen duen hori ematen ditu aditzera. *Intimitatea,* horrenbestez, ezkutukoena denaren, barnekoena denaren (latineko *intimus interior*-en superlatiboa da) eta kanpokoena (alegia, objektuak) denaren artean dantzatzen da.

Horrenbestez, arrazoi sendoak izango genituzke bilduma bildumagilearen intimitatea dela. Edonola ere, objektuetan bizi den norbait da. Bere bilduma du "etxe". Bere bizilekura sartu besterik ez dago intimitatearen paradoxa hezurmamituta deskubritzeko: bilduma bildumagilearen bizilekuan bizi da, baina bildumagilea, argi eta garbi, bere bilduman bizi da, eta bilduma bere baitan bizi da. Ondorioz, logikoa denez, onartu behar dugu bildumagilea batzuetan urrutiko biltegian ere "bizi" dela eta, bertan, bere artelanen zati bat ixten du (bilduma guztietan, ba bide dago bizileku batek bil dezakeenari buruz gehiegizko zati bat, beti gutxienez artelan bat gehiago beharko balitz bezala, artelan bat gehiegi, bilduma bat egoteko.

Bildumagilearen pasioaz hitz egitea bere intimitatearen zati bat bere bilduman dagoela esateko modu bat da. "Badakizunez", bildumagile batek esaten zidanez, "bizitzan denbora gehiago ematen dut objektuekin jendearekin baino". Bilduma bateko artelanek bildumagileari buruz hitz egiten dute,

ez bere horretan, bizilekuan duten kokapenaren arabera, horri dagokionez ulertzen ez dakigun arren. Bildumagilea artelanez beteta dago eta artelanak, berriz, zentzu batean, berarekin beteta. Bildumagilearen barrualdea hormetan geratzen da agerian, misteriotsuki. Bilduma deitzen duguna artelanak dira, baina bildumagileari dagokion gauza gehigarri bat dutela, bildumako objektu orotan bizi den gauza txiki, ukiezin eta bizi horrez josita; hartara, objektua berberaz bestelako zerbait bihurtzen du pixka bat. Intimitatea objektuetan hezurmamitu ahal izatea gutako bakoitzarentzat balio du; bildumagileak, berriz, erakutsi egiten du. Intimitatea eta intimitatea non dagoen ikusarazteko talentua du, eta sakonenean ezkutatutako gauza ez dela; aldiz, beregandik kanpo ezkutatzen da gehiago, argi betean ezkutatzen, objektuetan, gure begien aurrean. Ez du axola objektuak zein diren jakina: maite ditugunak bereziki, guretzat balio gehien dutenak: batek berak daki ez direla ezin bestean eta bertan horretan objektu bitxienak. Bilduma bateko artelana artelanaren irrikaz astundutako lana da.

Bildumagilea bere bilduman agertzen da. "Nork bere burua bildumatzen baitu", Baudrillardek dioenez, eta ondorioztatzen du ere bilduma norbere irudien proiekzio konposatu moduko bat dela. Bildumagilea bere bilduman dago, bere "irudia" al da ordea? Hasteko, gehienetan, ez dago batere narzisismorik bilduma batean. Bere bildumaz harro egonik ere, edonor izan daiteke beharbada bildumagilea baino narzisistagoa eta, definizioz, bildumagileak artelanak jarriko ditu bere gainetik. Bildumagileak, bere burua beste baino, bere burua baino gehiago maite ditu bere artelanak. Benetan, bilduma bildumagilearen irudia izango litzatekeela pentsatu baino, bidezkoago eta segur aski emankorrago izango litzateke alderantzizko hipotesia botatzea: bildumagilea bere bildumaren irudia dela. Bera bilduma dena da eta harekin batera aldatzen da. Ez da gutxietsi behar objektuen boterea. Aurreiritziak eta lilurak pizten dituen handi-mandiaren iruditik urruti, ideia egin behar dugu bildumagilea bildumaren zerbitzutan dagoen izaki bat dela (gizon bat, emakume bat, bikote bat), bere bilduman eserita dagoen nagusi bat baino. Bere bildumari lotuta dagoen subjektua da eta, beraz, bere bildumako objektu dela esatea beste da, bere burua bildumatzen duen neurrian eta, zentzu batean, bere burua ikusten ez duen neurrian ere.

Bildumak bildumagilearen intimitatea erakusten du, ez berberaren irudi batean, enigmaren trinkotasun menderaezinean baizik. Imajina al daiteke bildumen psikoanalisi bat? Ez segur aski. Objektuak psikoanalizatzeak eldarnio nahiko handia irudiko luke. Nolanahi ere, bildumagileekin elkartzean, luze gabe ulertuko dugu zenbateraino Freuden arabera bildumatze-neurosi moduko bat ondu dezaketen ezaugarri psikologikoak bildumagileen errealitate askotariko eta konplexuaren azalpen bat emateko eskasak diren, zenbateraino (esan dezagun) Freuden ikuspen orokorrak azkenean nahiko arruntak ziren, esan dezagun oso XIX. mendekoak, oso balzactarrak, Gobsecken irudi bat marrazteko gaiago François Pinautenak baino.

Nola sinetsi, ordea, bildumagile baten ekuazio pertsonala bere bilduma ikusiz soilik konpon dezakegula? Bada, pertsona bati buruz bere hizkeraren, janzkeraren, idazkeraren bidez edo bere liburutegia ikuskatuz edo bere emazte edo senarra, edo senar- edo emazte-falta deskubrituz ideia bat atera dezakegun era berean, ez gehiago eta ez gutxiago. Berezitasunaren askotariko ezaugarrien ideia horrek bultzatu, zirikatu du Rémy Zaugg bere lagun Jean-Paul Jungoren bilduma 2000n Lausana kantoiko Arte Eder Museoan aurkeztera. Berehala ohartu zen nola bildumagile baten margolanak, marrazkiak eta eskulturak soilik erakusgai jarriz "literaturarekin zinemarekin beste" interesatzen zen gizon baten ikuspegi partzial, "desegoki" bat baizik ezin zuela eman. Hala, Rémy Zauggek, *Portrait d'un ami, Jean-Paul Jungo* deitutako bere erakusketan, "bere irrikak eta mamuak dituen gizaki bat gogora ekartzeko", bere objektu guztien serie osoa zabaltzea pentsatu zuen eta, hartara, erretratu bat osatzea, "Cézannek pintatutako erretratu baten pareko. " Erretratu hori osatu gabea da ordea: bildumagilea bere bildumaren, bere liburuen eta daukan guztiaren batura al da (gure objektuen batura al gara)?

II. Bilduma begiradaren eklipsean

Patricia Falguièresek, are urrutiago, galera erabakigarri bat dakar. Proustek, dio berak, literatura-lanari kritikak jasanarazten dion "testuinguratze behartua" gezurtatuz eta benetako "testuinguruz gabetzearen poetika" bat eraikitzea proposatuz, benetan "espirituak lana bere ingurunetik (koadro ezin bestean kontingente, anekdotikotik) bakartzeko egiten duen ahalegin hori" utzi zuen agerian, "hartara soilik errespetatzen baita espirituaren osotasuna". Ez al gaude horrekin konbentzituta, dio berak, Gertrude Steinen etxebizitzaren edo Chtchoukine jauregiaren argazkiei begiratzean, itotzen dituzten altzari astunetatik Picassoak eta Matisseak buruz "deslotzen" dituguneanean? Ondorioztatzen duenez, buruko ariketa hori da galeria eta museoetako "kubo zuria"ren, espazio neutralizatuaren, aseptikoaren ernamuina, arte modernorako beharrezkoa".

Hain zuzen, guk "markoz gabetu" egiten dugu, baina egun, beste era batera, artelanak buruz kokatu egiten ditugu. Zehazkiago, esan beharko genuke museoko "kubo zuria"k marko hobea emateko markoz

gabetzen dituela artelanak: ezerez-hondoan, banatuta, "bakarrik" erakutsiz. Horrek, ordea, museo modernoaren nolabaiteko paradoxa bat berretsi egiten du, modernitate eta Mondrian arte itxaron beharko baitugu koadroen markoa kentzeko, eta hori, bere ustez, beharrezko keinua zen koadroak sortutako sakonera-ilusioari kontra egiteko, baita bere bereizketa-efektu horri kontra egitearren ere, lanaren eta gainontzekoaren arteko mugak ezabatzeko aurkako nahiaren izenean beraz, "artea bizitzan desagertzerantz" jo arte (Jean-Claude Lebensztejnek esango zuen bezala).

Ildo horretan, bilduma pribatu oro, definizioz, Mondrianen gisakoa da kontzeptuz. Bildumaren markoa markoz gabetua da eta horrek, esan dezadan, museoetan (artelan "markoz gabetuak" horiek ere) instalatu beharreko "bilduma" baten, artelanen edo objektuen erakusketa bide diren artelanak sortzeko zenbait artistak hartu duten egungo joeraren azalpena emango luke, eta hori museo modernoari markoen fabrikak diren aldetik emandako erantzun logiko bat izango litzateke. Museoko horma zuriei, gure begiradei mamu baten zuritasunean dagoen artelana emateko, inork kutsatu edo parasitatu ezingo lukeen araztasun bat darie, artelana ikusle bakoitzaren gozamenari eskaintzen bide dion birjintasun original bat, lehenengo aldia bailitzan.

Benetan, askotariko ezagutzen (lauso edo jakitun) bidez baino ez ditugu lanak, eta artelanari ematen diogun begirada "bigarren begirada" bat da beti gutxi gorabehera, nolabait besteek begiratu bide dieten bezala ikusten ditugu guk beti, haien begien bidez; hori da, hain zuzen, ezer berririk ikustea hain zaila izateko arrazoia. Bildumagileen begiradan murgildutako, haien bizitzaz ezin bereizita jositako artelanak erakusgai jartzeak ideia bat ematen du babeslearen begiradatik gauza bat berrezartzeak, antzinako artelanak ikusteko, nolako onura ekarriko lukeen. Tokiak, bizilekuak artelanak konprenitzen ditu, alegia, bere baitan hartzen ditu, baina aldi berean zentzua ematen die, argitu egiten ditu. Pentsa dezagun artelanak eta denboran barrena hari josi zaizkion begiradak erakutsiko lituzkeen museo bat eta begiradok, artelan bakoitzaren historia egin ez ezik, neurri batean artelanari dagozkiola.

Sinestu behar al dugu, bildumagilearen bizilekuko artelan bat beretzat esperientzia berezi baten toki paregabea izan ordez dekorazio-puska bat baizik ez dela? Egia da bildumagilearentzat artelan bat bere etxean eklipse bidez baizik ez dela artelan, begiratzen dionean; une horretaz bestela, itzalean dagoen objektu bat da. Hori, ordea, hain arraroa edo asaldagarria al da? Besterik gertatzen al da museoetan gauean? Mereziko luke joan eta ikustea. Bada, bizileku batean batasunak artelanetik bilduma osorantz egiten al du ezin bestean? Aldiz, inork ez du inoiz "bilduma bat"i begiratzen, bilduma bat ez baita artelanen osotasun bat, objektu berezien serie mugagabe bat, artelan bat + artelan bat + artelan bat... Artelanak ez du bere apartekotasuna galtzen beste artelan batzuei, liburu-sorta apain batzuei, edo XVIII. mendeko komoda distiratsu bati gerturatuta. Ahazten ariko ginateke besterik gabe artelana ez dela guztiz beste objektuak bezalakoa, ez dela musukatzeko edo ez musukatzeko libre bide den gure begiradaren zain dagoen objektu pasibo bat, ahazten ariko ginateke, edo jakin nahi izateari uko egiten, artelan bakoitza, berbera, begirada bat dela, bera dela gehienetan gu harrapatu eta begiratzera behartzen gaituena. Artelan bakoitza nahitaezko begirada bat dela pentsatzen zuen XVII. menderako Roger de Pilesek; ordu hartan, berak koloreari egozten zion batez ere margolanak gure begirada liluratzeko daukan kemen misteriotsua.

Bizilekuko pribatutasunean, begiradetatik libre, bildumagileak, gure aldean, pribilegio itzel eta ederrez atsegin hartzen duenean, adibidez, artelanen aurretik arropa arinetan paseatzen denean edo haiei bizkarra emanez gosaltzen duenean, pribilegio paregabea da: *bildumagileak artelanei ez begiratzeko boterea dauka,* baita ukitzeko ahalmena ere. Patricia Falguièresek gogorarazi duenez, Benjaminentzat bilduma ukimen bidezko fenomeno bat zen batez ere. Aldiz, hemen, bidezkoa den legez, "debekatuta dago ukitzea". Bilduma pribatuak ikustera gonbidatuak izanez gero, ez gaituzte legezko jabeek haiekin dituzten askatasunak izatera gonbidatzen.

Bilduma bildumagileen intimitatea izan daiteke lasai asko; aldiz, artelanak ez dira haiengandik irteten, artisten intimitatetik baizik: kanpotik eta besteengandik etorritako objektuak dira. Bilduma bat egitea kanpoa eta Bestea norbere etxera ekartzea da, arrotzak gonbidatzea, nork bere intimitatean arrotz horien intimoenari, haien sorkuntzei harrera egitea, nork bere etxean beste begirada batzuk hartzea.

Bildumagile baten etxea barrualde burgesa dela ematen da aditzera beti, aldi berean oparoa eta ilauna, bere baitara hertsia. Zer zentzugabeagorik. Hasteko, bildumagilea mailegatzailea da berez, museoetara edo bestela. Artelan bat edukitzeko zaletasuna ez dator inondik ere beste guztiei kentzeko zaletasunetik. Hala ere, bildumagileak "sozial"ki desberdin antzematen dira oraindik ere, "bilduma pribatua"k "bildumatik galarazita" esan nahiko balu bezala. Bestea eta kanpokoa bizitzera datozen bildumatik galarazita izateari buruz, bada oraindik beste zerbait esateko: artelanen bidez, bildumagilearen unibertsoa den toki itxi horrek unibertso osoa biltzen du benetan. Bildumagile pribatuaren eszena ez da bere etxebizitza, mundua baizik. Nabarmendu beharrekoa da berarentzat bildumaren

funtsezkoa bere etxean ez dagoela: bilduma heltzeke dago, oraindik munduko hamaika bazterretan sakabanatuta; bada, edozein galeria edo azoka, zentzu batean, heltzeke dagoen bildumaren bila joateko parada da. Bere izatez, bildumak ez du mugarik. Etxera hemengo eta hango artelanak sartuz, bildumagileak ez ditu pribatu bihurtzen, ez ditu ondare unibertsaletik erauzten; aldiz, misterio bat betetzen du: mundua bere bizilekura sartzen du.

Sakonean, esan dezakegu bilduma pribatua Jean-Luc Godardek zinemari buruz zioena dela, alegia, "barruko mundua eta kosmosa batera ditzakeen modu bat".

III. Bildumagilea dibanean, ondoeza kulturan

Bildumaren gaiak axola du. Psikoanalistak ezin dio muzin egin. Begi bistakoa denez, egozten zaion lehenengo ardura bildumagilea klinikari dagokion zehaztea da. Alderdi kliniko hori izango da nik proposatuko dudan lehenengo ikuspegia. Ondoren, begirada lekuz aldatzeko gonbitea luzatuko dut, beste garai batzuetako bildumaren gai korapilatsua hona ekartzeko.

Bildumatzea, sendatu egiten al da? Erantzuteko, bildumagileak tratamendua eskatu beharko luke. Gogora dezagun, ez alferrik, psikoanalistaren kontsultategian subjektuak baizik ez direla sartzen, alegia, ez datoz gizaki politikoak, kirolariak, itoginak edo artistak dibanean etzatera, ez gaixoak, neurotikoak edo zoroak baino gehiago, ez datoz ere gizonak edo emakumeak, Platonek lumarik gabeko hegazti deitutakoak baizik, hitzaren dohaina duten gizakiak. Beharbada haien artean egongo da bildumatzen duenik. Beharbada egongo dira ere beren burua "bildumagile" deitzen dutenak ere. Adieraz dezadan besteei dagokiela beti ona edo bikaina, garrantzitsua edo erdipurdikoa den esatea; aldiz, bildumagileak izendatzen du bere burua. Dirudienez, bildumagileek ematen diote nolabaiteko balioa atributu bat aitortzetik ("artelanak ditut, bildumatzen dut"), baieztapen honetara pasatzeari: "ni bildumagilea naiz". Urrats ontologiko bat dago hor. Horrelako baieztapen baten garrantzi subjektiboaren proba onena da batzuek, zalantza edo umiltasuna dela eta, ez dutela "ni naiz" horren arriskurik hartzen, zurrumurruak bildumagile handitzat jotzen baditu ere.

Beraz, bildumagile izatea larria al da? Diagnostiko bat al da? Bilduma bat sintoma bat al da? Nolanahi ere, nire posizioa da bilduma bat edonola ere ez dela interpretatzen. Topatu ditut "bilduma" eta "tema" hitzak bateratu dituzten bildumagileak. Egun batean, galdera hori bota nion Madame Charlotte Zander bildumagile alemaniarrari, eta bere burua *collector junkie*tzat jo zuen. Edonola ere, egin dezakegu horrenbestez lehenengo oharpen kliniko bat: Bildumagileak badu bere burua diagnostikatzeko joera bat. Aldiz, hori esan eta berehala gehitu behar dut ez dudala inoiz entzun bildumagilerik bere temaz edo mendekotasunaz kexu. Hori bai, inoiz ez dut topatu bildumagile bat ere niri aitortuz bildumatzeko ekintza zein sufrimendu handia den. Bildumatzen duenaren benetako sufrimendu bakarra, berriz, arrazoi bat edo bestea dela, bildumatzea eragoztea izango litzateke. Pasio behartzaile bat, tema, mendekotasuna, zergatik ez; aldiz, bildumagileek tema egoskor bat eta mendekotasun atsegin bat aipatzen dute gehiago.

Bildumatzeak badu gozamen bat. Aldiz, egun, objektuaren erresuma absolutuaren garaian, denak kontsumora zirikatzen gaituen honetan, denak mendekotasun-jite bat hartzen bide du eta joaera da bildumagilea objektuarekiko harreman orokorraren figura oinarrizko, ezin besteko, kasu eredugarri, paradigmatiko bihurtzekoa. Objektuaren gozamena estetika bihurtuz, bildumagileak jasotzen bide ditu azkenean mendekotasuna eta fetitxismoa beren gorenera. Helduko diot horri berriro.

Nolanahi ere den, luze gabe jabetzen gara nola, Freuden harrobitik bildutako ezaugarri psikologikoen arabera, bildumatzearen neurosi moduko baten aurrean geundekeen; aldiz, bildumagileekin elkartzean, horiek ez dute bildumagileen errealitate konplexurako azalpenik ematen. Egungo bildumagileek ez dute argi eta garbi batere ahaleginik egiten Freuden harian egoteko. Aldiz, Lacanen harian dabiltza segur aski. Gainera, "pasioa" deitu ohi dena gehitzen badugu, bildumagilea irrikadun izakia dela eta, funtsean, horrek bultzatzen duela, nire ustez, ondorioztatu behar dugu bildumagilea, junkie-tematibetiereko asegaitza, azken batean nahiko izaki normala dela. Edonola ere, ez dirudi bildumagileak, bildumagile izatearren, psikoanalista baten laguntzarik behar duenik. Aldiz, badaki zerbait seguru bere irrikari buruz. Esan dezake inork hori dela ere fetixistaren kasua. Baina hori da egungo arazoa, fetixismoak balio klinikoa galtzeko joera baitu eta, aldiz, egitate sozial global bat bihurtzeko joera du. Horrenbestez, oraingoz egin daitekeen diagnostiko bakarra honela laburbil dezakegu: bildumagileak gainontzeko bizidun gehienek baino pixka bat gehiago daki bere irrika-objektuari buruz.

Bukatzeko, psikologia ez zait iruditzen giltza egokiena bildumagileen sekretua argitzeko, egungo munduan bereziki, bertan objektuaren kultura gailentzen baita, objektua gurtzera hain eroria. Objektuak, hain zuzen, bildumagilearen munduaren erakargune magnetikoak dira. Haien irrika objektuek erakarri, zirikatu





eta bereganatzen dute, eta horietara bideratzen. Ondorioz, hain zuzen, ohartzen gara bildumatzeak ez duela ezer ikusteko etxean itxita geratzearekin; aldiz, bidaia bat da, geografia arrotzetan barrena egindako etengabeko noraezean ibiltzea, adibidez, arte garaikideko bildumagileen mapetan, autopista zuzen batek lotzen ditu Basilea eta Miami, Venezia eta Londres, Madril ere tartean. XIX. mendeko figurekin jokatu nahi badugu, bere altxorrean seko eseritako burges asearen iruditik urrun, bildumagilea antz gehiago izango luke Baudelaireren ibiltariarekin, edo *Haizezko zoladun gizona* delakorekin (Verlainek Rimbaudi deitzen zion bezala). Objektuen itsasoa den gure munduan, bildumagilea nabigatzaile handi bat da, gozamenaren zibilizazioko ibilaldi handien gizona. Zibilizazioaren alderdi horretatik begiratu behar zaio orain. Ondorioz, ikusiko dugu bildumei buruzko ikuspegia aldatu egiten dela, klinikaren esparrutik irteteko arriskuaz; ordainetan, gure gizarteen izaerari berari ukitzen dion gai zabalago baten aurrean aurkituko gara.

Horri aurreikuspen batez helduko diot: espero dezagun bildumazaletasunak kemena hartuko duela hurrengo urteetan. Aurreikuspen hori ez da kultura, ekonomia, finantza edo ondareari buruzko datuetan oinarritzen; aldiz, gizarte hiper-modernoak ematen du hori ondorioztatzeko bidea. Izan ere, mende berrian sartzean, garai berri batean sartu gara eta, garai berri horren adierazgarri, objektuak betetzen duen tokia nabarmena da. Aspaldian, Jenan bere leihopetik Napoleon zihoala ikusita, Hegelek *Zeitgeist* delakoa zaldiz muntatuta ikusi zuela esan zuen, Napoleon baitzen garaiko espiritua. Egun, esan dezakegu era adierazgarrian objektua doala gure leihopetik: objektua bihurtu da gure garaiko *Zeitgeist*-a.

Irudi batek ondo laburbil dezake esan nahi dudana. Irudi harrigarri horretan, duela urte batzuk Ekialdeko Herrialde izandakoen hirietako enparantza nagusietan behin eta berriz hartutakoa, Leninen estatuak eraitsi zituzten eta, horien ordez, Coca Colaren publizitatea jarri, ondorengo eslogana zuela: *Enjoy!* Horra garai berrien goiburu berria: *Enjoy!* Irudi horrek segida bizkor batean zibilizazioak hartu duen oinarrizko orientazioa erakutsi baizik ez du egiten. Ez da soilik kapitalismoa sozialismoari gailendu zaiola, urritasuna oparotasunaren alde baztertu dela, jabetu behar gara garai batetik bestera pasa garela. Benetan, debekuen mundu itxitik gozamenaren unibertso mugagabera pasa gara.

68ko esaera bat hau zen: *Eragozpenik gabe gozatu*. Guk, izan ere, pentsatzen genuen, Freudek bezala, gizarte burgesak errepresioaren kausari men egiten ziola, botere guztiek bat egiten zutela irrika zapaltzeko, isilarazteko. Garai hartan, psikoanalisiak gozatzeko eskubidearen alde egin behar izan zuen. Horrek, berriz, ospe txarra ekarri zion. Irrikaren askapena goresten zuen, bulkadaren bidez salbatzea. Garai hartan, izan ere, gizarteratzea identifikazio sinbolikoaren bidez egiten zen batez ere. Aldiz, garaiak aldatu dira. Sartu garen garai honetan, ez dira gehiago debekuak, balioak eta idealak erakusten "gizartearen gailurrean", objektuak baizik, objektu beheratuak, salgai bihurtuak. Salgai bihurtzeak giza gorputzei ere eragiten die egun.

Idealak edo jakituria ez dira gehiago desiragarriak. Aldiz, telefono mugikorrak eta iPodak dira desiragarriak. Hemen gauza batez jabetu behar gara, kontua ez da soilik gozamenak askatuak izan direla; paradoxa da kapitalismoak berak, gizarte burgesak askatu duela gozamena. Urrunago ere joan dira: gozamena nahitaezko bihurtu dute: *Enjoy!* Gure garaiko inperatibo kategorikoa da. Historiaren ironia da, baina garai batean debekatua zena nahitaezko bihurtu da egun. Oso ederra da debekuen amaiera, baina ohartuko gara ordainetan gozamenerako mandatu bat dela, neurrigabekeriarako deia, gaiarekin kezkatutako ekonomialariek kontsumo behartuaren, publizitate-baldintzapenaren, performancearen atalean kokatu dutena. Objektua jaun eta jabe dugun garai honetan, gizarteratzea kontsumoaren bidez egiten da, eta horrek kontsumitzeko baliabideak ez dituztenak baztertzearen printzipioa dakar argi eta garbi.

Aitzitik, nabarmendu nahi dut, bildumazaletasunari hausnarketa-esparru berri bat emanez, gozatzeko mandatu honetan kokatzen dela hain zuzen mendekotasunen goraldia. Badago egun joera bat dena mendekotasun bihurtzeko, substantzia debekatuez gain. Gizarteko errealitatean, ordea, gozamen-falta da nagusi. Mendekotasunetan, baita kontsumo amorratuan ere, aitortu behar dugu teknologiak gozamen gehigarriak, merkatuan gero eta erritmo bizkorragoan jarriak, biderkatu egiten dituela, egiturakoa den poztasun-gabezia bat konpentsatzeko ahalegin etsian.

Ametsa, aurrerantzean, ez da hainbeste askapena nola poztasuna. Hori da, hain zuzen, zibilizazioen arteko talkaren giltza. Hartara deitu ohi zaio erlijioaren zibilizazioaren eta merkatuaren zibilizazioaren artean, nire Ideala nagusi duen zibilizazioaren eta gozamenaren inperatiboak menderatutakoaren artean, errespetuaren zibilizazioaren eta sabelkeriaren zibilizazioaren artean dagoen aurkaritzari, bateraezintasunari. Esan dezadan gure gizarteetako *Gozamenaren pride*, *Enjoy* direlakoei hainbatek kontrako goiburuaz erantzuten diotela: *Gerrikoa estutu!* Gozamenaren kulturak neurrigabekeriaren gurtzaileak eta balio moralen aldarrikatzaileak ernatzen ditu, adibidez, emakumeak burken azpian estaltzen dituztenak edo, egokitzen denean, gerriaren bueltan lehergailuen uhal bat janzten dutenak, aitaren aintza

gorestearren. Ikus dezakegu, izan ere, eten-lerroa batzuetan familien barrutik nola igarotzen den, baita gizabanakoen erditik ere, jainkoaren aldeko amorruak eta iPadaren gurtzak erdibituta. Garai berriak ditugu. Kontua da egungo joera negargarri horietako alde biei nola aurre egin asmatzen jakitea.

Damien Hirsten diamantezko garezurra ikusten dudanean, niri buruari esaten diot psikoanalisiarekin batera badagoela salbamen bat artearentzat.

Natorren beste komentario batera, beste orientazio-aldaketa batera. Izan ere, bildumari buruzko interpretazio psikologikoa ixten denean, kultura- eta ekonomia-arloko interpretazio bat irekitzen bide da.

IV. Bildumazaletasuna historian

Pixka bat urrutiago joateko, itzulinguru labur bat egin behar dugu bildumazaletasunaren historiatik. Ezagunak dira bildumazaletasuna jaiotzeko baldintzak zein ziren. Artearen lehenengo merkatua Erroman eratu zen. Merezi du lehenengo bildumak hornitu zituzten lehenengo lanen ezaugarriei erreparatzea. Hain zuzen, Kristo Aurreko lehenengo mendean, Inperioak menderatu zituen greziarren eskulturak eta koadro bahituak heldu ziren Erromara. Lehenengo arte-merkatua, beraz, gerra-ospilak izan ziren, konkisten emaitza. Lehenengo bildumak herri etsai eta azpiratuei kendutako artelanek osatzen zituztela agerian utziz, bildumaren izaerari buruzko ezaugarri bat argituko dugu. Kontua ez da bildumagileak harrapariak bide direla ondorioztatzea (bestalde, gertutik jarraitu dut nik benetako bildumagile lapur Stéphane Breitwieser-en kasua, duela urte batzuk presondegian egondakoa). Esan nahi dudana da hastapenean, erromatar patrizioarentzat, bilduma bat osatzea objektu arrotzak etxearen bihotzera sartzea zela benetan, eta are arrotzagoak zirela herri etsaiek ondu zituzten neurrian.

Pliniok azaldu zuen bezala (berak eman zuen Erromako lehenengo arte-merkatuaren berri: *Histoire naturelle*, XXV, II, 2), bildumagile erromatarrek "atzerritarren irudiak" eta "jainko ezezagunak" hartzen dituzte haien bizilekuetan. Bildumazaletasunaren historiatik, ezaugarri batekin geratu nahi dut batez ere. Bildumak funtsean moralki bat etorri dira denbora luzez elkarrekin artelanen metaketa, lehenik eta behin, aberastasunen metaketatzat jo dutenean. Ondorioz, metaketa hori altxor-pilaketatzat jotzen zuten eta, beraz, gaitzespen moral eta erlijiosoaren pean erortzen zen. Aldiz, Errenazimenduan aldaketa bat gertatu zen: aberastasun-metaketa horrek balio positibo bat hartu zuen, pribatu izanik ere bildumak bertute publikoa izan omen baitzezakeen. Ez dute gehiago ikusiko altxor-pilaketa moduan (bekatu beraz), Narotasun ezaugarri moduan baizik (bertute beraz), Justizia bezala, alegia, zentzu zaharkitu bati lotuz, bolo-bolo, zenbatu gabe, berarentzat eta besteentzat gastatzen duen pertsona aberats, eskuzabal bati dagokion gogoa. Hala, narotasuna bertute bat izan zitekeen, hiriko agintaritzan zati bat edukitzeak jasotakoa gehiegikeriara emateko moduan zegoela esan nahi zuen neurrian. Errentagarritasun- eta produktibitate-ideiek zentzurik ez zuten ekonomia batean, gehiegi xahutzeko jarrera gizakiak gobernatzeko gaitzen zuen bertute bihurtzen zen. Herriko kaleak edo nork bere bizilekuko fatxada estatuez hornituz gero, gastua bere gain hartzen zuenari botere publikorako ustezko gaitasuna ematen zion. Norbaitek esan dezake pribatu eta publiko elkarren kontrako ez ziren mundu batean geundela.

Gure garaian, mozkinari eta errentagarritasunari ematen zaizkien balioek bertute zibilen ordena aldatu dute. Aldiz, badugu gehiago halako sentimendu bat non Estatuak narotasuna bertutetzat jo baino mesfidantza oldarkor batez ikusten duela, pribatuak gauza publikoari botatako mehatxu hantustea balitz bezala. Narotasuna gure gizarteetan toki txarra duen bertute aristokratiko mota da; izan ere, kristau zentzu batez, gizarteek goretsi egiten dituzte ematen dutenak eta ez, ordea, gastatzen dutenak. Bildumagileek gizartean egun duten tokiari erreparatzean, alderantzikatze berezi baten aurrean gaudela sentitzen dugu. Filosofia politikoaren zentzuan hel dakioke. Estatuak eta bere mendeko erakundeek XIX. mendeko ikuspegi batez begiratzen diete bildumagileei. Sakonean, bildumagile = burges ekuazioa guztiz indarrean dago, Balzacen espiritu bati edo Benjamin Constanten araberako liberalismoaren pentsamenduari hertsiki lotuz. Antzinakoen askatasuna afera publikoetan aktiboki parte hartzean zetzan; Modernoena, berriz, "independentzia pribatuaren gozamen lasaian".

Ideal modernoa, antzinako erregimenarena ez bezala, gizabanakoek beren ekimen eta lan-jarduerei buruzko guztian erabateko askatasuna atxikiko luketen gizarte bat eraikitzea zen. XIX. mende indibidualista eta industriala izan zen horren burutzapena. Bada, ikuspegi horrek aldarrikatzen du egun ere publikoaren eta pribatuaren arteko kontrakotasuna instituzioen ideologian. Bildumagileak marko horretan sartzen ziren garai batean, eta haiek berek pribatuaren aintza fisikoa gorpuzten zuten (bildumak barrualdeetan giltzapetzen ziren eta bildumagileen ahalmena goresten zuten). Arazoa da, nire ustez, kontrakotasun hori aurrerantzean zaharkituta dagoela. Ez du balio gehiago bildumagileak egun zer diren azaltzeko. Jakina, jabe direnaren jabe dira, baina bildumagileek rol estetiko bat jokatzen dute hiriko artean eta kulturan, errenazimenduko printzeen antzekoak baitira (horietako batzuk behintzat).

Sar dezagun hemen, bada, hirugarren hitz bat Antzinako eta Modernoen artean: Errenazimendukoa. Arazoa Estatuaren kultura-erakundeen eta egoera errealaren arteko zuloa dela-eta sortzen da, Estatuan pribatua eta publikoa kontrajartzen dituen ideologia baita nagusi. Badago bildumagileei buruzko publiko/pribatu kontrakotasuna baztertzeko premia bat, egun mezena edo fundazio-sortzaile moduan arlo publikoan esku hartzeko haien askatasuna eta boterea erabiltzen duten neurrian. Pribatu/publiko kontrakotasuna egun zaharkituta dagoela iruditzen zaidan neurrian oinarritzen naiz intimitatearen ideian, eta ez pribatuaren ideian. Nire irudiko, bilduma ez da, ez da gehiago "pasio pribatu bat" (1995ean Paris Hiriko Arte Modernoko Museoan antolatutako erakusketaren izena gogora ekarriz). Aldiz, pasio intimo bat da. Bada, intimoa ez zaio publikoari kontrajartzen. Nork, modu batera edo bestera, gizarteko espazio publikoko bere interbentzioaren bidez, intimoena dena inbertitzen du: labur esateko, bere gozamena.

Nolanahi dela ere, lepora dakieke bildumagileei oldar exhibizionista bati emanak izatea; ez inondik ere, ordea, gizateriaren ondarearen zati bat lapurtzea. Proposatzen dut azkeneko aldiz ikuspegia mugitzea beste paisaia bat agerrarazteko. Hau izango litzateke kontua: nola izan Errenazimenduko printze bat merkatu unibertsalaren garaian, objektuaren etorkizun bakarra salgai izatea denean? Ondorioz, bildumagilearen irrikaren atala ireki behar dugu berriz, ez psikologia baliatuz ordea, bildumaren "ekonomia orokor" dei dezakeguna baizik, ideia horri Georges Bataillek emango zion zentzuan, alegia, bilduma (egin ohi den legez) metaketatzat jo beharrean, proposatzen dut galtzen denari arreta jartzea: bildumari + ikuspegiz baino, - ikuspegiz begiratzea. Ariketa horren bidez, bildumagilearen irrika merkatura barneratu ahal izango da berriz.

V. Bildumagilearen ekonomia irrikatsua

Esan dezagun irrikaren eta merkatuaren arteko erlazioa jatorrian bertan dagoela: bildumen historiak berezkoa du harreman hori. Konkisten eta kolonizazioaren gai historikoa alde batera utziz, iruditzen zait bildumaren berezko ezaugarri bat bereiz dezakegula hemen: artelanen bidez, ez da kanpoaldea soilik norbere etxera ekartzen, arrotza baizik, Bestea ekartzen da intimoenera. Bilduman, bada Bestearen irrika bat. Horren arabera, bilduma bat ez da inoiz, bere horretan, bildumagilearen irudi bat zentzu hertsian. Ez da narzisista. Zentzu batean, bilduma oro arrotza da.

Ondorioz, beste ezaugarri bat itxuratzen da bildumen jatorrian bertan. Norbere logelan tenplu bateko eskaintza-lanak jarriz, nork bere intimitatearen tokian Besteari harrera eman baizik ez zitzaion egiten: artelanak beren destinotik eta zentzutik desbideratzen ziren eta, hartara, haien osotasun fisikoari muzin egiten zitzaion; izan ere, Pliniok zioen bezala, hainbat bildumagilek marmolak askatu eta haien gogara ezartzen zituzten buruak edozein gorputzetan; esatea beste, beraz, artearen merkatu hori objektuak alderantzikatzen dituelako nabarmentzen dela. Bazen, horrenbestez, artearen merkatuak eragiten duen alderantzikatze orokor hori laburbiltzen duen hitz bat: *luxuria,* alegia, hiri errepublikarraren ekonomia aztoratzen, bere legeak hausten eta hierarkiak asaldatzen dituen irritsa.

Antzinako bildumagileen *luxuria* delakoak bildumen "ekonomia orokor" bat deitzen dudanari buruz pentsatzera gonbidatzen du. Ekonomia hori ez da estandarra ordea, ekonomia irrikatsua baita. Horrelakoei buruz, alferrikako irrika moduko batez hitz egingo dut. "Erabilgarriaren, errukigabearen eta barearen" Benthamen araberako tiraniako gure unibertsoan, Baudelairek esango lukeen bezala, horrelako irrika bat integratu ezin den aztoramenaren formaz sortzen da. Bada bildumagileari buruzko Baudelaireren araberako alde bat eta, ondorioz, gizarteak badu bera integratzeko gogo iraunkor bat. Harrigarria da ikustea ahalegina nola egiten den bildumagilea kapitalistaren eredutzat jotzeko; izan ere, bere bildumaren bidez, alde batetik, ondare artistikoa den kultura-kapitalaren gainbalioaren legeak aplikatzen omen ditu eta, bestetik, bere aberaste pertsonala Edertasun eta Artearen ospetan apaindu eta garbitzen omen du (gauza nahiko itsusia betiere).

Alde batetik, bildumagilea gaitzesten da eta, bestetik, bera Kulturan kokatzeko ahalegin bizia egiten da, kulturaren aldeko ongile-dohaina hari esleitzekoa. Bildumagilea kultura-ondasunen argitara ekartzeak irrika ilun bati buruzko lasaitasuna ekarriko luke. Bestalde, berriz, bildumagilea kontsumitzaile nagusiaren, absolutuaren eredutzat jotzen da eta, gainera, arteari dagozkion ondasun materialen, espiritualen kontsumitzailetzat. Hedabideek artelan batzuek hartzen dituzten prezioen gehiegikeriak nabarmendu arren (horrelako erokerietarako gai den jendearen kontrako milioika kontsumitzaile txikiren barre sinesgogorra edo inbidia pizteko), artelanei prezioa jartze hutsa, diru-balio bat esleitzea bada gizartearen halako lasaigarri bat, horretan ere ekonomia arruntaren legeek araututako merkatu baten barruan bageunde bezala,

diru-kopuru batez gozamenaren neurrigabekeria, neurtu ez ezik, eduki, kontrolatu ahal izango bagenu bezala. Aldiz, gozamena beti da neurrigabea. Azken batean, diot nik, artearen merkatuari buruzko

diskurtsoa modu bat besterik ez da beti bildumaz ari garenean beste ekonomia batez ari garela ohartzeari uko egiteko; ekonomia hori, berriz, zenbatezina eta atzemanezina da, arriskutsuagoa eta, sakonean, merkatu-ekonomiaren legeak hausten ditu.

Georges Bataille izan da irrikaren eta gozamenaren beste ekonomia horren teorialaria. Horren arabera, aberastasuna energia da, eta bizitzaren printzipioa bera neurrigabekeria, "energiaren xahutze" bat, zenbatu gabe, ordainik gabe galdua. Gizakia "bizitzaren aztoramen"eko energia-soberakinaren ondorioa da; dirua, berriz, arau-hausteko balio duen energia mota bat. Ekonomia horren oinarria, beraz, ez da kontsumoa, *agorpena* baizik: dohaintza, gastua, xahutzea, eskuzabaltasuna, emankortasuna, gehiegizko gastua, galera. Bataillek ekonomia orokor deitzen duenaren oinarrizko arazoa ez da, beraz, beharra edo erabilgarritasuna, berak luxu deitzea erabaki zuena baizik, alegia, "mozkinik gabe galtzeko beharra", bere definizioaren arabera.

Bertan, bildumagilearen alferrikako irrika (Baudelaireren haritik) deitzen nuenaren gaia ukitzen da. Esan daiteke bilduma bat dela ezertarako balio ez duen hori, salbu eta irrikarako. Beraz, mozkinaren ekonomia baino, galeraren ekonomia bat da. Gizakiaren bizitzak munduaren erritmoarekin eta patuarekin bat badator soilik du zentzua. Mundua, ordea, *hibris*aren zeinu argitsu baina madarikatuaren pean dago. *Hibris*a patuak esleitu digun neurri egokiaz kanpora irrikatzea adierazten duen gehiegizkotasuna da. Hor, neurrigabekerian kokatzen gara, gehiegizko gastuan. Horretan, Bataillek metaketaren eta kontserbazioaren aldeko moral tradizionalak iraultzen ditu.

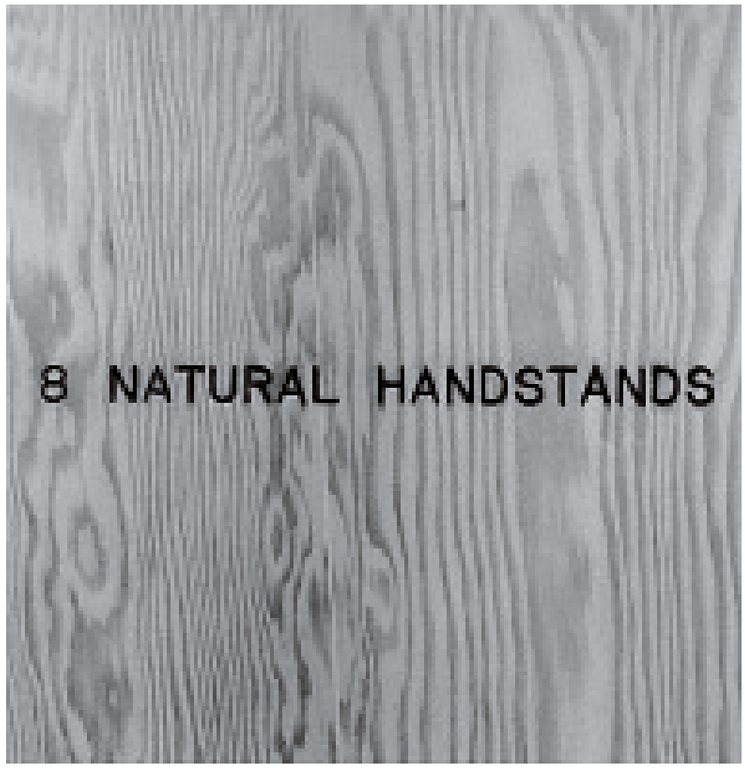
Nik bildumagilea kontsumitzailearen eredu baino "agortzaile"aren eredu joko nuke gogo onez. Gurea den altxor-pilaketaren, kontsumoaren, banakuntzaren, partiketaren ekonomiaren beste muturrean, Bataillek beste ekonomia bat ematen du aditzera: gastuaren ekonomia bat. Hori da, hain zuzen, zenbait bildumagileren baitan narotasunaren bertutea ikusteko arrazoia. Bildumagileak (nik ezagutu eta maite ditudanak gutxienez) bertutetsuak dira.

Komenta dezadan, bukatzeko, bildumagilea nekez hartzen dela egun bertutearen eredutzat. Eskuzabaltasunak, emankortasunak eta gastuak jada ez dute atxikita bertuterik, gizarte-bekatu baten zeinua baizik, artearen nolabaiteko pribatizazioarena. Horrek adierazten duen bildumagilearen ikuspegia "artearen ezkongabea"rena da. Horrenbestez beharbada, bildumagile batzuek dohaintzak egiten dituzte, edo erakusketa-tokiak, Fundazioak edo museo pribatuak sortzen (gastu gehigarria) eta, laburbilduz, bertute publikoko ospea itzultzen diote bildumagileari, dohaintzan eta elkartrukean kokatzen baita. Bildumagile on bat ematen duen bildumagilea da. "Artearen ezkongabea"ren bildumagilearen ikuspegiari beste zerbait gehiago eransten zaio: "alderdi madarikatua"ren ideiak gastura, galerara eroritako ekonomiaren ideia eragiten du, produktibitaterik ez izateari, ekoizpen ezari, are erreprodukziotik desbideratzeari lotuta.

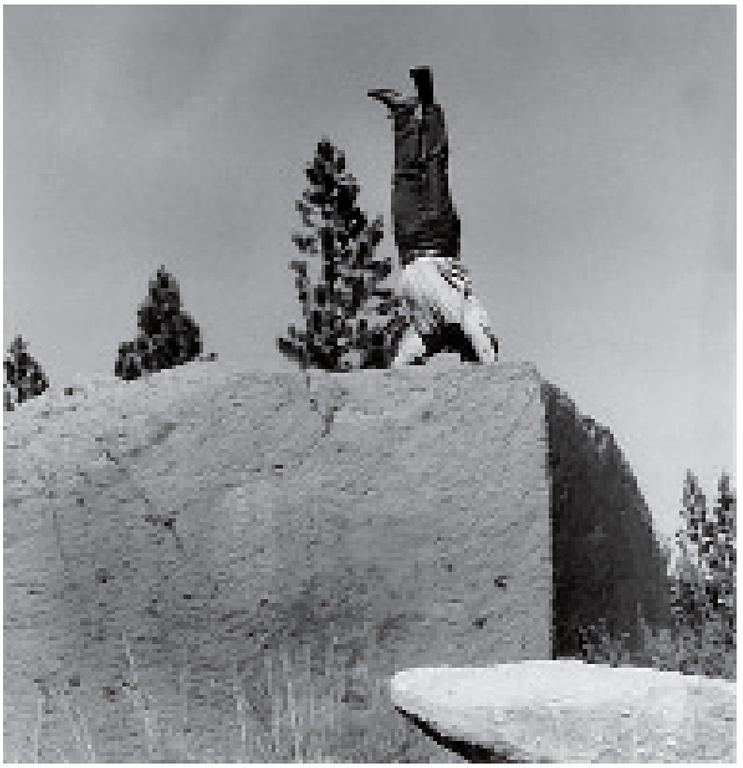
Esan daiteke hala deitzen zaiola Batailleren araberako ekonomia orokorraren alderdi *gaizto* eta ez-ekonomiko moduko bati. Batzuetan, gainera, instituzioek ezespen begirada batez ikusten dituzte bildumagile pribatuak, esan gabe ere leporatuz bezala "artearen ezkongabeak" direla, alegia, produzitzen ez duten gozatzaileak, gizarterako kaltea.

Bukatzeko, berriz, etsi-etsian bildumagilearen diagnostiko bat eman beharko bagenu, sindrome berri bat deskribatzea proposatuko nuke, (Stendhalen sindromea sortu izan den bezala) Lorenzoren sindromea dei dezakeguna: bildumagilea narotasun biziaren adibide. Narotasun-izpi batzuk munduaren hipermerkatuan, horra hor kalte egingo ez duen gaitz bat.

Robert Kinmont
***8 Natural Handstands,* 1969-2009**
Zilarrezko gelatina
21,5 x 21,5 cm-ko 9 kopia
3/10eko edizioa

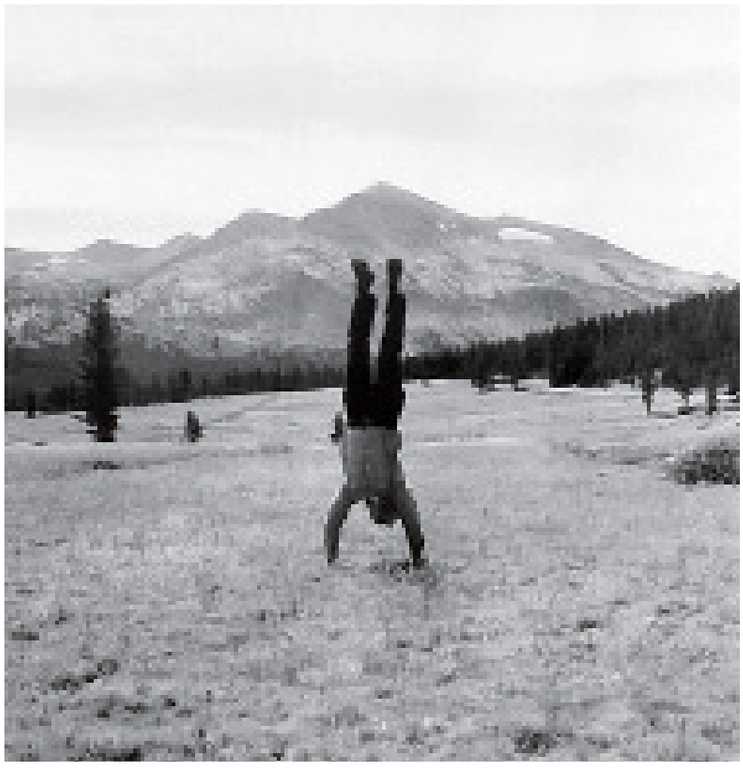


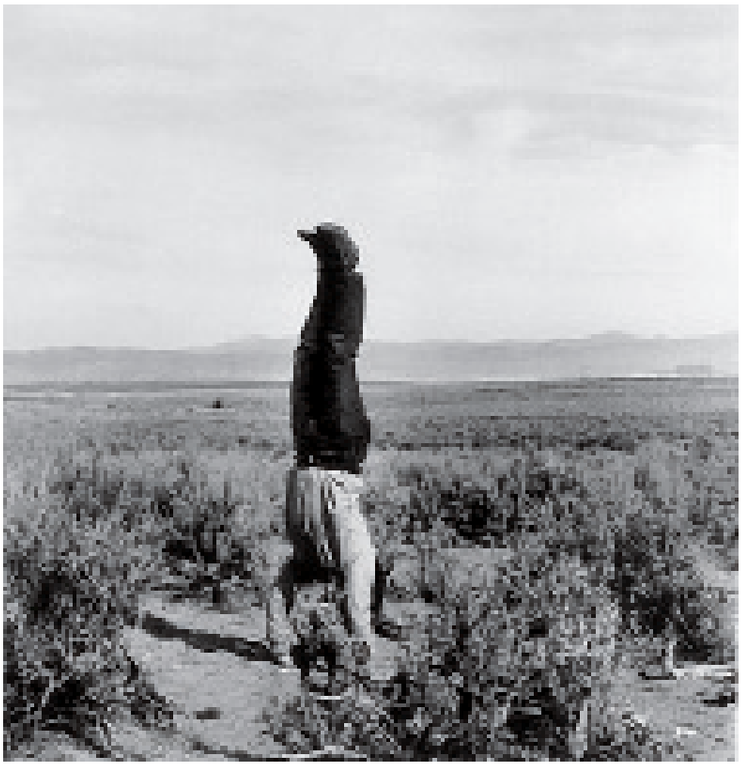














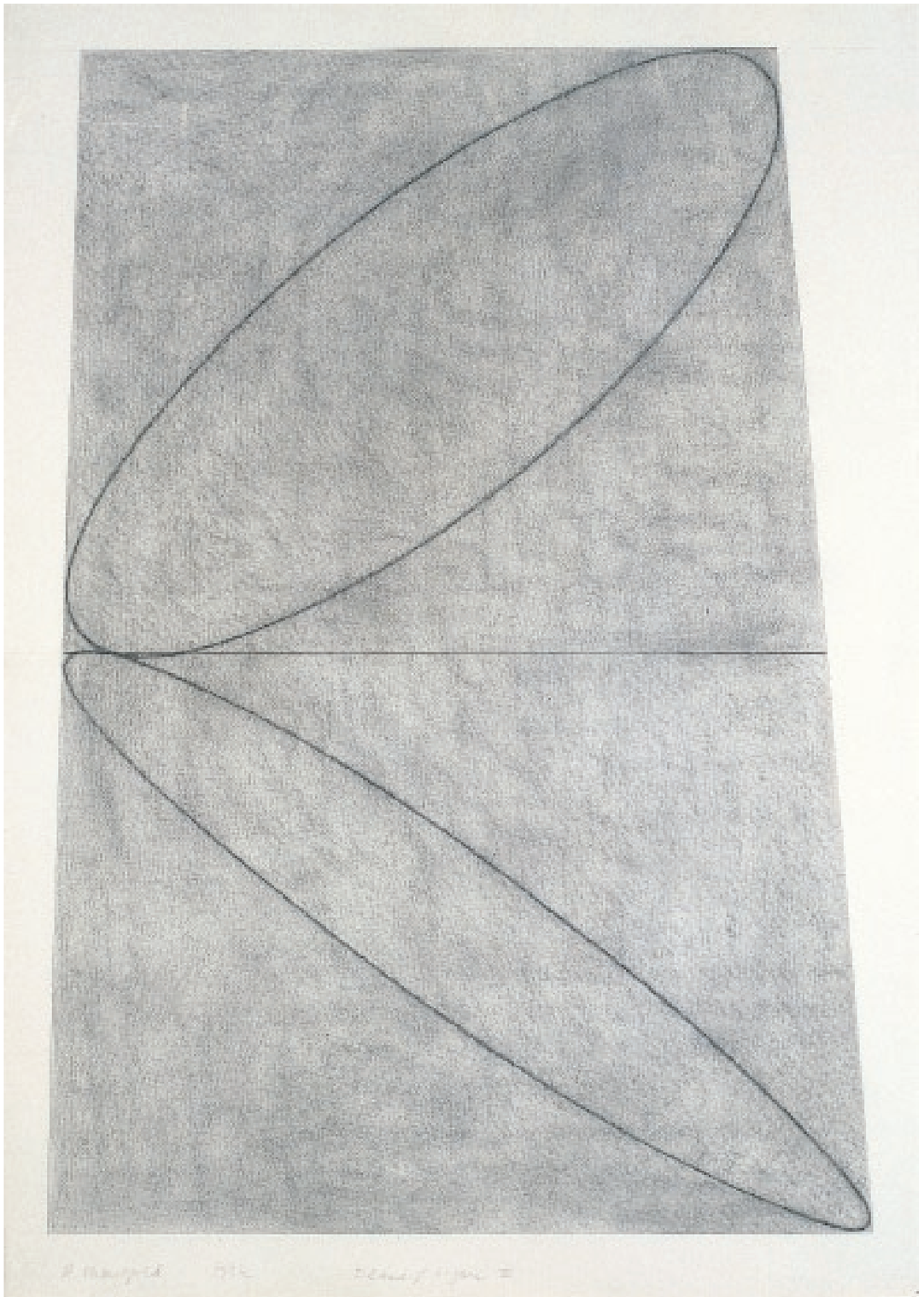




Ibon Aranberri
***Mar del Pirineo*, 2006**
Fotografia eta esku-hartze grafikoa
134 x 300 cm
1/3ko edizioa

Perejaume
***Estel I congesta*, 1985**
Oihal gaineko akrilikoa eta collage
47 x 36,5 cm





Robert Mangold
***Plane/Figure Drawing III*, 1992**
Paper gaineko grafitoa
148 x 105 cm

Santiago Sierra
***50 kg de yeso sobre la calle*, 1994**
Kopia kromogenikoa
225 x 150 cm
2/5eko edizioa



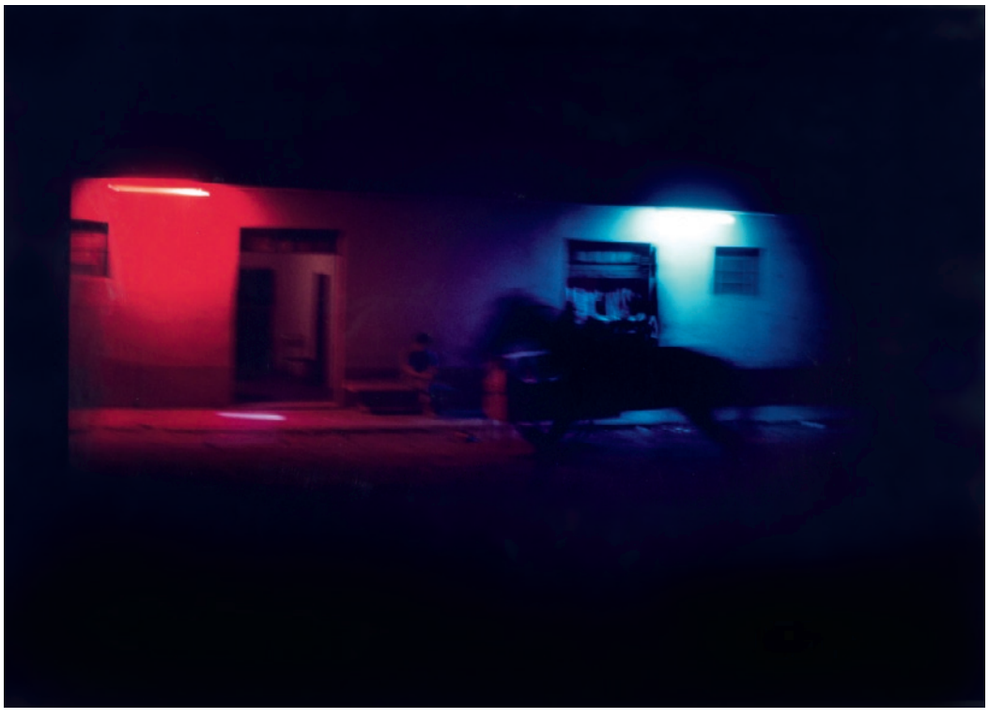
Iran do Espírito Santo
***Fluorescente I,* 2000**
Altzairu herdoilgaitza
60 x 3 x 4 cm
3/5eko edizioa



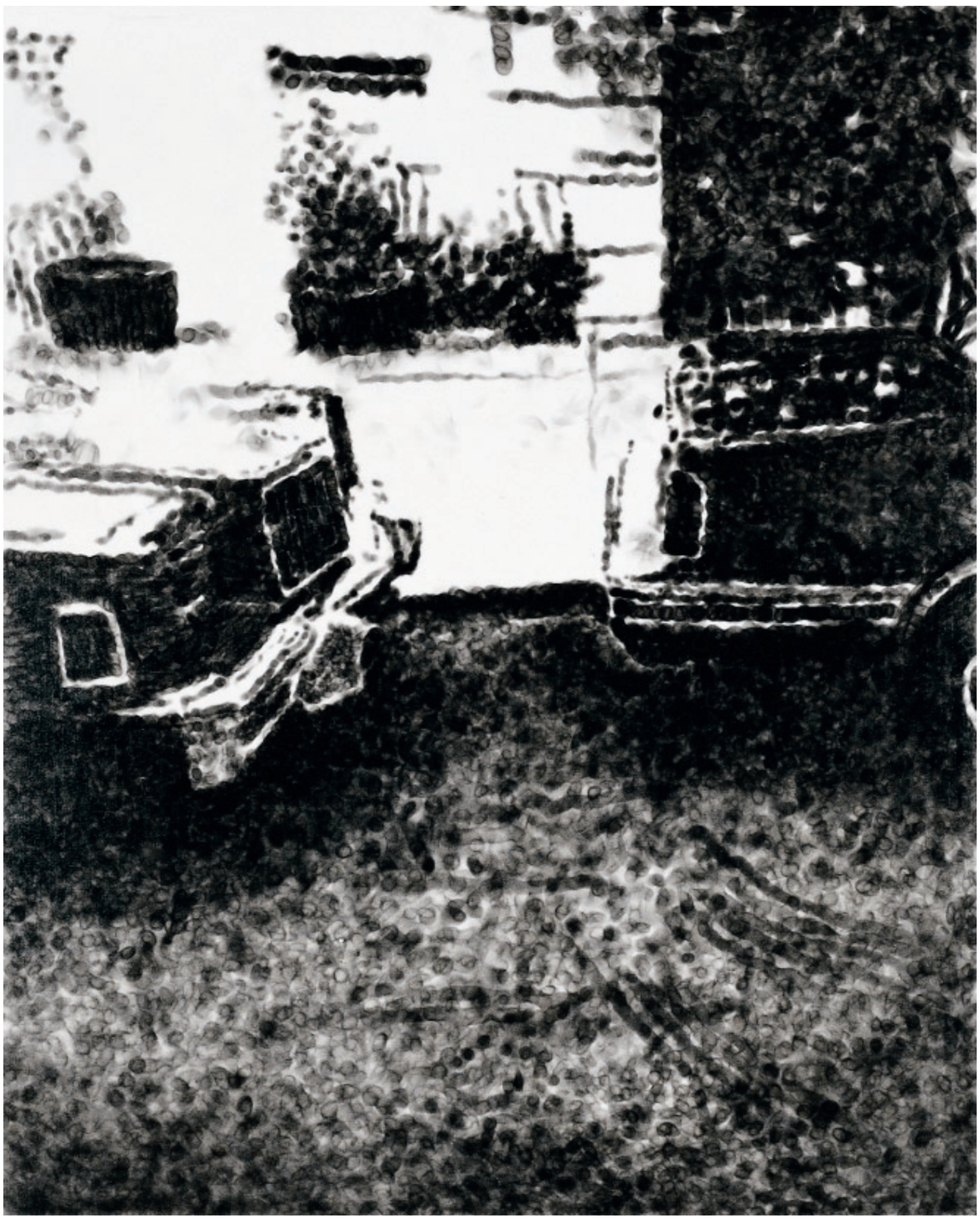
Miguel Rio Branco
***Red and Blue, Luziânia,* 1974**
Cibachrome
95 x 129,5 cm-ko 4 panel
4/5eko edizioa











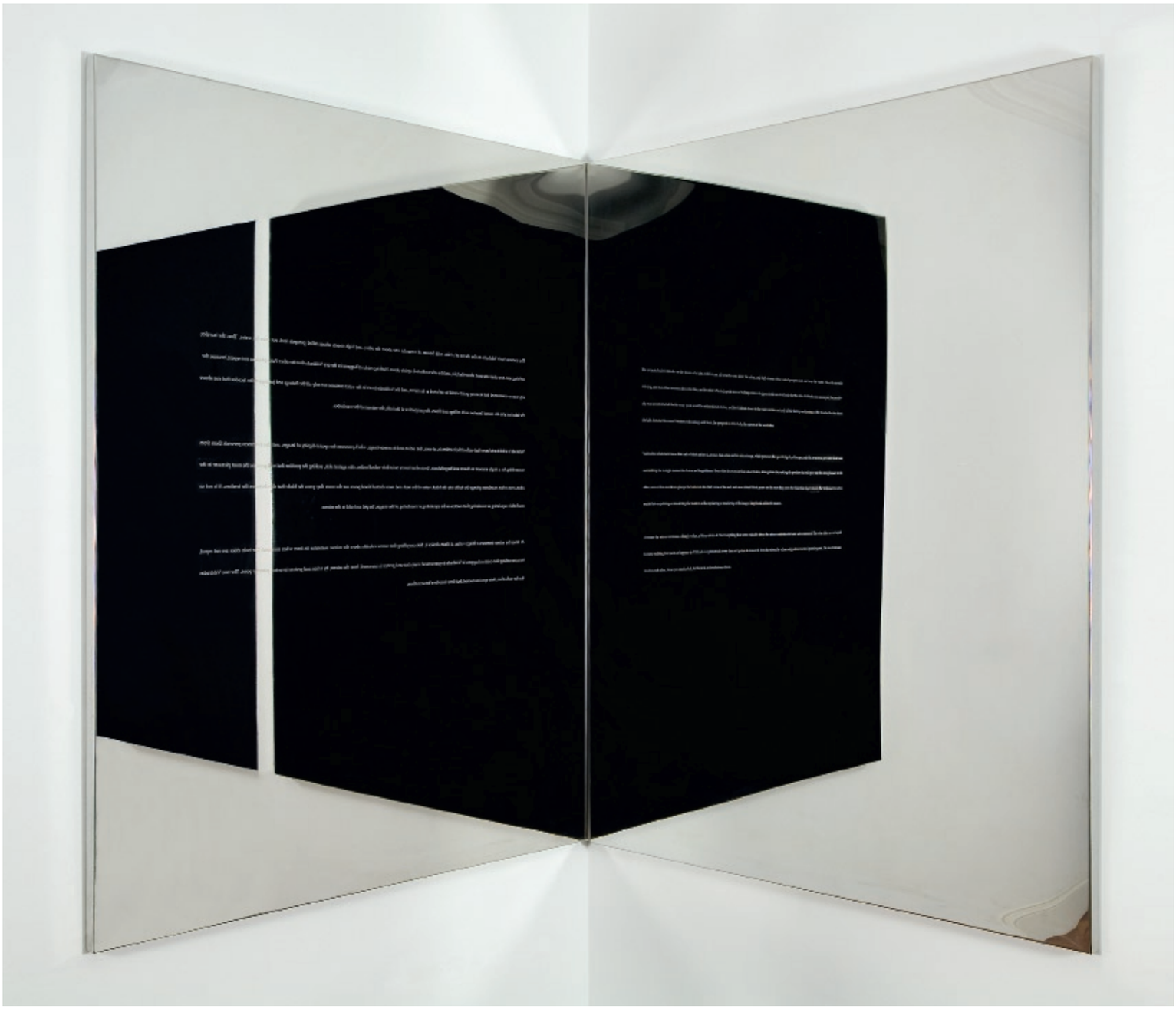
Jirí Georg Dokoupil
***Espacio entre dos coches*, 1989**
Oihal gaineko argizari-kedarra
162 x 130 cm



Iran do Espírito Santo
***Sedimentar, Modulo II,* 1998**
Egur gaineko esmalte sintetikoa
80 x 70 x 73 cm (3 pieza)

Curro González
***El Descenso nº VI,* 1989**
Oihal gaineko teknika mistoa
195 x 195 cm





Valeska Soares
***Untitled (from Picturing Paradise),* 2001**
Altzairu herdoilgaitz grabatua
145 x 114 cm
1/3ko edizioa

Antzinako gizonek aintzira baten ondoan eraiki zuten Valdrada, bata bestearen gainean jarritako galeriaz beteriko etxeekin eta ura lekuko duten barandadun karelez osaturiko kale nagusiekin. Beraz, bidaiariak bi hiri ikusten ditu hara iristen denean: bata, lakuaren gainean eraikia eta, bestea, islatua, alderantzikatua. Ez da Valdrada batean gertatzen den gauzarik beste Valdradak errepikatuko ez duenik, hiria eraikuntza puntu bakoitza bere ispiluan islatzeko moduan burutu baitzuten eta, uretako Valdradak, aintziraren gainean dauden fatxaden kanaleta eta erliebe guztiak izateaz gain, gela barruak, beren sabai eta zoruekin, korridoreetako ikuspegiak eta armairuetako ispiluak ere baditu.

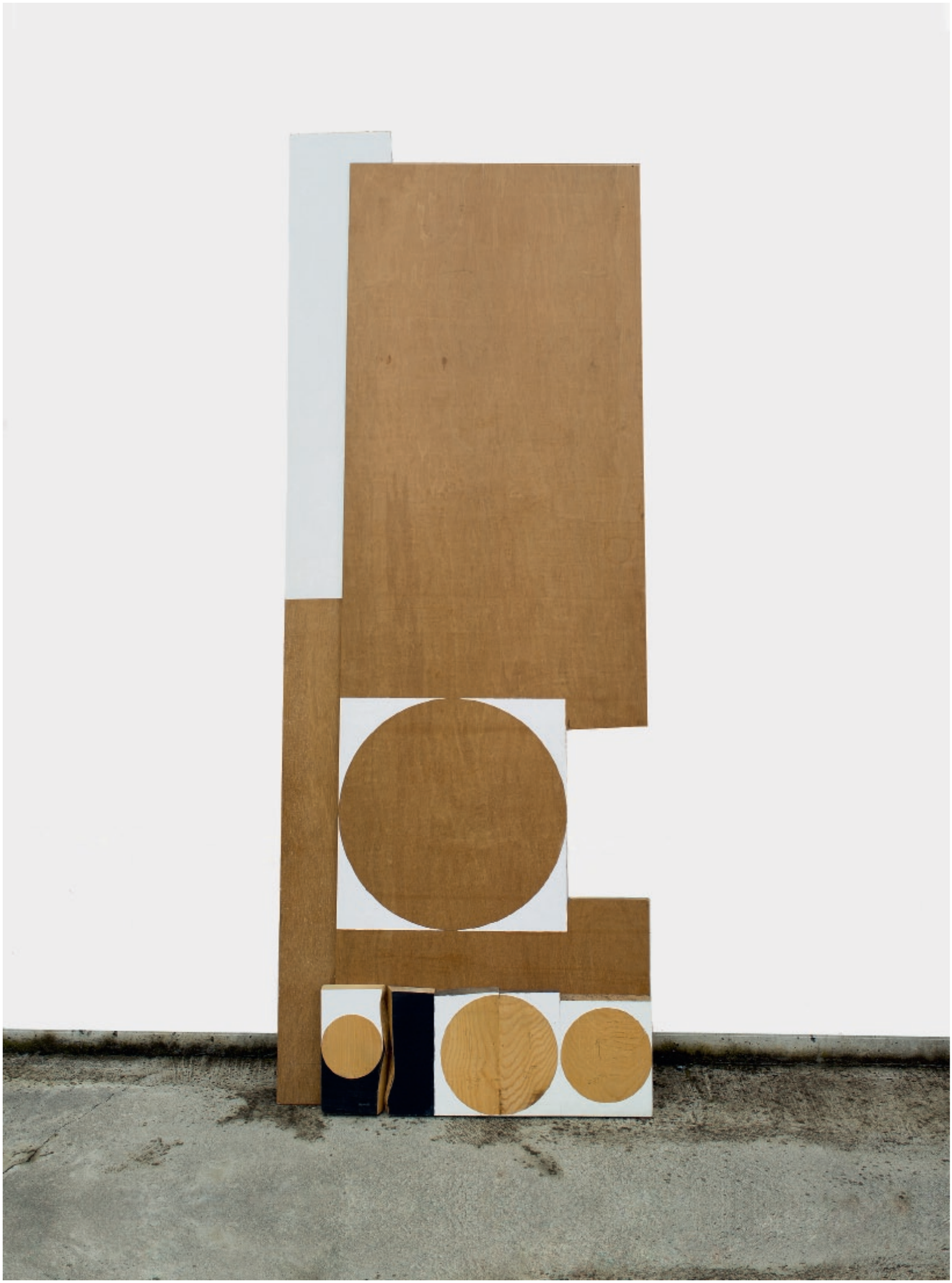
Valdradako bizilagunek ondo dakite beren ekintza guztiak, aldi berean, ekintza bera eta horren ispilu-irudia direla. Gainera, ispiluak eskaintzen dien irudiak berezko duintasun berezia duenaren jakitun, beren mugimenduetan ez diote ez zoriari, ez ahanzturari, inolako txokorik uzten. Maitaleen gorputz biluziak ere islatzen dira, azala azalaren kontra, elkarrekin nahasten, batak bestearen plazera eragingo duen jarrera bilatzen; bai eta hiltzaileak aiztoa lepoko zain beltzetan hondoratzen duenean eta odol gatzatua borborrean ateratzen den heinean, are gehiago hondoratzen da aiztoa tendoietan. Une horretan, kopula edo erailketak berak baino, garrantzi gehiago hartzen dute kopula edo erailketaren irudiek, gardenak eta hotzak ispiluan.

Batzuetan, ispiluak gauzen balioa handitzen du, beste batzuetan, aldiz, ezeztatu egiten du. Ispiluaren gainetik baliagarria dirudien orok ez dio bere indarrari eusten islatzen denean. Hiri bikiak ez dira berdinak, Valdradan dagoen edo gertatzen den ezer ez baita simetrikoa: aurpegi bakoitzari eta keinu bakoitzari puntuz puntu alderantzikatutako aurpegi eta keinuaz erantzuten die ispiluak. Bi Valdradak bata bestearentzat bizi dira, batak bestearengan begiak iltzatuta, baina ez dute elkar maite.

(Grabatuko testua: Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*)

Jean-Frédéric Schnyder
***Stilleben*, 1984**
Oihal gaineko olio-pintura
30 x 42 cm





Gabriel Orozco
***After the Table,* 1999**
Taula gaineko akrilikoa
250 x 107 x 10 cm

Alberto Peral
***Sin título,* 1996**
Buztina eta egurra
13 x 40 x 50 cm



Gabriel Orozco
***Eaten Hose (Manguera mordida),* 1990**
Cibachrome
31,8 x 47,6 cm
1/5eko edizioa



Gabriel Orozco
***Marble Game on a Rotating Field,* 1996**
Cibachrome
40,6 x 50,8 cm
3/5eko edizioa

Gabriel Orozco
***Parachute in Iceland (West),* 1996**
Cibachrome
31,8 x 47,6 cm
2/5eko edizioa







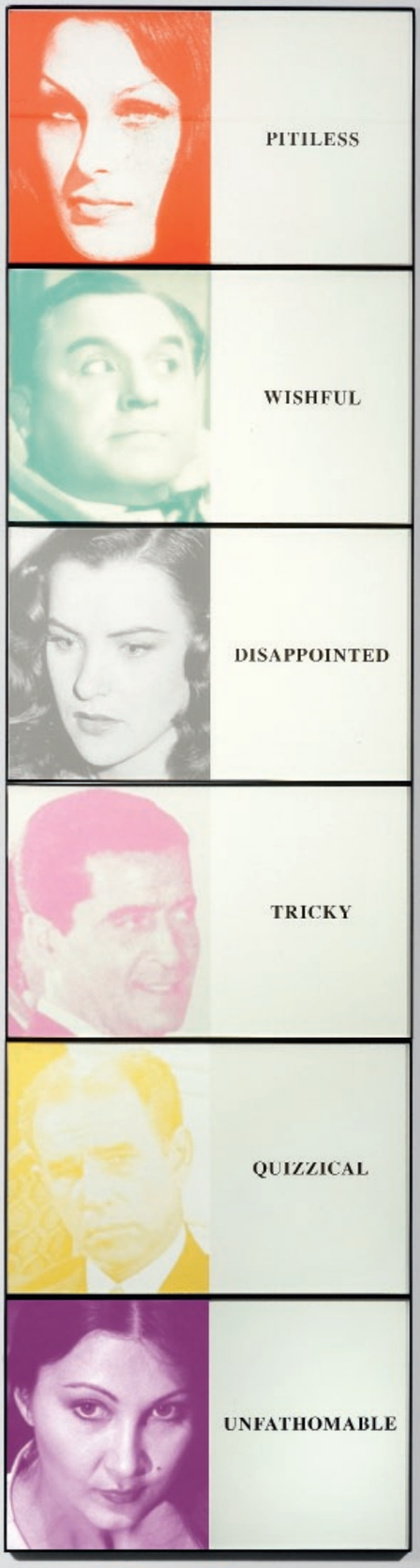
Gabriel Orozco
***Under the Table (Bajo la mesa),* 1993**
Cibachrome
22,5 x 34 cm
3/5eko edizioa

Hurrengo orrira

Gabriel Orozco
***Cementerio 6,* 2002**
Kopia kromogenikoa, kontserbazio-taula gainean
65 x 98 cm
3/3 + 2 AP edizioa






PITILESS
WISHFUL
DISAPPOINTED
TRICKY
QUIZZICAL
UNFATHOMABLE

VII

Lineala ez den ibilbide honetan, badira askotariko narrazioak eta motibo komunek zeharka lotutako geruzak, eta mintzairaren gaia ateratzen da behin eta berriz: bitarteko izateko duen erabilgarritasuna, adierazi uste duenarekin daukan erlazioa, hausnarketa artistikorako material izateko duen moldakortasuna. Eta oso bidezkoa da John Baldessariren lana (ezin bestekoa arlo honetan) buru duten beste artista batzuen tratamenduan oinarrituz egitea. Esatearen eta erakustearen, mintzairaren eta irudiaren arteko erlazioa hamarkadak daramatza berarentzat arte-ikerketa etengabeko gai izaten. Bere *Prima Facie* seriea osatzen duten piezetako batek objektu deskribagarrien, helbururako ulergarrien kondiziora laburbiltzen, murrizten saiatzen diren aurpegiak eta hitzak kontrajartzen ditu. *Prima facie*, bestalde, orain harira datorren termino juridiko bat da: epaileak beste proba handiagoren beharrik gabe, lehenengo begiratuan, itxuraz agerikoa den egoera bat epaitzeko duen gaitasuna ematen du aditzera. Bada, aldi berean, hemen hautatutako hainbat artelanek bezala, gaitasun eta agerikotasun hori auzitan jartzera deitzen du: bitan begiratzera, ikusgaiaz dugun gure pertzepzioaren arabera itxuraz zalantza gabeak diren frogak auzitan jartzera.

Badira hemen beste aurpegi batzuk: Douglas Gordonek groteskoraino itxuragabetuak, Rosemarie Trockelek nolakotasun ironikoki abstraktu batera murrizteraino (Brancusitik Louise Bourgeoisera doazen oihartzunak dituela). Eta mintzairaren gaiaren inguruan, gainera, lan (eta ahots) asko daude: elkarren bestelakoak dira hurbilpenean eta *ahots-tonuan*, baina unibertsaltasunaren asmoei buruzko mesfidantza osasungarri batek bateratzen ditu guztiak: Jenny Holzer-en eta harrian zizelkatutako bere truismoen ironia arin hori, Raymond Pettibonen hurbilpen lotsagabe eta punka, Tracey Eminen kalifgrafia etsiak, Joseph Kosuthen hausnarketa filologiko grinagabea, Rivane Neuenschwander-en alfabetoen berragerpena.

Amaitzean, beharbada mintzairaren ideia baten zirriborroa onduko da kontzientziaren ikur moduan, mintzairak bere buruari egindako tranpa moduan ulertuta, beharbada Slominskik arratoi-zuloen eta segaden bidez irudikatzen duen bezala. Hori hitzez emateko orduan, Gombrowiczen *Cosmos*i helduko diogu berriz ere: "Bada mintzairan zerbait bere buruari tranpa egiten diona. Izango da errealitatea, funtsean, obsesiboa dela?".

John Baldessari
***Prima Facie (Third State): Pitiless / Wishful / Disappointed / Tricky / Quizzical / Unfathomable*, 2005**
Pigmentu mineralak kotoizko paperaren gainean, kontserbazio-taula gainean
373 x 98,8 cm (markoarekin)



Jonathan Hernández
***Everything is OK,* 2002**
Ispilua, akrilikoa eta zura
200 x 122 x 7 cm (x2)

Jenny Holzer
***Selection from the living series,* 1989**
Granito zuri grabatua
43,18 x 91,44 x 45,72 cm

Ondorengo orriak

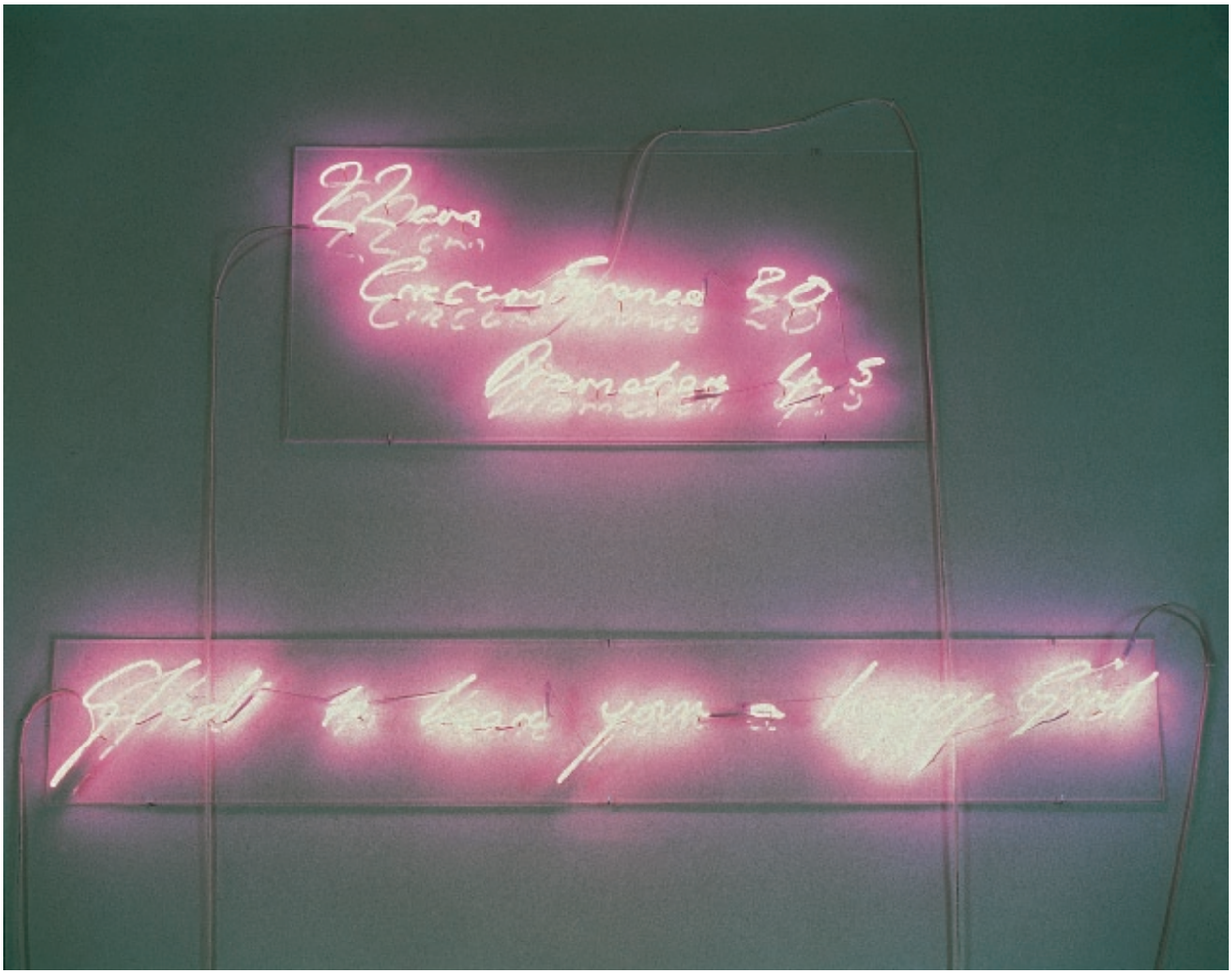
Andreas Slominski
***Durchlauffalle,* 1998**
Zura eta metala
33 x 119 x 30 cm

Andreas Slominski
***Untitled,* 2000**
Zura eta metala
107 x 122 x 45 cm



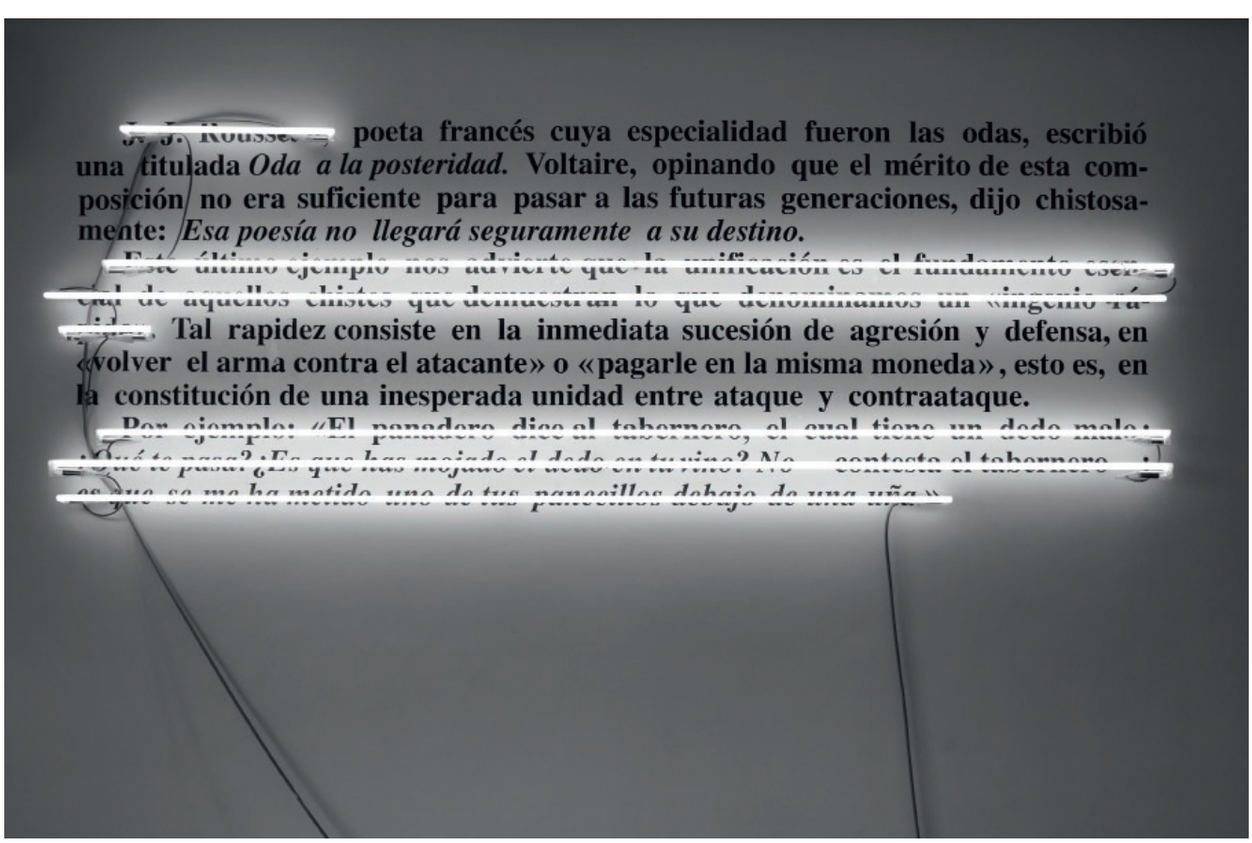






Tracey Emin
***Very Happy Girl,* 1999**
Neona
76,2 x 147,3 cm eta 38,1 x 250,2 cm
3/3ko edizioa

Joseph Kosuth
***Jean Jacques Rousseau,* 1985**
Pintura gainean horma eta neonak
94 x 234 x 18 cm

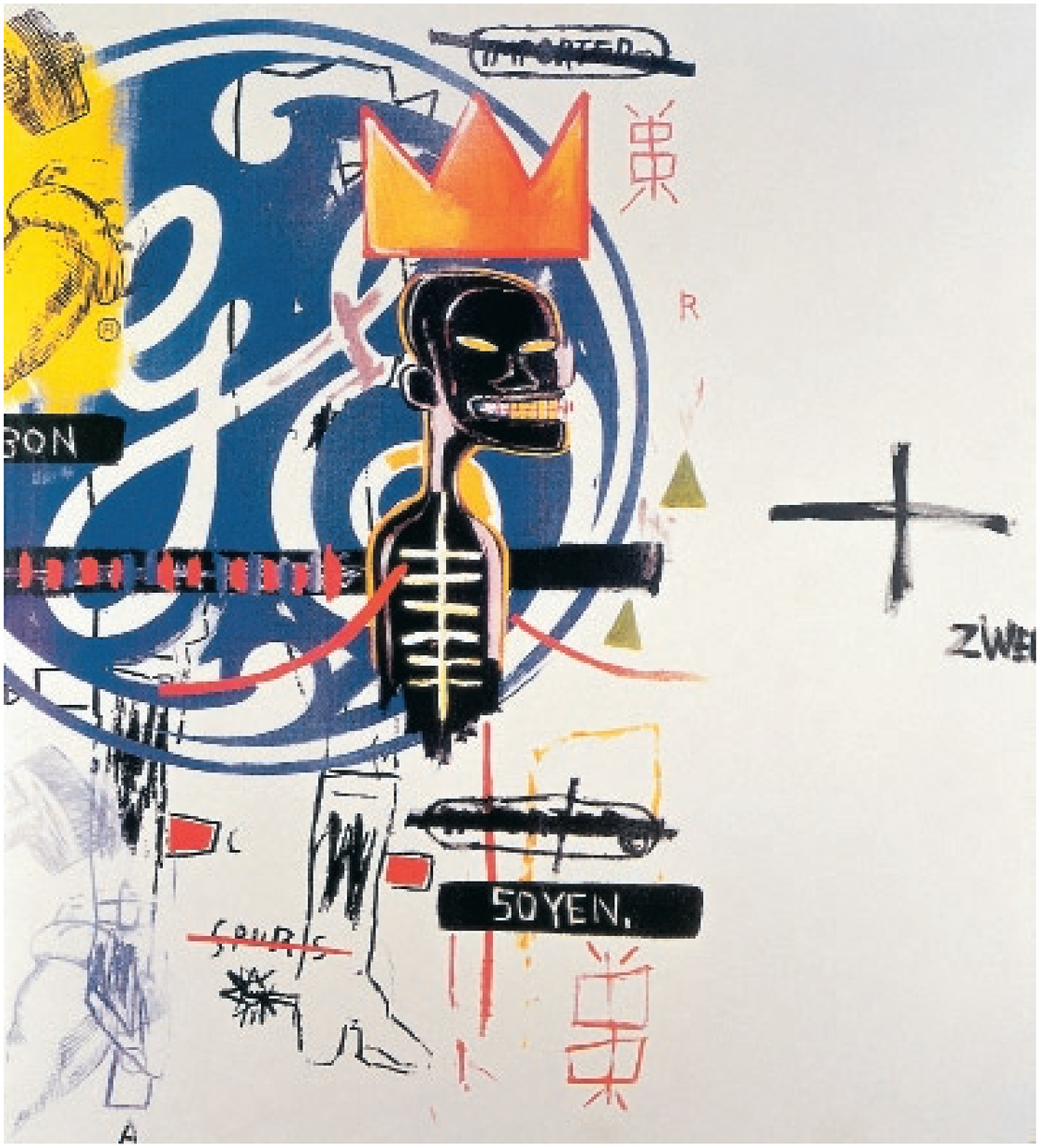


Douglas Gordon
***Self portrait of you + me (William Holden),* 2006**
Fotografia, kedarra eta ispilua
24 x 19 cm; 62,5 x 62,5 cm (markoarekin)



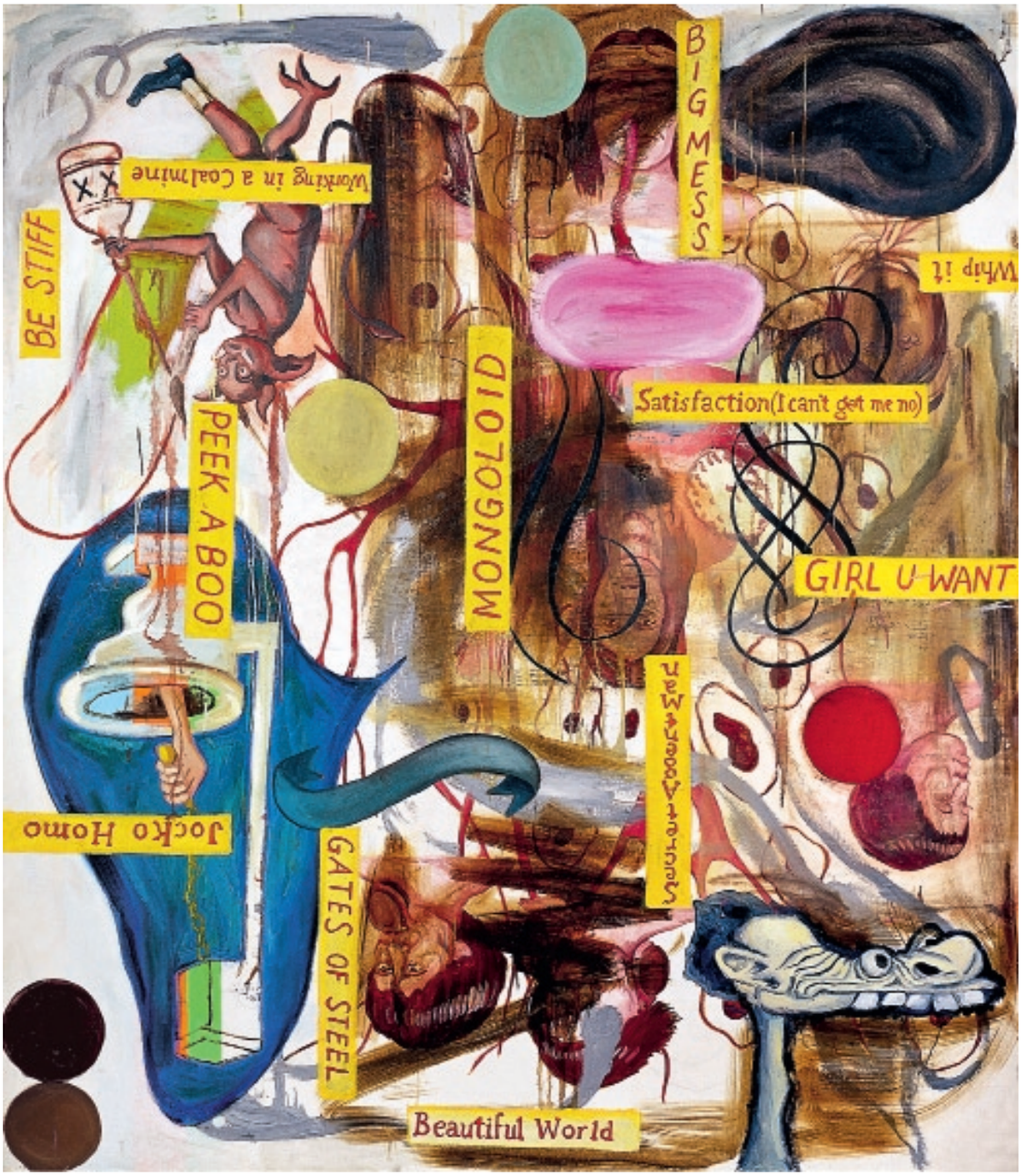


Douglas Gordon
***Self portrait of you + me (Keneth Williams),* 2006**
Fotografia, kedarra eta ispilua
34 x 27 cm; 88 x 88 cm (markoarekin)



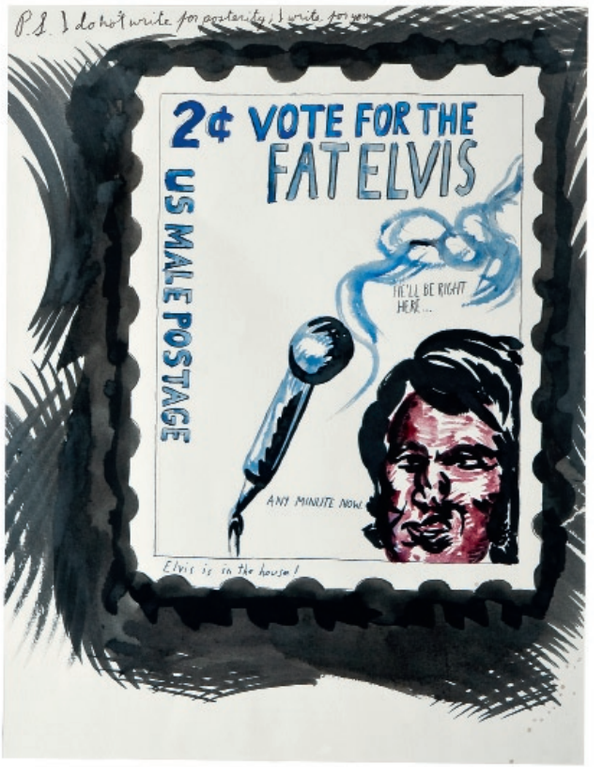
Michel Majerus
***MoM Block Nr. 98 (viva zwei-collaboration),* 1999**
Serigrafia eta akrilikoa oihal gainean
200 x 180 cm

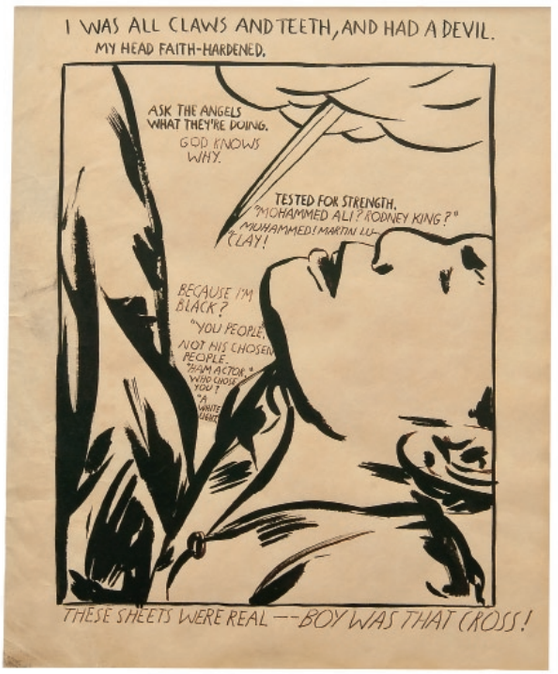
Manuel Ocampo
***Untitled (De-evolution),* 1997**
Oihal gaineko olio-pintura
224,5 x 194,5 cm

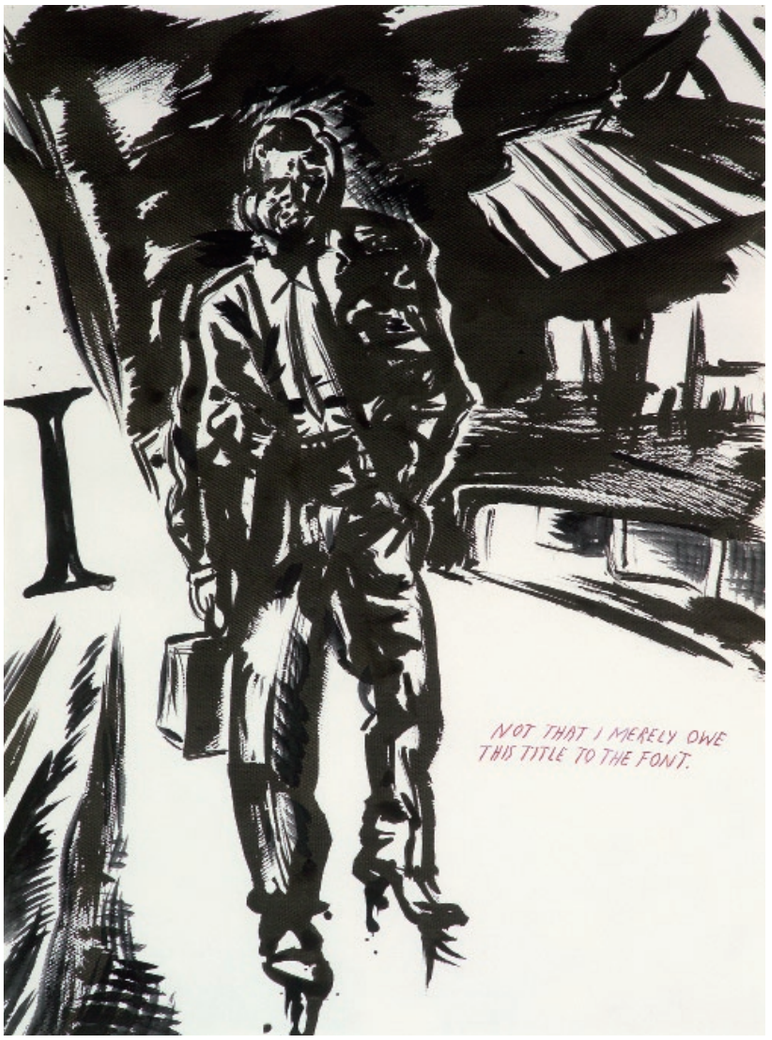


Raymond Pettibon
***No title (P.S. I do not write),* 1992**
Lapitza eta tinta paper gainean
55,9 x 43,2 cm

Raymond Pettibon
***No title (I was all claws),* 1990**
Lapitza eta tinta paper gainean
35,6 x 26,4 cm



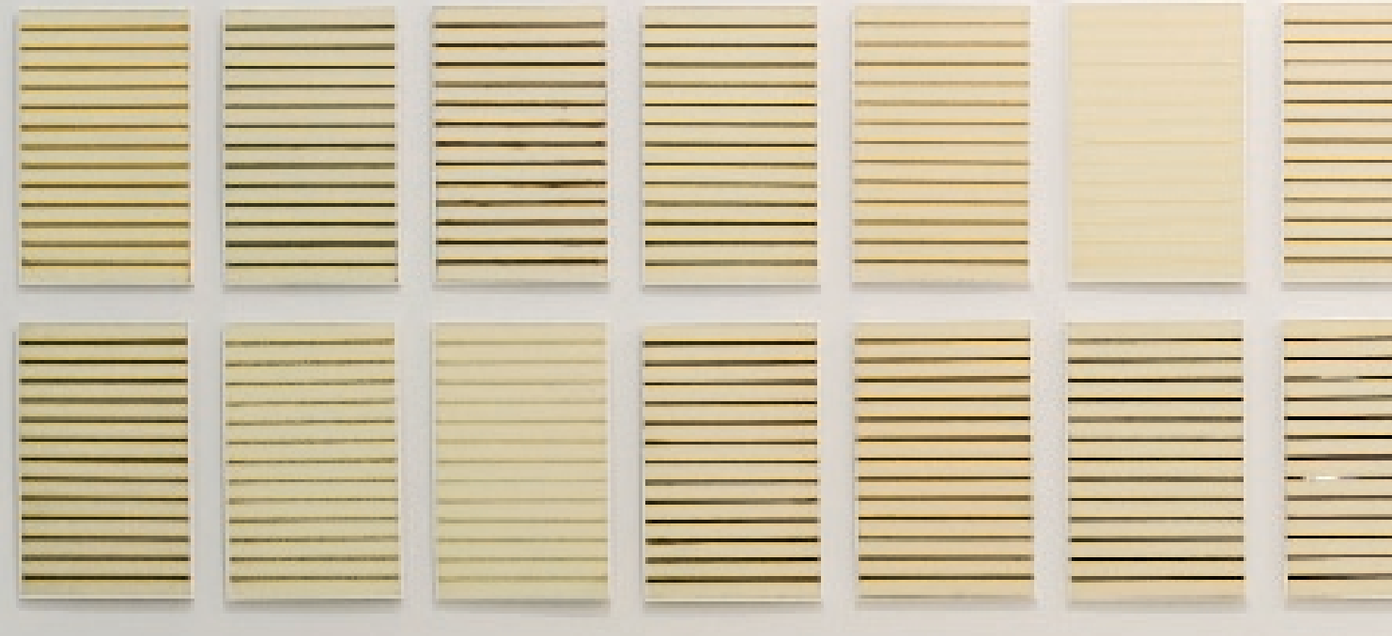




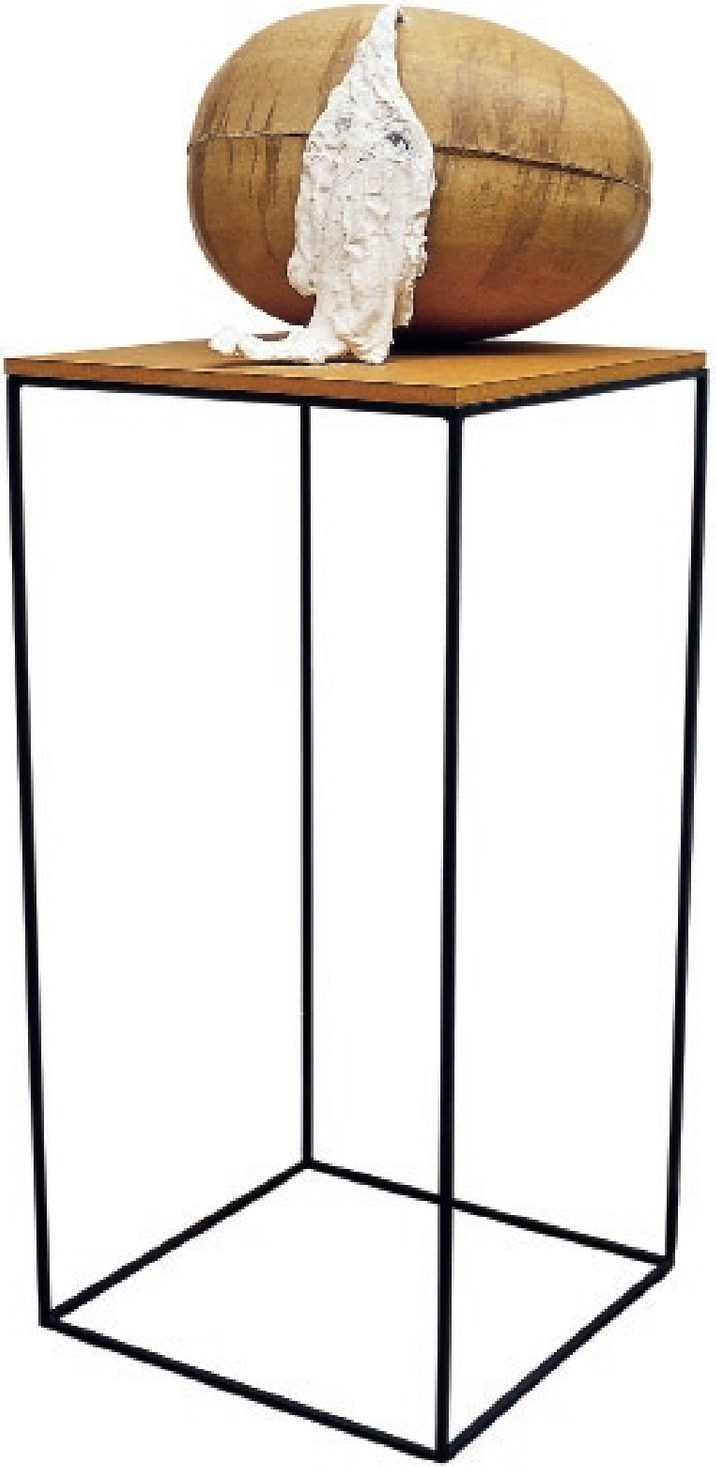
Raymond Pettibon
***No title (Not that I),* 1999**
Lapitza eta tinta paper gainean
64,8 x 48,3 cm

Hurrengo orrira

Rivane Neuenschwander
***Alfabeto Comestível 2,* 2002**
PVC xafla, zinta itsaskorra eta espeziak
42 x 27 cm-ko 26 panel







Rosemarie Trockel
***Ohne Titel (Eva in trance mit ektoplasma),* 1989**
Maché papera, burdina eta igeltsua
106 x 40 x 40 cm

Ernesto Neto
***Glop*, 1999**
Poliestireno-aparra, poliamida eta azafraia
120 x 100 x 100 cm

Ernesto Neto
***Untitled*, 2001**
Lycrazko tula eta poliestireno-aparra
232 x 232 x 50 cm





VIII

Georg Herolden ispilu desitxuratzaile ia esperpentikoak gorpuztasunaren (baina baita gorpuzgabeketaren) gaia dakar, ezin bestekoa arte berrienaren zati handi baten egituraketan eta Meana Larrucea bilduman ondo adierazita. Jada *The return of the real* artelanean, Hal Foster-ek azken hamarkadetan arteak hartutako haragikoitasun eta gorpuztasunaren, adimenerako suntsiezintasunaren bidea iragartzen —eta bultzatzen— du; aurreko urteetan, berriz, hirurogei eta hirurogeita hamarreko urteetan, gama hotzeko arte kontzeptual batek eta minimal berantiar eta burukoi batek zehaztu zuten sormen-eredua.

Foster-ek gogorarazi zuen lan artistikoa bera gorputz-irudiaren ispilu zatikatzailetzat jo daitekeela. Eta, hain zuzen, gai honi buruzko oinarrizko lanak baliatu zituen, adibidez, Cindy Shermanen serieak, hemen bere *Untitled Film Stills* serieko argazkietako bat haren ordezkari dugula: bere aurpegia baliatuz, gorputza desitxuratuz eta mozorrotuz eta emaitza argazkian ateraz, Shermanek egungo arterako bide berriak ireki zituen hastapeneko serie horretan: *performance,* argazkilaritza eta adierazpidearen artean erdibidean, arrotzaren gorputza desegiten eta gorputza, aurpegia eta identitatea birkokatzen zituen, Zoe Leonard, Francesca Woodman edo Barbara Essen argazkietan bezala: haien xehetasun oso esanguratsuak erakusten dituzten hankak, besoak, aurpegi gabeko gorputzak dira.

Miguel Rio Brancoren *Roman Bath*eko haragikoitasun gordina, Collier Schorr-en gorputz desafiatzaile edo doilorra, Nan Goldinen argazkietako jai-giroko ospakizun ia kutsagarria beharbada beren gorpuzgabeketan amaituko dira, simulakrorako urratsean, garaikidetasunak berezko duen bezala hamaika pantailatan biderkatuta: hori gogorarazten digute Guillermo Panequeren *Untitled (One possible ending I eta II)* serieek.

Barbara Ess
***Untitled,* 1991**
Kopia kromogenikoa
67,8 x 108,4 cm (markoarekin)
2/6eko edizioa





Francesca Woodman
***Untitled, Providence, Rhode Island,* 1976**
Zilarrezko gelatinobromuroa
13,2 x 13,2 cm
21/40ko edizioa

Francesca Woodman
***Untitled, New York*, 1979-1980**
Zilarrezko gelatinobromuroa
13,3 x 13,53 cm
4/40ko edizioa





Cindy Sherman
***Untitled Film Stills,* 1980**
Zilarrezko gelatina
20,3 x 25,4 cm
3/10eko edizioa

Collier Schorr
***Defensive Tight End. Lindenfeld,* 1995-1996**
Kopia kromogenikoa
101 x 75,5 cm
1/5eko edizioa





Thomas Hirschhorn
***Art center 6 (Blow Down),* 2001**
Zura, kartoia, neona, itsasgarria, aluminioa, pintura zuri eta grisa eta marrazkiak
170 x 310 x 131 cm

Intimitatearen mugak
Gérard Wajcman

Ez dut nik aurkitu izenburu hori, "intimitatearen mugak", Murielle Gagnebinek baizik. Arima adiskideekin batzuetan gertatzen den bezala, nik baino lehenago eta hobe ikusi du zerk axolako zidan eta, nire ustez, axola duena. Intimitatea, jakina, ez da ezerezetik agertu: leihoei[1] buruz idatzi nuen liburu batek, hain zuzen, intimitate deritzan muin subjektibo hori gertatzeko baldintzak definitzen zituen. Nire ustez, intimitatea ez zen noski datu bat; aldiz, intimitateak egitura berezia zuen, historia bat, ez zegoen, beraz, betiko intimitate bat edo betiere izango zena. Bukatzeko, toki izatera mugatu dut, aldi berean funts arkitektural eta eskopikokoa: bertan, subjektua Bestearen begiradatik kanpo egon eta senti daiteke. Barneko bazterketa-espazio bat, uharte bat, norbere baita dei dezakeguna, non subjektuak begiratua izatearen beraren aukerari ihes egiten dion. Ezkutaketaren aukera da. Beharbada ez da tokirik inongo subjekturentzat suposamendu horri ihes egiteko. Horrek infernuaren ideia bat ematen du. Jite arkitekturalekoa izanik ere, toki hori ez da halabeharrez arkitektura batean hezurmamitzen. Eta bakoitza hainbat modutan senti daiteke bere etxean, jende-multzo batean ere (zergatik ez?), hotel batean, naturaren erdian. Nor Bestearen baitan bere etxean sentitzeko aukera ezustekoa ez izateak intimitatearen ideia pixka bat sofistikatzea eskatzen du.

[1] Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime,* Paris, Éditions Verdier, 2004.

Intimitatearen jaiotza historikoarekin batera, nire hipotesiak hasiera batean ezustekoa den arlo batean hezurmamituko dela dio: ez zati batean "pribatutasun"aren ideia ontzen den zuzenbidearen arloan, ezta filosofiarenean, artean baizik. Gogora ekarri dudanez, hala ere, intimitatea ez da bertan sortu eta pentsatua izan. Aldiz, pinturan izan da. Errenazimenduan gertatu zen. Kolpe batean esateko: intimitatea pintura-koadro modernoa ezartzearekin batera ezarri zen, Albertik "leiho ireki" deitutakoa. Horri bere hedadura handiena emanez, irizten dut koadro modernoak aldi berean ezarri dituela gizakiak aurrerantzean, Jainkoarekin batera, munduari begiratzeko eskubidea duelako ideia kartesiarra eta intimitatea gizakia mundutik bereizita egon daitekeen munduko tokitzat hartzen duela; bertatik, leihotik, sekretuan, mundua beha dezake eta, begirada guztietatik kanpora, bere buruari begira diezaioke. Nik diodana bada, aldi berean munduaz begiradaren bidez jabetzen den gizakiaren boterearen iturri eta barnetasunak zeharkatzen duen barne-lurraldearen sehaska, orduan, arrazoi pixka bat aitortuko didazue koadro albertiarra garai berri baten iraultza ekarri zuela esateko.

Garai hori gurea ere da oraindik. Zenbat denborarako ordea?

Intimitateari lotzeko, bere apustu tragiko eta erabakigarria ekarri behar dugu hona. Horretan datza bere egungo apustua. Izan ere, ezkutatzearen aukera ezin da besterik gabe irabazi edo konkistatzat hartu, gehiago edo gutxiago edukitzeko aukera: aldiz, subjektuaren kondizio absolutua da. Esango nuke subjekturik dagoela soilik ikusia ez izateko aukera badu. Sar dezagun hemen subjektu modernoa, pentsatu egiten duena eta, beraz, badena; hori subjektu begiratuak pentsatzen ez duela esatea beste da. Beraz, garai modernoan, intimitatea, lurralde sekretua, itzalarena edo opakutasunarena, subjektuaren beraren tokia da. Intimitatea lurraldetzat jotzeak mugei buruzko galdera bat pizten du ezin bestean. Galdera hori da egun indarrean dagoena. Aldiz, horri buruz hausnartzeak axola badu, ez da intimitatearen topologia bat borobiltzeko (Lacanek egin bezala, existitzen ez den intimitatearen antonimo bat asmatu baitzuen: estimitatea), mehatxu baten indarrez baizik. Intimitateari eraso eginez, subjektu bakoitzari erasotzen dio egun.

Intimitateari buruzko politika bat dago. Intimitatea arriskuan egon daiteke. Defendatua izan behar da.

Ezkutatzearen eskubidea gogora ekarriz, arkitekturaz eta eskopikoaz haraindiko definizio bat eman behar dugu, baita psikologiaz edo antropologiaz haraindikoa ere: intimitateak dimentsio politikoa hartzen du, eta indarrean funtsatzen da. Izan ere, hari buruz ematen dudan definizioak (begirada guztietatik libre dagoen tokia) botere-erlazio bat esan nahi du, boterean egotea edo, zehazkiago, harengandik bereiztea. Izan ere, Bestearen ahalmen betiere totalitariotik kanpora lurralde bat edukitzea da. Hori da, hain zuzen, intimitatearen benetako kondizioa, eta sekreturako eskubideari lotu dakioke. Intimitatea denbora guztian dena ikusi eta jakin nahi duen Benthamek definitutako Bestearen (begirada begiluze, mutur sartzaile eta inbaditzailekoaren) arabera hartzen du tankera. Kontua da orduan esatea zerk jar diezaiokeen muga mugagabeko desio horri. Legea aipa daiteke horretarako. Legeak, ordea, pribatutasuna gordetzen du ala, are, pribatutasuna legeak babes dezakeen zatia da? Intimitateak legea gainditzen du, ezingo litzateke legetik etorri, subjektu batek ezkutatzeko eta isilik egoteko daukan aukera errealetik dator besterik ez. Bere bermea materiala da, alegia, sekreturako eskubideak subjektua bera baino ez du sostengu, bere baitako indarra, eta ez Bestea, legea. Subjektua libre mantentzen duen subjektuaren ekintza da. Horrenbestez, jabetu gaitezke intimitatea, sekretua eta askatasuna lotuta daudela.

Bada, zenbait azalpeni helduko diet intimitatearen egungo egoerari erreparatzeko.





Miguel Rio Branco
***Roman Bath*, 1994**
Cibachrome
80 x 80 cm-ko 2 panel
1/7ko edizioa

Nan Goldin
***Noa dressing for the Venus show at Shogun, Tokyo*, 1994**
Cibachrome
65,5 x 97,5 cm
3/15eko edizioa





Nan Goldin
***Yurie in her mirror, Tokyo*, 1994**
Cibachrome
45 x 61 cm
5/15eko edizioa

Nan Goldin
***David in bed, Leipzig, Germany*, 1992**
Cibachrome
45 x 61 cm
11/25eko edizioa



1

Lehenengoa psikoanalisiaren interesa deituko nukeenari dagokio. Nabarmendu dezakegu garai erromantikoan intimitatearen ideiak argi eta garbi Freuden psikoanalisira lerratuko zen kolorea hartu zuela. Hertsiki pertsonala dena eta ezkutuan gordetakoa mugatuz, sexualitatea jotzen du pertsonalena eta ezkutuena. Sexualitatea intimitatearen muin opakua da izendatua. Kolore horrek itxuratzen du gutxi gorabehera intimitatea.

Interes hori, aldiz, are erradikalagoa da, intimitateak mugatu baizik ez baitu egiten subjektuaren toki subjektiboena: esan dudan bezala, bere kondizioa bera da. Ezinezkoa litzateke sekreturik gabeko subjekturik, are gutxiago subjektu erabat gardenik. Gardentasun-amets orok, opakutasun oro deseginez, subjektua bera desegiten du. Demokraziak gardentasun-ideal bat du bultza-indar, baina printzipioz botereari dagokio, ez subjektuei. Subjektuaren opakutasuna eta Bestearen (estatuaren) gardentasuna elkarren aurrez aurre jarri ez ezik, ustez opakutasun hori defendatzen du edozein mutur-sartzeren kontra eta, beraz, subjektuaren askatasuna defendatzen du ere. Hor datza, hain zuzen, egungo arazoa. Aldiz, gertaeren harira, gure demokraziak guztiz kontrako asmoa daramala dirudi: alde batetik, Bestea gero eta opakuagoa da eta, bestetik, subjektuak gero eta gardenagoak dira. Benetan, gero eta gutxiago dakigu botere-makinari buruz eta, aitzitik, era guztietako informazioak bilduz, botereak gero eta gehiago daki gutako bakoitzari buruz.

Dela bideo-zaintza, dela medikuaren txostena edo dela umeen etorkizuneko arriskua ebaluatzeko prozedurak, neurri guztiek arriskuan jartzen dituzte intimitatea eta sekreturako eskubidea.

2

Nire bigarren komentarioa intimitatearen mugentzako mehatxuen ezaugarriei buruzkoa da.

Ezkutaketarako eskubidea hesi bat da, intimitatearen muga da. Mugei buruz hitz egiteko arrazoirik badago (pluralean), ez da muga hori anitza edo aldakorra izatearren, gehiago edo gutxiago egotea, sekretu- edo intimitate-mailak egotea: sekretu eta intimitaterako eskubidea absolutua da: badago edo ez dago. Aldiz, muga guztiek bezala, bi espazio zedarritzen ditu: intimitatea, subjektuaren tokia eta Bestearen eremua. Muga, beraz, bi aldetatik ikus daiteke. Horrenbestez, mugak hiru egoera izan ditzake. Hermetiko gera daiteke, eta edozein mutur-sartzetik intimitatea libratu. Hartara, nolabaiteko demokrazia-egoera zehazten da. Zeharkatua izatea da beste aukera bat. Aldiz, zeharkatze hori bi noranzkoetan pentsa daiteke. Bestalde, intimitatearen inbasioa gerta daiteke, alegia, intimitateari uko egitea. Lehenengoa Bestearen (boterearen) egitatea da eta bigarrena, berriz, subjektuaren egitatea.

Har dezagun kontuan, hasteko, boterearen ekintza, alegia, Besteak muturra, bere *bera,* intimitatean sartzearen egitatea. Joera astuna da. Hori nabarmen geratzen da agerian bideo-zaintzaren garaian egotearen ondorioz. Poliziarena, hirikoa edo militarra dela ere, egun zabaldu egin da guztiz: planetakoa; izan ere, begiak ditugu bueltaka Lurraren inguruan, *Google Earth*en klikatuz argi eta garbi ikus daitekeen bezala. Paranoiaren garaian sartu gara. Dena den, kale-txoko guztietan kamerak egoteak dakarren galdera larria da ez dela botereari espazio publikora hedatu eta hura inbaditzeko modua ematen dion aurrerabide tekniko hutsa, aurrerabide tekniko horren bidez aldaketa garrantzitsu bat gertatu dela baizik. Duela gutxi zaintza-teknikak garatzen zirenean, gaizkileen sekretuak bilatzea zuten helburu; aldiz, egungo teknikak guztiz kontrako xedeen zerbitzutan jarri dira: errugabeak zaintzeko eta haien sekretuak kontrolatzeko daude hor. Deleuzek aipatzen duen kontrolaren gizartea, errugabeak kontrolpean hartzen diren gizartea. Horrenbestez, kriminalizazio-sentimendu lauso bat ernatzen da gizartean, non gu guztiak balizko erruduntzat joak garen eta ezjakinean errudun garen.

Gizartearen kriminalizazio gero eta handiago eta zabalduago horri helduz, kriminalitatea prebenitzeko omen den politika baten zerbitzutan jarritako egungo prozedura jakin batzuk erakuts ditzakegu. Prebentzioa garai honetako ezin besteko hitza bihurtu da. Hainbesteraino da horrela non "zaintzan aritu eta zigortu" zioen Foucaulten biko esaldia "zaintzan aritu eta prebenitu"k ordezkatu duen. Nagusiaren begirada, begirada begiluzea mugagabetzearen denboran sartu gara, zientzia eta teknika oinarri hartuta. Jainkoak, lehen, ariman begiratzen zuen subjektua, egun, adituek miatzen dute bere gorputzean, bere espirituaren toles sekretuenetan, baita amaren beraren sabelean, eta lehenago ere. Intimitatea, lehen subjektuari irekitako eta Besteari itxitako leihotzat hartua, etengabe da aztertua eta ebatsia orain.

Ondorioz, mekanismo erraldoi batek setiatzen ditu intimitatearen mugak.

3

Orain ikuspuntua aldatu behar dugu, irauli. Bada, beraz, intimitatearen muga igarotzeko beste modu bat: kontrako noranzkoan. Edozein presiotatik kanpo, haien intimitatea irekitzen, aitortzen edo agerian uzten dutenei eragiten die. Hain zuzen, hori da "irudi lotsagarri"en lehen zentzua, ez baitira irudi lapurtuak, berariaz erakutsiak baizik. Ulertu behar dugu subjektuak ez diola sekreturako eskubideari uko egiten eta, aldiz, ekintza librea dela, eskubide hori erabiltzen duela nolabait. Isilik geratzeko eskubideak (Estatu Batuetako polizia-filmetan atxiloketak egitean erritua bailitzan entzuten duguna) ez du isiltzera behartzen, totalitarismoan eroriko baikinateke orduan, Lacanen arabera: debekatua ez den guztia nahitaezkoa da.

Artea eta literatura intimitatea erakusteko askatasun hori erabiltzeko tokiak dira. Askotariko formetan hezurmamitu daiteke: pornografia, erakustaldia, isilmandatua, aitorpena, kritika, lekukotza, dela *La vie sexuelle de Catherine M.*, dela Larry Clarken filmeak Arakiren edo Nan Goldinen argazkiak. Jakina, defenda daiteke ez diegula itxaron behar izan intimitatea agerian geratzeko; hala ere, bidezkoa dirudi nabarmentzea XVIII. mendean, adibidez, Rousseauk bere *Confessions* argitaratu zuenean, ez zela lan intimo bat zentzu hertsian, orduan egunkari intimoa deitzen zutena sekretu geratutako egunkaria baitzen, argitaratu gabea.

Gure garaiak, ordea, psikologoaren kontsultategian sekretua esatea ez ezik, intimitatea egun argitaratua izatea du ezaugarri, pantailetan barreiatzen da, eta museoetako hormetan erakusten. Gehituko dezadan ere: lotsarik gabe. Beloa altxatu den garaian sartu gara, *shame free* garaia ere badena. Horrek ez du esan nahi muga gabe zipoka egitera zirikatzen duen ahalke-gabezian erori garela, lotsa-sentimendua nolabait galdu edo apaldu egin dela baizik ez. Onar dezagun badugula arrazoirik horrelako arintzeagatik pozteko. Horrek bereizten du zenbait aldetatik erakuspena "irudi lotsagarri"en kategorian sartua egotetik, alegia, egun lotsarik gabe erakutsiak direla. Irudi lotsagarriek nekez eragiten dute lotsa. Garai gogorrak dira pornografoentzat, alegia, ahotan hartu dudan arteko zeharkatzea ezin da egun altxamendu, eskandalu, probokazio, profanazio edo laidotzat hartua izan. Debekuak galdu izanak ez du sakrilegioa edo biraoa zirikatzen, ezdeuskeria baizik. Eskandalua hain esku onetan dago non publizitate txikienaren irismenean dagoen. Horrenbestez, egun probokatu nahi duten arte-lanek puztuak izateko premia dute, harrotze betiere nekagarri batez eta, amaieran, nahiko barregarriak dirudite, batzuetan groteskoak edo tamalgarriak izateraino. Zorionez, badira hanhemenka artelan batzuei infernu-lurrina emateko beste asaldatzen diren zentsuratzaile batzuk, baina debekurako dei horiek gabe, ahuntzaren gauerdiko eztula, esaten den bezala. Argi esan dezagun: egun, ikusi beharreko guztia ikusita gaude. Nola piztu orduan eskandalua oraindik? *Moral minority* delako baten inkisizioaren pareko sutsutasuna debekuen porrotaren erakusgarri bat baizik ez da, eta balioak leheneratzeko desio hori garaiak aldatu diren adierazle onena dira, irudi lotsagarriek ez baitute gehiago lotsarik eragiten, ezegonkortze-ahalmen hori nabarmen galdu dute. Horrek geure burua eragotzarazi beharko luke.

Horretan, gogoa piztu dakiguke lotsa gabeko irudi lotsagarrien berritasunaren ideia auzitan jartzeko, aurrekari historikoak daudela adierazteko, adibidez, Daniel Arasse irakurri ondoren, Titienen *La Venus d'Urbin* "irudi lotsagarri"en eredutzat jotzeko iritzia izan dezakegu. Irribarrez ari zaigula, bere burua laztantzen duen oheratutako emakume biluzi hau, hainbat alderditatik, lotsa gabeko irudi lotsagarri bat da. Non eta (hemen dago koska) irudi intimo hori begirada bakar baten intimitateari, Guidobaldo della Rovere-narenari, zuzentzen ez zitzaion, berak agindu baitzion pin up hori Titieni berak bakarrak erabil zezan. Horrenbestez, arazo erreal bat dugu, ez pintura hori egun erakusgai jartzeari dagokionez, arteleku publiko batean izan dezakeen zentzu-efektuari dagokionez baizik. Intimitatea, orduan, intimitaterako zen. Egun, ordea, museora doa, begiradaren demokraziaren toki handi hori, non lan ikusgai guztiak guztiek ikusi ahala izatearen printzipioa nagusitzen den eta, horrenbestez, museoak badu ezinikusi estruktural bat Guidobaldoren della Rovere bezalako morroiekin eta bildumagile pribatuekin.

Hona, bada, eder honen koadroa egun instalatuta. Bi egiaztapenetara heldu gara. Alde batetik, giza eskubideak goiburu hartuta aurrera doan gure garaian, sekreturako eskubide materiala mehatxupean dago alde guztietatik. Hori bai, izango genuke arrazoia nolabait gizakiaren lehenengo eskubidea sekreturako eskubidea dela defendatzeko. Bigarren egiaztapena da intimitatearen erakuspena zabaldu egin dela. "Irudi lotsagarri"en gaia bera alderdi horretan kokatzen dela dirudi, eta eztabaida irudi horien askotariko harrera-modalitateetan jartzen du batez ere, Ruwen Ogienek ahotan hartutako izu moraletan.

Nire aldetik, berriz, gaiari beste alderditik helduz erreparatzea proposatzen dut: intimitatearen mehatxu orokorra. Nire ustez, abantaila handia ekar dezake "irudi erabakigarri"en estatutuari buruz hausnartzeko. Beraz, badira bi alde: intimitate agertua eta intimitate ebatsia. Nik astindu nahi dudan gaia, eta astintzen nauena, bien artean egon daitekeen harremana da.

4

Nire hipotesiaren arabera, intimitateko irudien erakuspena ez da soilik askatasunaren erabilera moderno bat; aldiz, paradoxikoa bada ere, intimitatearen gaineko mehatxuari buruzko erantzun bat da. Noski, intimitateari buruzko begirada mugagabearen mehatxu hipermodernoaz, esan dezakegu estalkia erantzun bat dela. Artean, bada ere estalkia altxatzearen aldeko mugimendu bat eta, hain zuzen, bat etor bide liteke nagusi modernoaren oroikusle izateko nahiarekin. Aldiz, arteko irudiek benetan kontra egiten diote. Esan dezagun, bada, zertan eta zergatik.

Horrek guztiak esan nahi du egun "irudi lotsagarriak" zer diren ulertzeko, ez diogula debekuari erreparatu behar, egun nagusi hipermodernoa denaren eskuetan dagoen boterearen makina oroikusleari baizik, intimitatea ebasteko makina horri. "Irudi lotsagarri"en gaurkotasuna, ildo horretan, intimitaterako mehatxuen gaurkotasuna izango litzateke. Artearen zeregin bat ikus ez daitekeena erakustea bide da, baina ezin gara mugatu pentsatzera ikus ez daitekeena debekatuta dagoela, "genero gaiztoa" (Dominique Baquéren liburuaren izenburua gogora ekarriz) ikusezina dena ezkutatzea inposatu nahi lukeen *moral majority* baten "estilo ona, jarrera egokia"ren erantzun bat bide dela. Ez intimitatea debekuaren erasanaren pean baino aitorpenaren pean egotearren, Foucaultek pentsatzen zuen bezala, huts-hutsean desegiteko mehatxupean dagoelako baizik.

Egin dezagun huts-hutsean galdera: zein izan daiteke irudi pornografikoak erakustearen balioa gu edonon, edonoiz eta jantzi guztietan ikusiak garen, gorputzaren sakoneraino eta arimaren zirrikituetaraino miatuak garen eta mundu honetan?

Horrenbestez, axola du begiratzen digunari begiratzea eta gu, ikusiak izan gabe, kontrolpeko subjektuak egiten gaituzten begirada guztiak nabarmen uztea. Gardentasunaren fantasma zientifikoak sostengatuta, boterearen begiradarako eskubide hori, subjektuaren sekreturako eskubidearen aurrez aurre, arazo politiko garrantzitsua da, berebizikoa.

Egungo arteari buruzko hausnarketarako ere hala da. Ez da arteari buruzko gaia soilik; aldiz, arteaz ondu dudan ideiari lotuz, nire ustez, zientziaren mamua agertu eta nabarmentzen den toki bat da, zientzia itxuraz agerrarazten, erakusten den neurrian. Artea da zientziaren eta nagusi modernoaren mamua sakonen pentsatzen den tokia, baita horrelako mamu batek eragin dezakeen mehatxuari erantzuten zaion tokia ere. Eman dezadan adibide bat. Wim Delvoyek musu baten edo sexu-ekintzen irudi erradiografikoak egiten duenean, edo Bernard Venetek eskaner bidezko bere buruaren potreta erakusten duenean, artista horiek teknika zientifikoak (batzuetan puntakoak) bere egiten dituzte estetikoki, aspalditik artean egiten den bezala bestalde: Meret Oppenheimek egin ez al zituen lehenengoz X izpi bidezko erretratuak 1964an, bere buruaren potreta bat zehazki. Gorputzaren hiper-intimitate zientifikoa erakutsiz, irudi artistiko horiek subjektu garden, alegia, guztiz ezagugarri baten zientziaren mamuari buruzko erantzun kritiko bat osatzen dute benetan. Irudi zientifiko horiek zientziaren nahiei buruz ohartarazten gaituzte, eta subjektu guztiz kalkulagarri, ebaluagarri (egun esaten den bezala) bati buruzko asmoei buruz, alegia, osoki aurreikusgarria ere. Benetan, gardentasun-irudi horiek, gardetasun-irudi zientifiko horiek erakutsiz artistek agerian uzten dute zientziaren mamuaz badela, hala ere, opakutasun menderaezin bat nolabait. Bada zientziaren tope bat. Esango dut zein geroago.

Arte kritikoaren edo erresistentziaren artearen harian une batez geratzearren, Bruce Naumanen lan bati erreparatu baino ez dut. Esan dezadan edozein alderditik pentsatzaile unibertsaltzat daukadala Bruce Nauman. Gure garaiko laban suitzarra da, nire irudiko. Gure zibilizazioaren gaitz berriaren erakusle handia da. Hain zuzen, nik Ba.B.E.Ba.Da.Bru.Na.La.B deitu dudan lege bat ondu dut (Bada Beti Egoerarekin Bat Datorren Bruce Naumanen Lan Bat). Horretarako, Parisen eta, oraindik orain, Londresen, Tate Modernen ikusi ahal izan dugun soinu-piezari erreparatuko diot. Bigungarriz jantzitako gela txiki ilun eta huts batera libre sartzen zara eta, hormetara hurbildu ahala, ahots bat lauso entzuten da eta, gero, argiago, irmo xuxurlatuz: Get out of my mind, get out of this room. Bruce Naumanen ahotsa da, berbera. Beraz, museora joaten zara, espazio batera lasai ikusminez sartu, naturala den bezala, eta behin barruan, ikusteko ezer ez dagoela jabetzen zara; gero, berriz, *inside the mind of Bruce Nauman* zaudela, eta hobe ziztu batean handik aldegitea. Kanpoan bost axola dizun lan bat, harrigarria da, ordea, museoko pieza baterako. Beraz, nik "autopsia psikologikoa"ren kontrako Artearen Sari Handi bat eman beharko banu, nabarmenduz gure espirituan sartzeko adituek duten nahia salatzen duen artelan zorrotzena, ebaluatzaileak dagoeneko gure buruetan daudela iragartzen duen salbamendu publikoko artelan bat eta, laburbilduz, intimitatea defendatzen duen lan gogorrena, Bruce Naumanen pieza hau aukeratuko nuke zalantzarik gabe.

Esan dezadan artea hor kokatzen dela, errealitate horren aldean, eta irudi lotsagarriak sexualitatean ondo kabitzen ez den zerbait, azkeneraino esan edo ikus ez daitekeen zerbait dagoen tokian kokatzen direla hain zuzen. Artean, sexualitatearen espazio bat baino, sexualitateko gaitzaren, plazereko gaitzaren espazio bat irekitzen da.

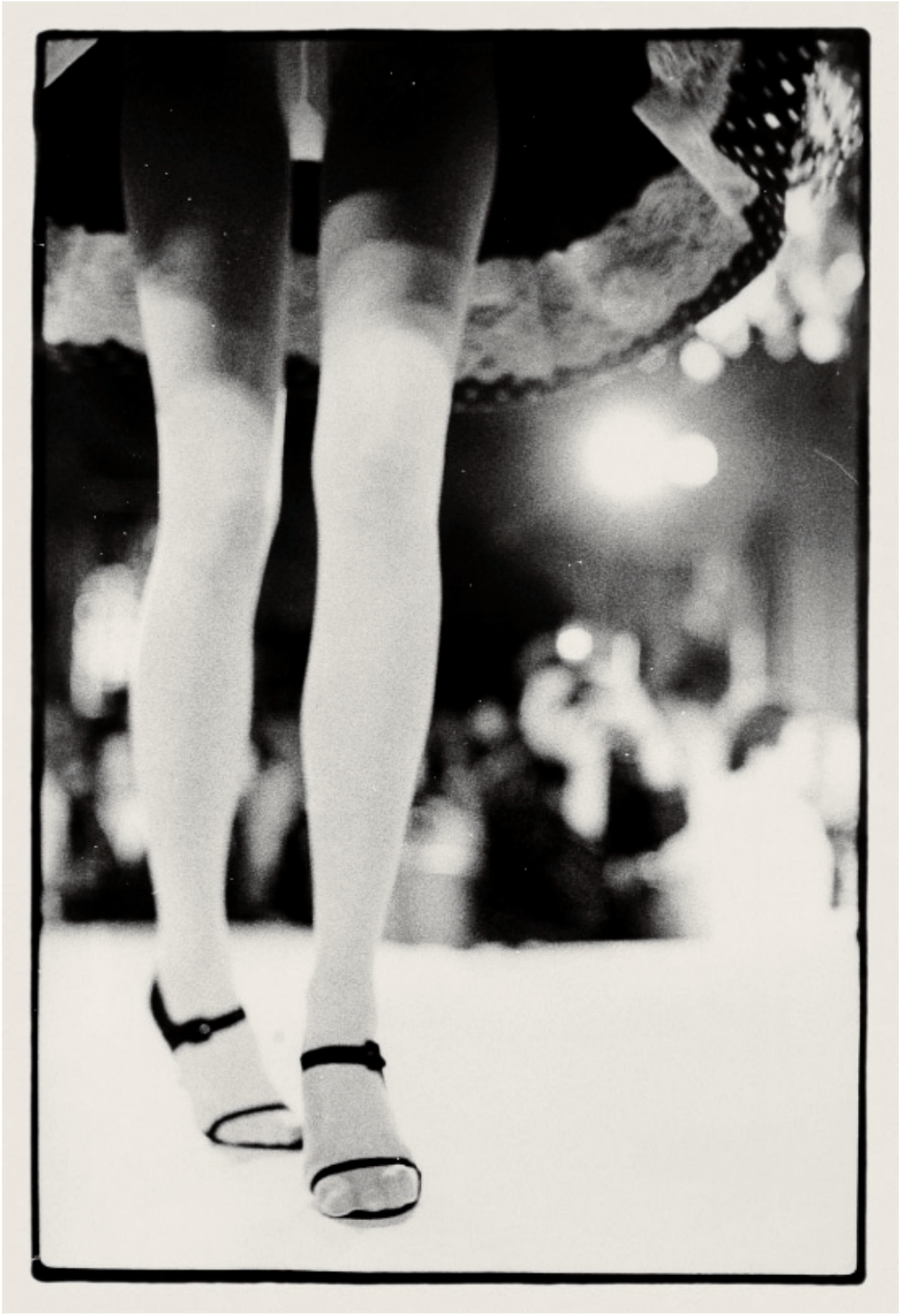
Gainera, Freuden araberako denbora bateko artearen hasiera da. Egun dugun ideia da ona dela plazer guztiak aitortzea, baina bada zerbait non hitzak kale egiten duen, edozer egiten dela ere. Catherine Milleten eleberria irakurriz gero, zer kontatzen duen, bada plazereko isiltasun bat nolabait. Nan Goldin plazereko ondoezaren, amodioko nahasmenduaren artista handi bat da. Gainera, egungo psikoanalisiaren denboraren artista da, psikoanalisiaren azken egia den ezinaren artista. Goizeko lauetan dabiltzan trabesti itxuragabeen irudiak, rimmela korritu zaien eta soinekoak guztiz trabeska, sexuaren egia agertzen duten irudiak dira, baita faloa ere: Guztiz zimurra eta desitxuratua, erakargarritasunik gabea. Falo zartatuaren ordua da. Sexu punkaren arte bat da, sexuaren *no future* batena esan nahi dut. Irudiek beren distira osoa galdu dute. Ez dira berariaz lilurarik gabe egindako irudiak berez. Ezta itsusiak, edo probokatzaileak, edo nazkagarriak, edo antzeko ezer ez: egiazkoak dira besterik ez. Oso hunkigarriak izan daitezke ordea, ederrak, harrigarriak, asaldagarriak, nahi den guztia, ez baitago arrazoirik egia beti itsusia eta desatsegina izateko. Izan ere, irudiek distiraren atzealdea erakusten dute, irudien eta edozein gauzaren atzean dagoena, alegia, amodioaren erremediorik gabeko nahasmendu handia. Bere aldetik, Larry Clarkek, Estatu Batuetako nerabeak filmatuz, sexualitate askea erakusten du, psikoanalisiaren garaipenaren garaikoa hura ere, esana izateari utzi dion sexualitate bat, alegia, hustutako sexualitate bat. Haur horiek, zentzu batean, Freuden eta Coca-Colaren haurrak dira oraindik.

Horrenbestez, honela kokatuko nituzke gauzak: plazereko ondoeza, sexualitatearen aldetik egoki konpontzen ez dena, irudiek erakusten dute. Nik hemen soilik ondorioztatzen dut irudi lotsagarriak ez direla subertsioaren eta askapenaren eremuan sartzen, ez direla debekuaren kontra altxatzen, eta ezinari aurre egiten diotela: ez dagoen sexu-harremanari.

Horrenbestez, bukatzeko, Wim Delvoyeren bi irudi erradiografiko erakutsiko ditut. X izpien irudi horiek, X izpien irudietan sailkatzekoak, berebiziko egia-indarra dute. Ez, ordea, uste den, ikusten den tokian, musu bat edo felazio bat erakusten baitute; irudi guztiak bezala, ikustekoak dira, irudi guztiak bezala. Aldiz, irudi horiek begi soilez ikusten ez diren irudiak erakusten dute: jardunean diren gorputzen barrualdea. Bestetik, ikusten ez den kontu bat azaltzen dute: nola funtzionatzen duen. Laburbilduz, ikusten ez dela erakusten dute. Eta normala dela ez ikustea. Sexu-organoen funtzionamendu intimoa argazkitan atera daiteke, zientzia eta teknika sofistikatuenak balia daitezke, baina horrek ez du arriskuan jartzen sexuaren sekretua ematea, *giza desioa*k funtzionatzeko duen modua eta inork planik ez duen sexuaren makina harrigarria. Azarearen indarrez, Wim Delvoyek egiteari heldu dion kaka-makinan ez bezala (erabateko arrakastaz bestalde), eta halako moduan non Cloaca-Turbo (hartara, gorputzaren barruko mekanismoaren ikuspegi bat ematen du) eta sexu-ekintza baten X izpiak elkarren muturreko bikoteak izango liratekeen: alde batetik, funtzionatzen duen makina baten irudia; bestetik, funtzionatzen ez duen makina baten irudia. Zehazkiago, esango nuke X izpi horiek, koitoan atzera jotzen agertzen duen Leonarden marrazki anatomiko ospetsuarekin talka eginez, ikus ez daitekeen gauza bat badela erakusten dutela batez ere: amodioak nola funtzionatzen duen eta, beraz, sexualitatearen sekretua zertan bide datzan. Dimentsio kritikoa dute: medikuei ere eta guztiei zuzenduta daude, esateko: gorputzaren gardentasunaren ikerketa mamu bat da, badelako inoiz ikusi ahal izango ez den eta, beraz, inoiz kontrolatu ezingo den zerbait: sexu-harremana. Gorputza erradiografia dezakezu, gorputzari autopsia egin, nahi bezain garden bihur dezakezu, baina inoiz ez duzu sexu-harremanaren sekretua ikusiko. Horra, beraz, zer egiten dion gogor, azken batean, "gauzak funtziona" dezan nagusiak duen borondateari. *Sexu-harremanaren kontra muturra hautsi duen adituaren jakituria*, hori izan daiteke Wim Delvoyeren irudi-seriearen izena.

Ondorioz, oso dibertigarria da adieraztea 1895ean (psikoanalisiaren eta zinemaren sorreraren urte berdinean) erradiografia asmatu zuen Röntgenek egindako X izpi bidezko lehenengo irudia bere emaztearen eskuarena izan zela eta bere ezkontza-eraztunaren itzal beltza ikusten dela lehendabizi. Horren arabera, emakume baten gorputzaren barrualdearen lehenengo irudiak gizon baten presentzia agerian uzten du lehendabizi, senar batena hain zuzen, eta emakumeak ez bide du batere sekreturik harentzat, hori irudi honetan azaldu egiten da. Gure galdera orduan da: zer zerabilen Röntgenek buruan lehenengo irudi izateko emakume baten gorputzaren erradiografia burutu zuenean? Esan dezakegu Röntgenek buruan zer zerabilen erakusten duela Wim Delvoyek. Izan gaitezen errealistak.

Zoe Leonard
***Legs (Geoffrey Beene Fashion Show),* 1990**
Zilarrezko gelatina
81 x 55,5 cm
1/6ko edizioa



Susana Solano
***La Lluna nº 2*, 1985**
Burdina
81 x 126 x 220 cm





Georg Herold
***Titelverwaltung,* 1999**
Ispilu-xafla, zura, silikona eta laka
237 x 137 x 10 cm

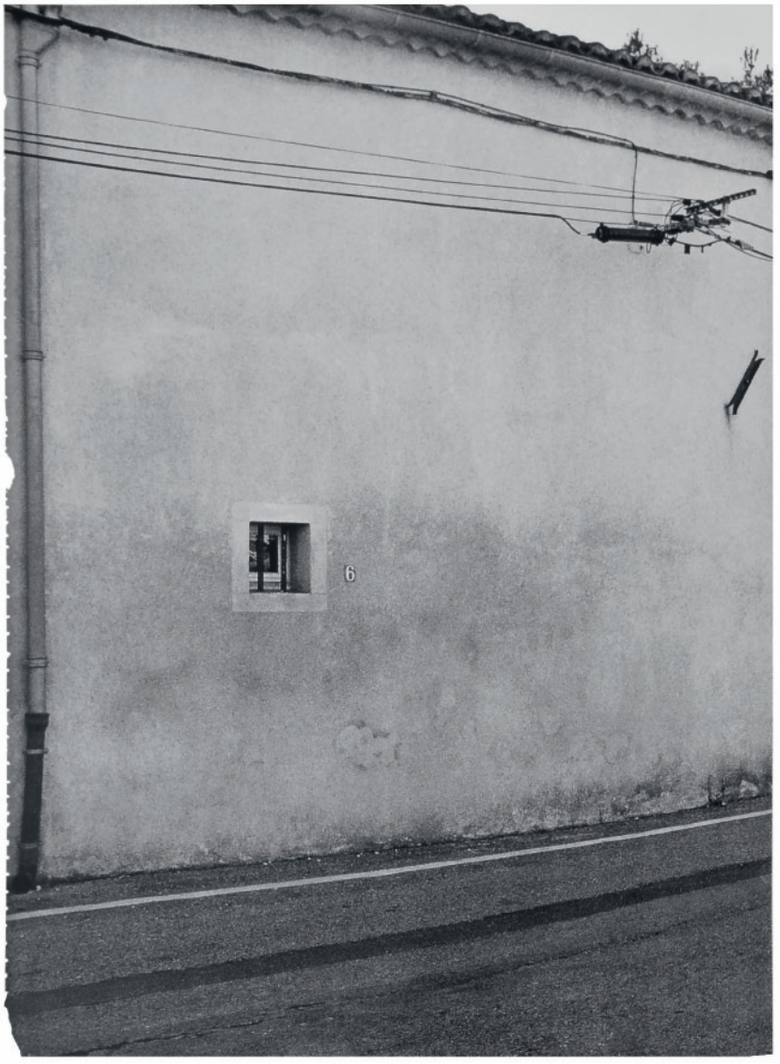
Guillermo Paneque
***Untitled (One possible ending I),* 2003**
Pigmentu mineralak paper fotografikoaren gainean, argia eta collage
39,5 x 30 cm-ko 5 panel
1/5eko edizioa





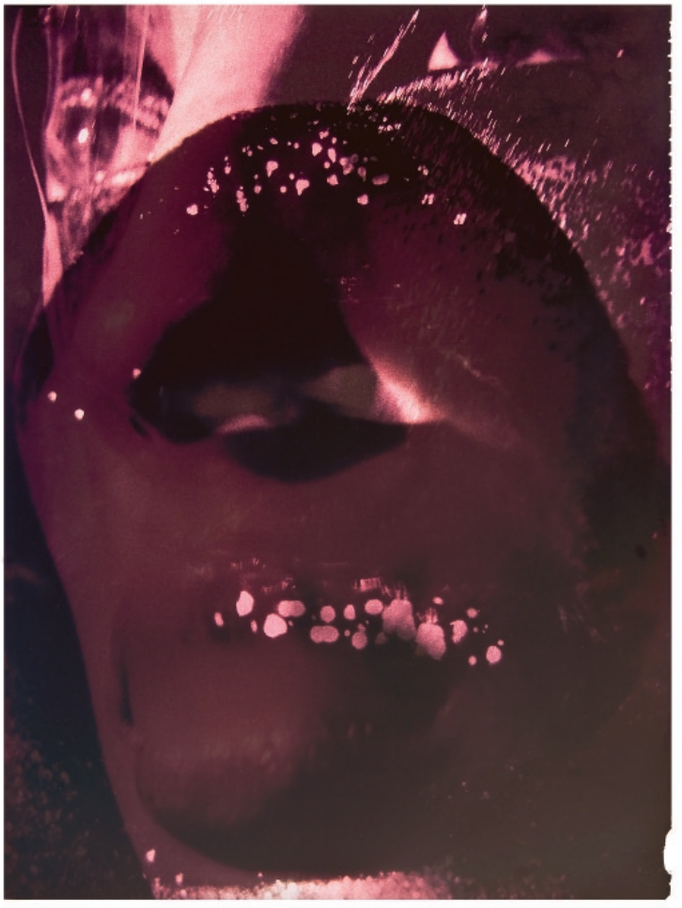



6


6

Guillermo Paneque
***Untitled (One possible ending II),* 2003**
Pigmentu mineralak paper fotografikoaren gainean, argia eta collage
5 panel: 49 x 33 cm, 38 x 30 cm, 43,5 x 37 cm, 46 x 37 cm
1/5eko edizioa








al Sonia Rykiel


dress **imitation of Christ** boots **Callaghan**



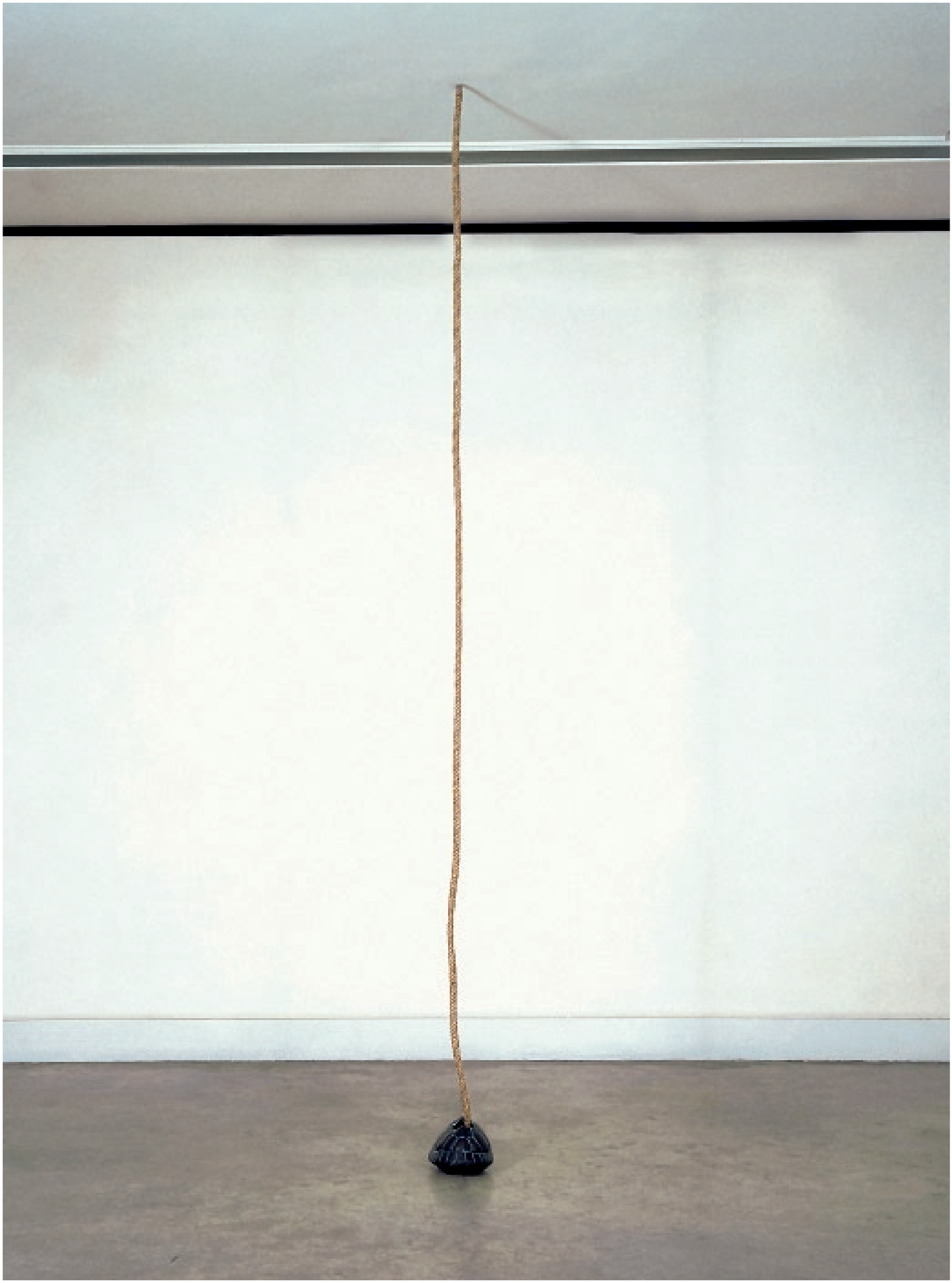
IX

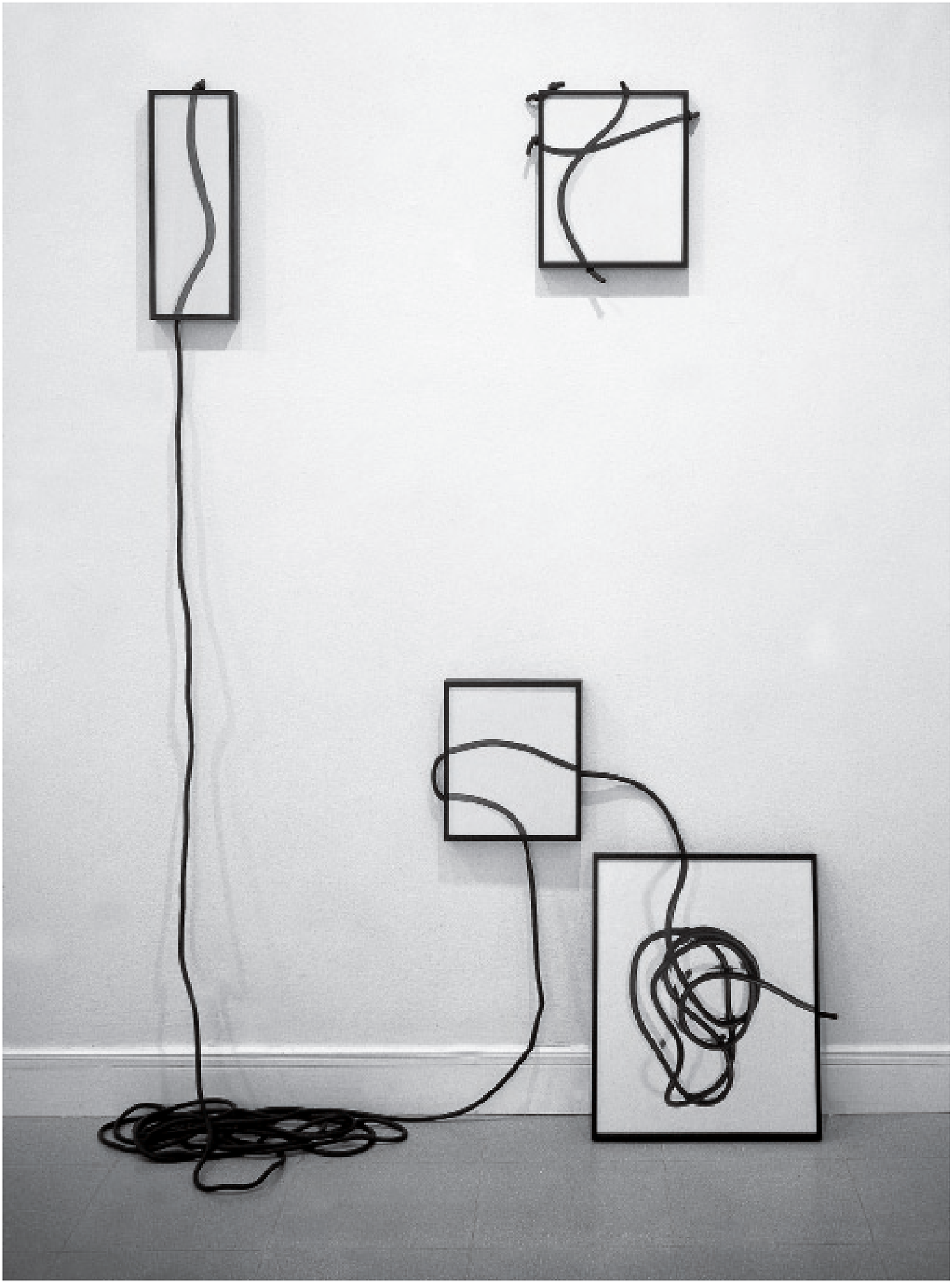
Gorputzaren eta haragiaren objektibaziotik objektuaren sentsualizaziora. Beharbada Pepe Espaliú izan zen objektuei haragikoitasunaren, gorputzaren eta ia pairatzailearen nolakotasuna hobekien eman zien XX. mendeko bigarren erdiko artistetako bat: bere objektuek *gogoratu* eta *sentitzen* dute. Bereziki eskertzekoa da Meana bildumako bere adierazpidean *El evangelio según San Mateo* eta *Sin título* (Dordoka eta korda) oinarrizko piezen modukoak egotea: gorputzak bere mugak gainditzeko, osotasunera igotzeko edo bestearen aitortzan bat egiteko daukan irrikaren bi ikur.

Bere belaunaldi-kide Susana Solanoren *Loti ederra* lanean, Miroslaw Balkaren monolito bikietan eta saminduetan bezala, memoriarako sehaska-lana egiten duten objektuak aurkitzen ditugu, gorputzetik beste egoera, eremu batzuetara igarotzea gogorarazten edo sinbolizatzen dutenak. Kontrako bidea ere har daiteke ordea. Horien monumentalizaziotik behaketa ironiko, distantziatu eta ia errukigabera pasatzea: hala gertatzen da hastapeneko Vik Munizen pieza oso interesgarri batekin: *Kon Tiki*. Bertan, antzematen dira honezkero bere iseka-umorea eta ikusizko ereduen pertzepzioaren eta eraketa espontaneoko gaiei buruzko interesa. Berdin ere Guy Limoneren eskultura ñimiñoetan: Damián Ortegaren *Proyecto para Conjunto Habitacional Blanco* artelanean, biztanle babesgabe ere izan daitezke beharbada.

Pepe Espaliú
***El evangelio según San Mateo,* 1993**
Burdina esmaltatua
245 x 115 x 28 cm

Pepe Espaliú
***Sin título,* 1989**
Brontzea eta korda
Dortoka: 15 x 18 x 25 cm





Vik Muniz
***Kon Tiki*, 2000**
Zilar eta kautxuzko gelatina
4 panel: 62,5 x 52,2 cm, 52,5 x 20 cm; 40,5 x 34,5 cm, 37 x 32 cm

Pepe Espaliú
***Tortugas*, 1989**
Brontzea
17 x 22 x 14 cm (x2), 17 x 14 x 17 cm (x1)





Pepe Espaliú
***Carrying VIII*, 1992**
Burdina
97 x 150 x 46,2 cm

Miroslaw Balka
***2 x (171 x 13 x 24)*, 1994**
Burdina, oihala eta gatza
171 x 13 x 24 cm (unitate bakoitza)





Marepe
***Natal (Christmas),* 2001**
Egurrezko aulki eta akriliko-kuboak
Kokapen jakin baterako dimentsioa

Susana Solano
***La bella durmiente,* 1987**
Burdina eta beruna
69 x 104 x 59 cm

Dryden Goodwin
***Arcan,* 2001**
Lapitza paper gainean
137 x 101 cm



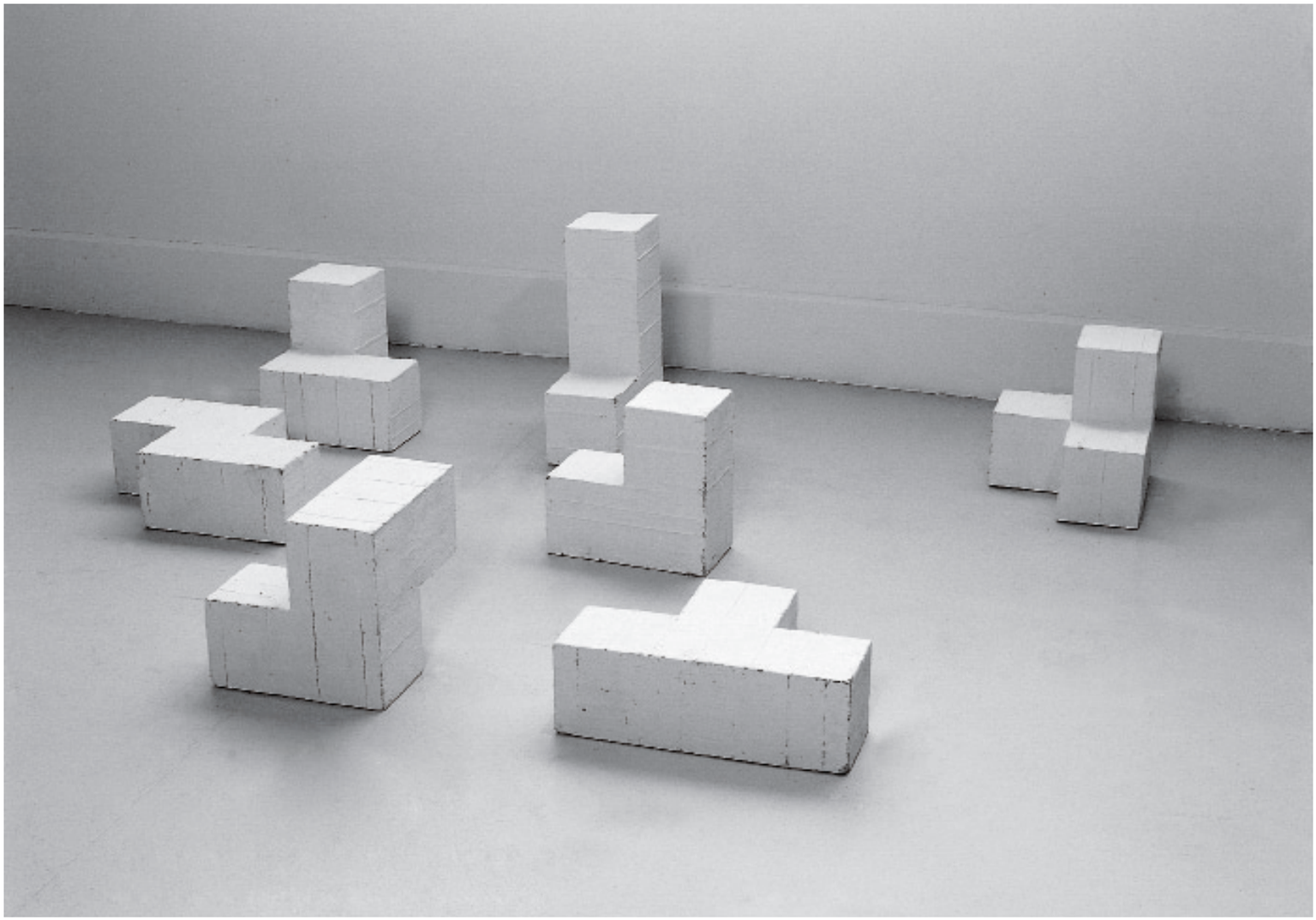


Rosângela Rennó
Untitled (Two Stones)
"Red Series" sailekoa, 1996-2000
Lightjet paper fotografikoa PVC gainean
180 x 100 cm
5/5eko edizioa



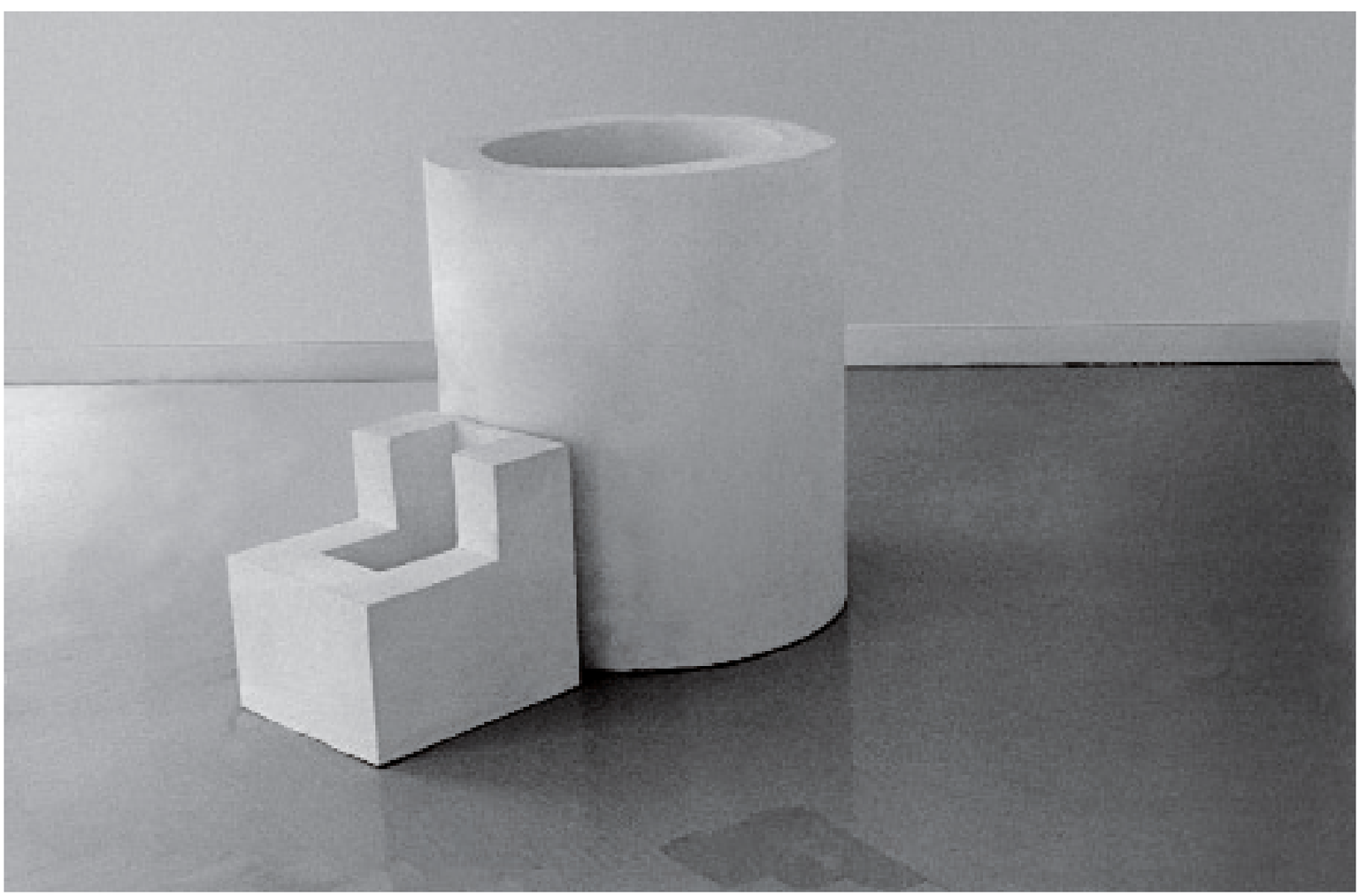


Rosângela Rennó
Untitled (Castle King)
"Red Series" sailekoa, 1996-2000
Lightjet paper fotografikoa PVC gainean
180 x 100 cm
2/5eko edizioa



Damián Ortega
***Proyecto para Conjunto Habitacional Blanco,* 2003**
Hormigoi pigmentatua
Kokapen jakin baterako dimentsioa

Pedro Cabrita Reis
***Fonte*, 1990**
Harria
80 x 110 x 69 cm



José Damasceno
***Organograma*, 2001**
Plastikozko kontuak letra grabatuekin
168 x 5 x 5 cm
1/3ko edizioa









Guy Limone
***49% des Français sont favorables aux couples homosexuels*, 1999**
Plastiko pintatuzko 350 elementu
Diametroa: 175 cm

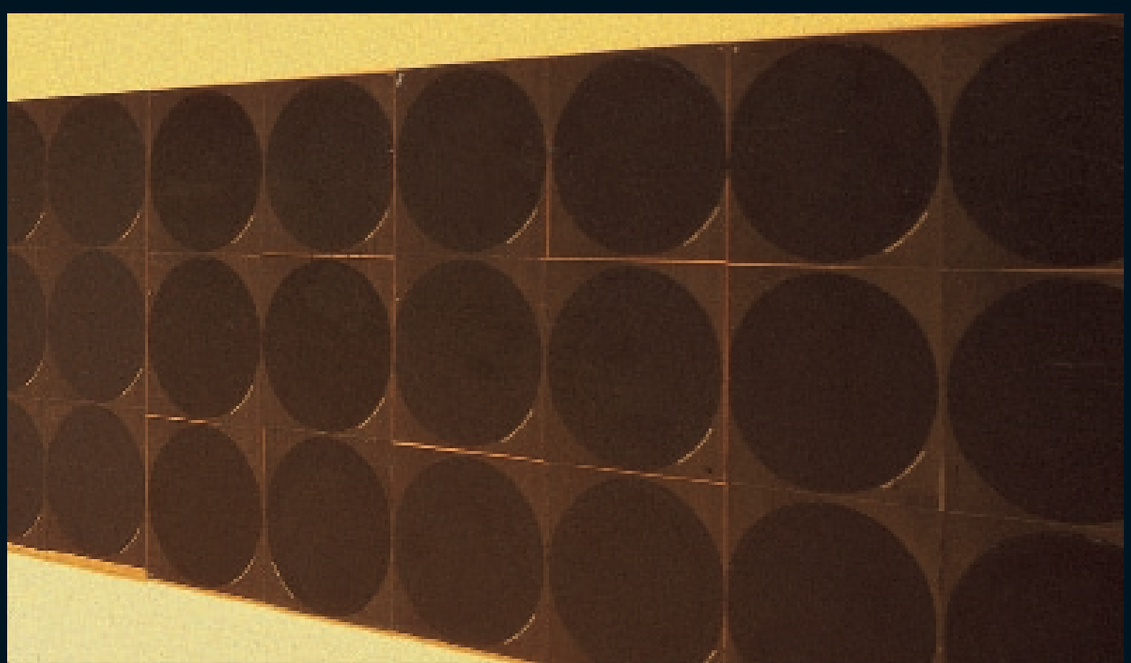




X

Ibilaldiaren amaieran, bidezkoa da bere motibo eta indar-lerroei buruzko aipamen bat berriz ere aurkitzea: proposamena zeharkatzen duen espazio itxi iragazgaitz/iragazkorraren ideiaren errepikapena, beharbada jarduera artistikoaren edo bere harreraren ikurtzat proposatzen dena. Hitz egin dut Lerouxen *Gela horiaren misterioa*ko Dora Garciaren gela itxiari buruz, mota horretako kontakizunaren paradigma. Orain, bidearen azken bihurguneko aurrerapen (eta ibilitako ibilbidearen oroigarri) moduan aurkitzen dugu berriz Federico Guzmánen *Gela horia*n: berriz ere hor dugu bere enigmak isurtzen dituen espazio sorraren ideia; hain zuzen, *barrutik* itxita egotean, askotariko interpretazioetarako aukerak ematen ditu kanpotik: beharbada barrutik artistak itxitako kisketak ematen digu, paradoxikoki, sartzeko askatasun handiena.

Federico Guzmán
***El cuarto amarillo*, 1989**
Instalazioa: Horma eta telefono-hari gaineko pintura akrilikoa.
Oihal gaineko akrilikoa eta olioa: 200 x 300 cm;
Paper eta zur gaineko akrilikoa: 150 x 100 cm-ko 5 panel;
Teknika mistoa (pintura eroalea, kableak, silikona, akrilikoa, esmaltea eta metala): 45 x 45 cm-ko 4 elementu unitateko
Kokapen jakin baterako dimentsioak









Eugenio Dittborn
Código de Aguas
***(Airmail Painting nº 160),* 2004**
Tindua, Polygal, satina,
puntadak eta fotoserigrafia ahate-larruzko panel gainean
210 x 140 cm

XI

Hasierako ate itxia ireki egiten da, azkenean, aukeren panorama zabal baterantz. Lehenengo Juan Muñozen eskultura oso interesgarri batek Meana Larrucea bildumatik ibilita hartzen den posizioaren ikurtzat balio dezake: Emily Jacir-en argazkiaren silueta bezala, proposamenen horizonte batera irteten da. Horiek, hertsi baino, berrinterpretazio gehiagotarako ateak zabaltzen dituzte. Guztia ere Vik Munizen lainoz marraztutako lainoaren pean dago, aporia bat da itxuraz eta, benetan, mintzairak bateratzeko proposamen bat, objektuaren eta izendatzen duen irudi/hitzaren bilkura bat, une batez besterik ez bada: adierazlea eta esanahia (adierazia) une batez eta, beharbada, baikortasunez bat eginez.

Hala, kontrakoek elkar erakartzen dute eta, beharbada, Annette Lemieuxen lanean *Maker* (*Distinction/Extinction)* bateragarriak dira, baita Cildo Meirelesenean ere: *Razão e loucura* lanaren aurkezpenean, adibidez, zirkunferentzia mugikor beraren segmentu identikoak ditugu. Osotasun-ilusio hori Artur Barrioren *Trasnportável nº 5*ean biltzen da: berberaren konstrukziorako tresnak dakartzan mikrokosmos txiki bat da, bere misterioa biltzen du, eta bere zabalkuntzarako behar orientazioei buruzko oharrak ditu idatzita gainazalean.

Hartara, hemen ibilaldi osoan nahasita agertutako indar-lerro eta motiboei heltzen zaie berriz, eta indartu ere: Shirin Neshat eta Carlos Garaicoaren artelanek, elkarren urrutiko baliabide eta mintzairak dituztela (aldiz, zoritxarrez, abiapuntu duten eta gogora ekartzen duten testuinguru politikoak elkartuta), *irudia eta hondoa*, indibidualtasuna eta identitatea hondo kolektibo, politiko eta historikoan bateratzeko aukera berriak proposatzen dituzte.

Eta *amaiera irekia* agerian geratzen da lan artistikoaren fisikotasunari buruzko kezkari berriro lotzen zaizkion artisten artelanen aukeraketan, eta *objektu berrira* hurbiltzeko oso askotariko moduak proposatzen dituzte: Txomin Badiolak Pello Irazuk bere izenik gabeko piezan eskaintzen duenaren antzeko zerbait proposatzen du: eskultura berriaren kondizioei buruzko hausnarketa bat; aldi berean, euskal eskultura-tradizioari eta Oteizaren ezin bestekoa lanari buruzko itzuli bat da. Vicente Larrearen plastikotasun oinazetsuak Robert Mapplethorperen *Satyr*-en aurkitzen du bere antzekoa (hemen beharbada artistaren, artista ororen autorretratu gisa mozorrotuta agertzen da). Eta oso bide desberdinetatik, Cristina Iglesias, Manfred Pernice, Tobias Rehberger edo Angel Badosek konnotazio kontzeptual eta gama emozional *bero*ko objektu bat semantikoki atzera betetzeari heltzen diote.

Horrenbestez, soilik amaieran aurkitzen ditugu Dora Garciaren Gela itxiara beharbada lehenago sartu behar ziren Juan Muñozen *Dos centinelas en suelo óptico*. Beharbada ibilbidearen beste muturretik sartuko dira. Beharbada ibilbidearen amaieran kokatuta, beste printzipioetara sartzea zelatatzen dute, eta adiskidetze- eta aurkarien elkarrizketa-asmoari egiten diote erreferentzia. *Kanpoa* eta *barrua* elkartzen dira hemen: *nondik* begiratzen zaien, bildumako hondoen adierazpen- eta interpretazio-aukerak nabarmen gehitzen dituzten artelanen sorta baterako igarobidea zeharkatzen dute beren gisara, eta etorkizunean askotariko irakurketak eta narrazioak ontzeko modua ematen.

Emily Jacir
***Dusk, Bethlehem,* 2006**
Kopia kromogenikoa
56,5 x 76 cm
2/7ko edizioa



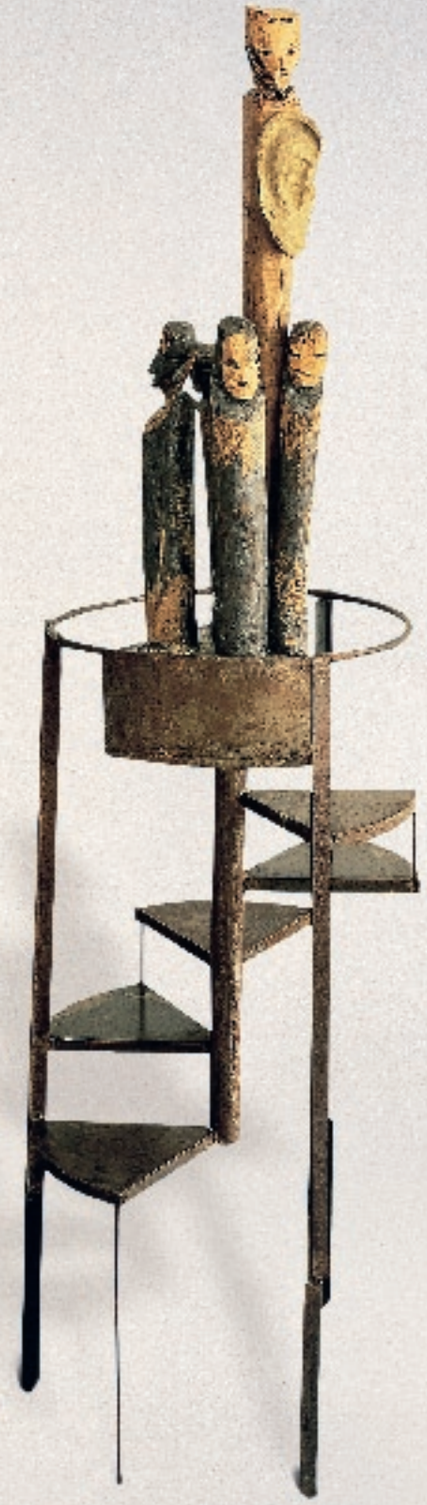


Wolfgang Laib
***Rice House,* 1989**
Arroza zigilatzeko
17,5 x 20,5 x 104 cm



Vik Muniz
***Cloud, cloud,* 1999**
Zilarrezko gelatina
47 x 57 cm
5/10eko edizioa

Juan Muñoz
***Sin título,* 1984**
Burdina eta zura
168 x 43 x 43 cm

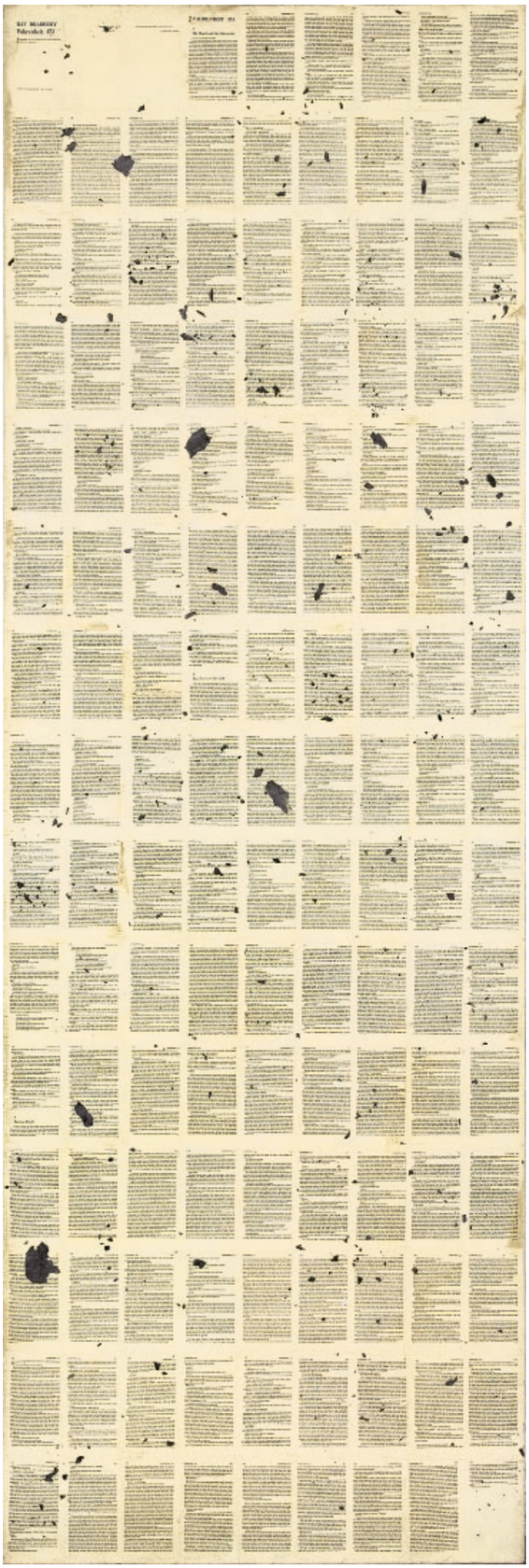




Cildo Meireles
***Razão e loucura*, 1979**
Banbu, nylon, kate eta marraza
150 x 55 cm-ko 2 pieza
3ko edizioa

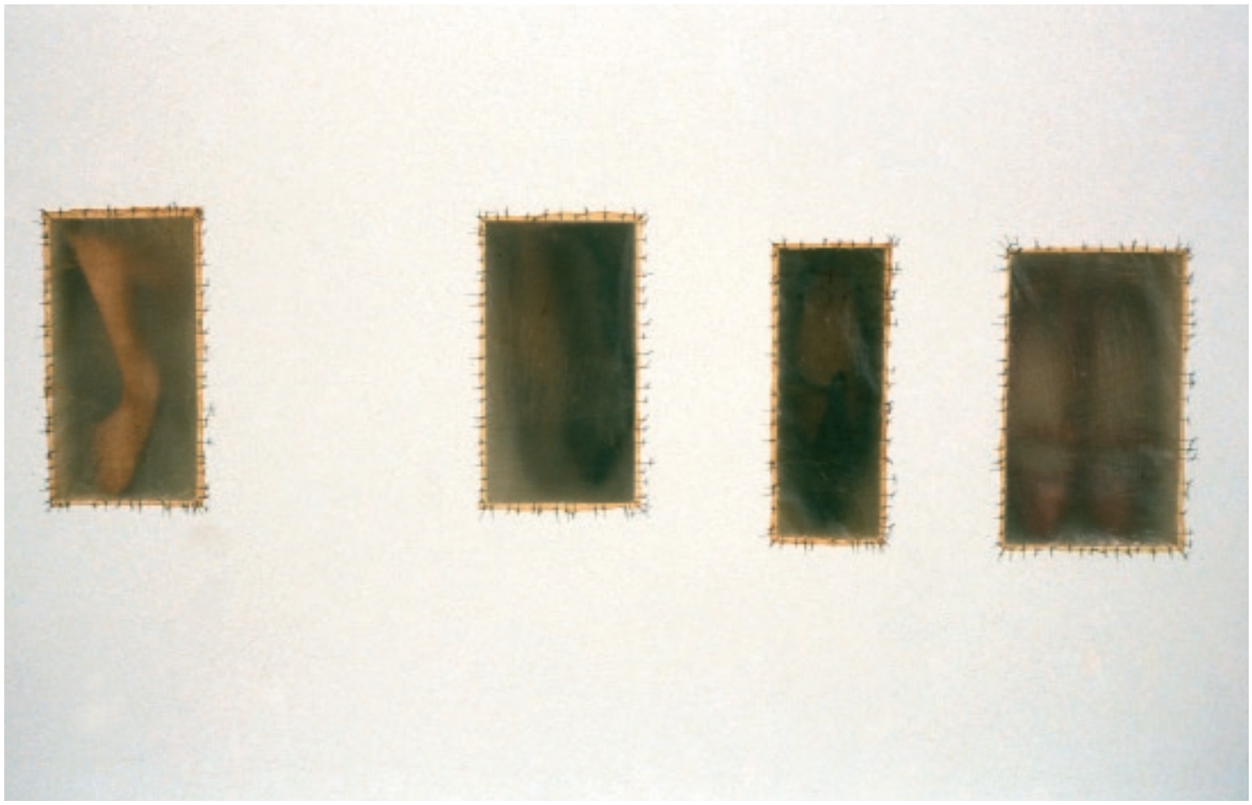


Tim Rollins & Kos
***Farenheit 451*, 1988**
Errautsa eta berniza paperean mihise gainean
305 x 102 cm



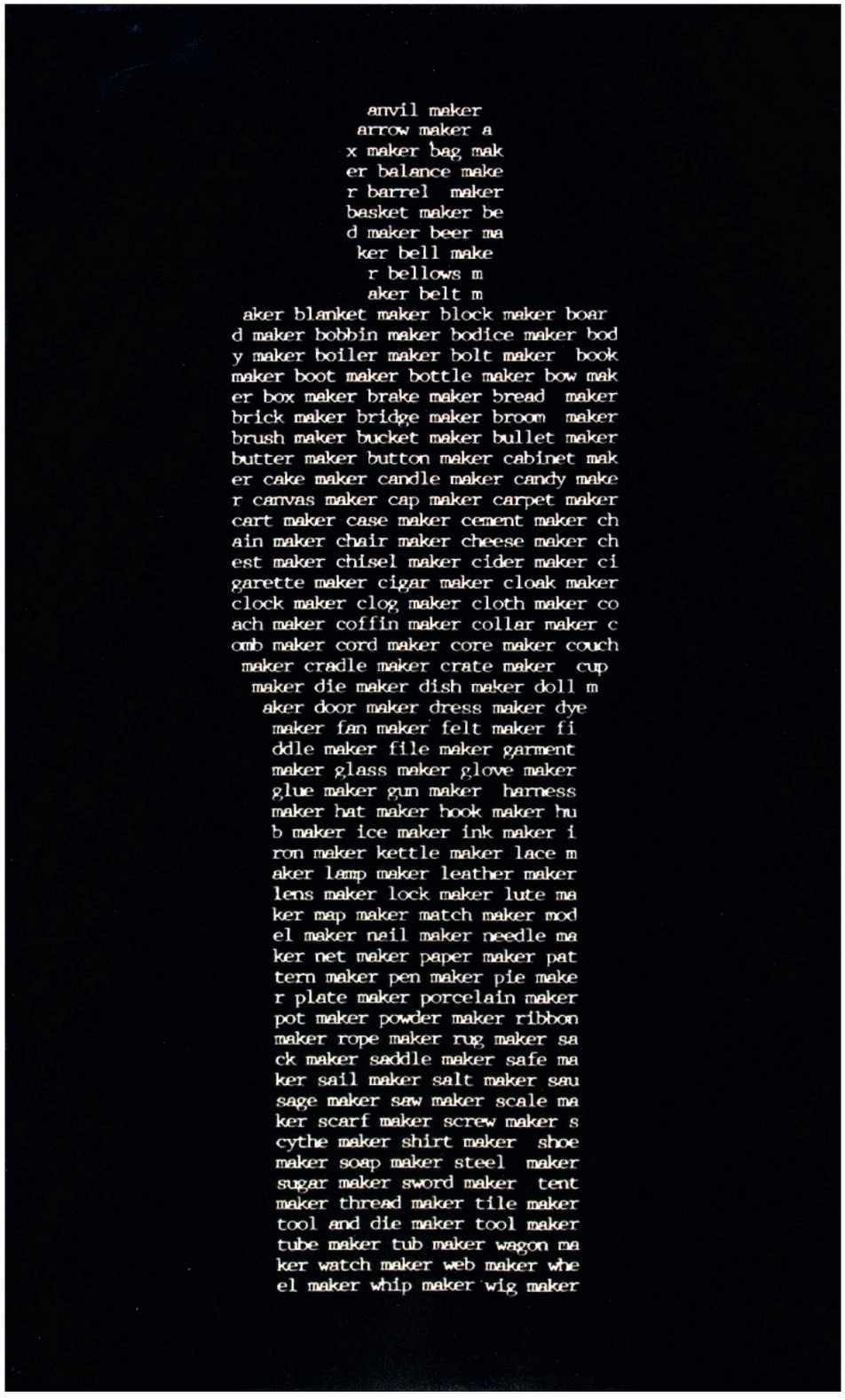


Artur Barrio
***Transportável nº 5,* 2001**
Oihala, korda, metala, zura, plastikoa eta tinta
33 x 65 x 34 cm



Doris Salcedo
***Atrabiliarios,* 1993**
Igeltsuzko hormako instalazioa: sei zapata, behi-puxika eta
lau nitxoko hari kirurgikoa
122 x 150 x 13 cm

Annette Lemieux
***Maker (Distinction / Extinction),* 1989**
Oihal gaineko latexa
303 x 183 cm


anvil maker
arrow maker a
x maker bag mak
er balance make
r barrel maker
basket maker be
d maker beer ma
ker bell make
r bellows m
aker belt m
aker blanket maker block maker boar
d maker bobbin maker bodice maker bod
y maker boiler maker bolt maker book
maker boot maker bottle maker bow mak
er box maker brake maker bread maker
brick maker bridge maker broom maker
brush maker bucket maker bullet maker
butter maker button maker cabinet mak
er cake maker candle maker candy make
r canvas maker cap maker carpet maker
cart maker case maker cement maker ch
ain maker chair maker cheese maker ch
est maker chisel maker cider maker ci
garette maker cigar maker cloak maker
clock maker clog maker cloth maker co
ach maker coffin maker collar maker c
omb maker cord maker core maker couch
maker cradle maker crate maker cup
maker die maker dish maker doll m
aker door maker dress maker dye
maker fan maker felt maker fi
ddle maker file maker garment
maker glass maker glove maker
glue maker gun maker harness
maker hat maker hook maker hu
b maker ice maker ink maker i
ron maker kettle maker lace m
aker lamp maker leather maker
lens maker lock maker lute ma
ker map maker match maker mod
el maker nail maker needle ma
ker net maker paper maker pat
tern maker pen maker pie make
r plate maker porcelain maker
pot maker powder maker ribbon
maker rope maker rug maker sa
ck maker saddle maker safe ma
ker sail maker salt maker sau
sage maker saw maker scale ma
ker scarf maker screw maker s
cythe maker shirt maker shoe
maker soap maker steel maker
sugar maker sword maker tent
maker thread maker tile maker
tool and die maker tool maker
tube maker tub maker wagon ma
ker watch maker web maker whe
el maker whip maker wig maker

Shirin Neshat
Untitled
"Rapture" sailekoa, 1999
Zilarrezko gelatina
90 x 178 cm (markoarekin)
1/5eko edizioa





Carlos Garaicoa
***Cuatro cubanos*, 1996**
Lau Hi8 bideo DVDra pasatuak
2 minutu (bideo bakoitzak)
2/5 + 3 AP edizioa

...gabeko lau elkarrizketa, bertan, ez dago zerarik
...zer litzatekeen hobe... orduko guztia eta gero... edo, gutxienez, jakin izan bagenu...
edo... izan bagenu zera bat... baina, gehienok horretarako gazteegiak ginen...
abentura moduko bat bailitzan... agian, beste batzuen Aberria zelako ere izan zen...
eta batek sekula izan ez zuen zeragatik hiltzeko arriskua ere izanda... gauza bat
baitziren Hitz Potoloak eta beste bat, oso desberdina... baina inondik ere ez Heroiak
edo Martiriak... ze, aitortzea guztiok izan ginela... ez egoerarenak soilik, baita gerrak
planifikatzen dituztenenak ere...









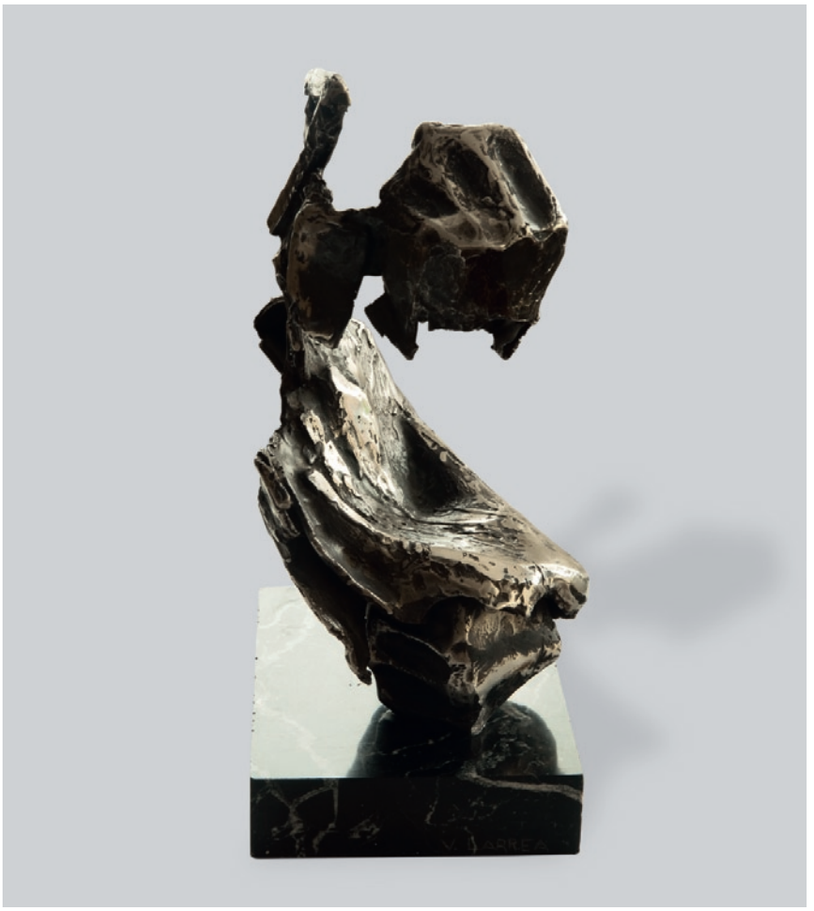
eta, azkenean, hildakoa zulora... beti kaka bera... Eta dominei dagokienez, nigatik, doazela... hitzaldiekin, kontsignekin eta erretolika guztiekin batera... azken finean, garrantzizko gauza bakarra izan zen... zera zertu izana... nahiz eta, zoritxarrez, batzuek ez zuten ezta... edo modu nolabait ere onargarriagoan itzuli ziren... Ez, inoiz ez berriro, inoiz ez... Beldurra, noski, baina baita lehen baino zertxobait... itxuraz besterik ez, izan ere, guztiok geratu ginen gure baitan... Bai, betirako... hondakin horiekiko, eraikuntza txikitu horiekiko... askotan sentitu izan dugu gure burua... gure zeraren isla baten moduan... Bai, agian hobe da uztea bere... Edo, aitzitik... Isiltasuna askoz ere okerrago baita... nahi baduzu itzal ezazu hori eta ikusiko duzu nola... horrekin bakarrik... haiek oso ondo ulertuko duten, horrelaxe...

(Testuak: Orlando Hernández)



Andreas Slominski
***Windmühle*, 1999**
Egur pintatua
63 x 40 x 40 cm





Vicente Larrea
***Música de txistu*, 1970-1971**
Brontzea
23 x 14 x 12 cm

Vicente Larrea
***Poder negro*, 1970**
Altzairu herdoilgaitza
36 x 20 x 18 cm





Vicente Larrea
***Sin título,* 1972**
Brontzea
13,5 x 11,5 x 18 cm
75 + 7 A.P. edizioa

Vicente Larrea
***Cadena 2,* 1968**
Brontzea
35 x 24 x 19 cm

Andrés Nagel
***Estela Hombre*, 1985**
Brontzea
90 x 25 x 12 cm





Pello Irazu
***Sin titulo,* 1985**
Altzairua
53 x 34 x 13,5 cm

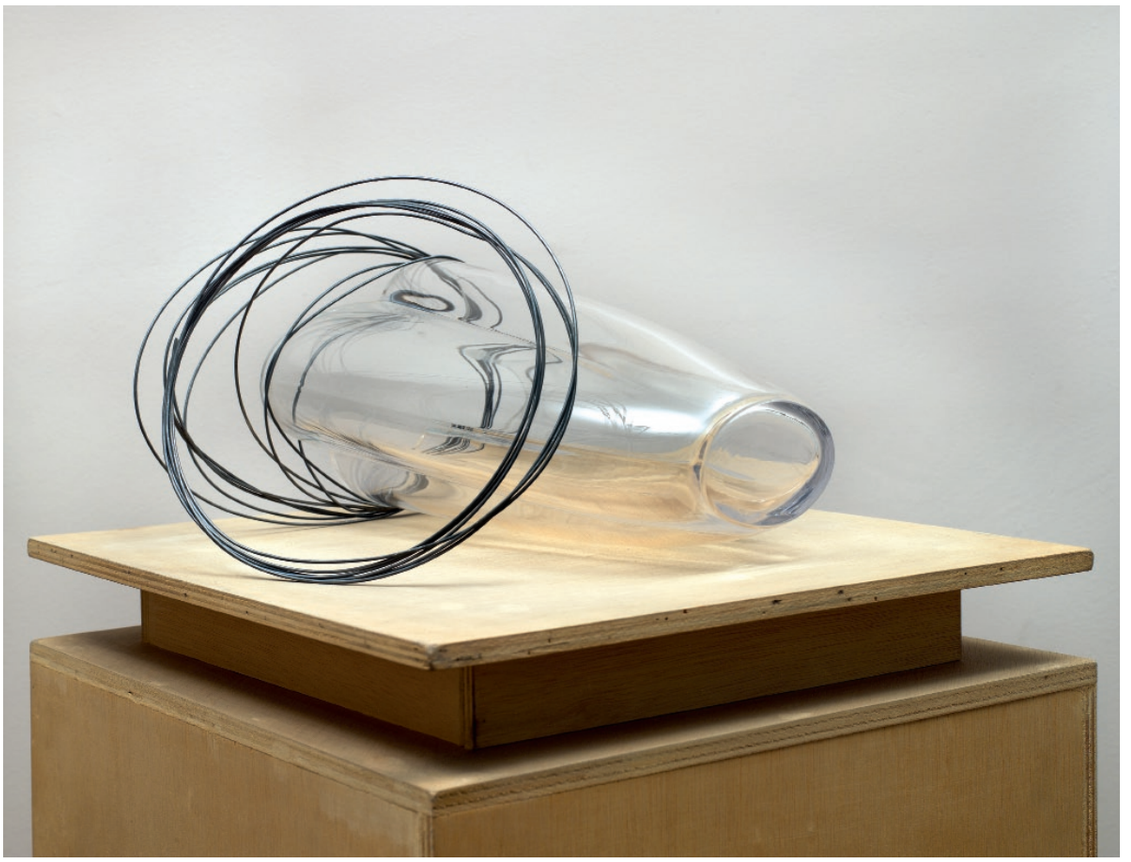


Txomin Badiola
***Conspirador,* 1987**
Altzairua
105 x 67 x 81 cm

Cristina Iglesias
***Sin título,* 1989**
Zementua eta burdina
178 x 53 x 29 cm



Angel Bados
***Sin titulo*, 1996**
Beira, alanbrea eta idulkia
21,5 x 39 x 32 cm





Robert Mapplethorpe
***Satyr,* 1988**
Zilarrezko gelatina
50,8 x 61 cm
1/10eko edizioa

Ondorengo orriak

Franz West
***Verjüngung – ein sublimiertes Kaffeehaus – gespräch,* 1996**
Pintatutako paper, mahai eta maché paper gaineko pintura eta collagea
Collageak: 67 x 98 cm, mahaia: 74 x 85 x 80 cm;
eskultura: 53 x 30 x 42 cm eta 45 x 25 x 30 cm

Manfred Pernice
***Mitgefühl,* 2003**
Altzairua, lanpara, ehuna, zementua eta pertxa
227 x 54 x 50 cm





Tobias Rehberger
***Four Ashtrays / One Stone*, 1999**
Ezki lakatua
47 x 24 x 24 cm



Indarkeriaren psikogeografia

Xabier Saenz de Gorbea

"Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit".
[Gizona da gizonarentzat otso, eta ez gizon, bestea nor den ezagutzen ez duenean]
Tito Macio Plauto (Ka 254 – Ka 184)

Askotariko indarkeriak daude. Gerra eta gizarte-bazterketa. Indarkeria ezohiko egoeretan eta eguneroko esperientzian gertatzen da. Arrazoirik eta besterik gabe gertatzen da. Bata arauek eta lege arruntek eragiten dute, boterea duenak erabiltzen du. Beste bat, oso desberdina, ez daukanak erabiltzen du, eta kaltea beste aurreikuspenik ez dauka. Gizabanakoarena eta kolektiboa ere izan daiteke: giza, nazio-, arraza-, etnia-, erlijio-, politika- eta sexu-taldeen artekoa. Sufrimendu guztiak aitortzea ezinezkoa da, baina egile batzuk premia sentitu eta estrategia motaren bat planteatzeko modua eskaintzen dute. Bestetasunetik bereizten gaituen astindu bat da, eta bakartze-funtzioa betetzen du.

Indarkeria iraunkorki gaurkotasuna duen errealitatea da. Metroan, dagokion leihatilan, zerbait saltzen dizun norbaiten aurrean, nork bere iritzia eman eta posizioa hartzean, askotariko telebista-kateak ikustean edo prentsa irakurtzean. Gertaerak baizik ez daude, eta ez besterik. Horrek saldu eta pizten du morboa. Gizabanakoa hainbeste informazioren astindua jasotzen du eta aisialdian, berriz, hilketan jolasten da edo hiri-saihetsetako merkataritza-zentro handietan kontsumitzen ematen du denbora.

Estetikaren maitaleen eta xedetzat edertasuna duen zentzumenen atseginaren zaleen iritziz, arteak ez die gai desatseginei heldu behar, are gutxiago indarkeriaren moduko gaiei. Aldiz, abangoardia historikoek, ordurako, gizartea aztoratzen zuten, haien berrikuntza iraultzaileen bidez hura nabarmen utziz. Are, futuristek jakinaren gainean sortzen zuten, eta gerra maite zuten iragana atzean uzteko higienea bide zen aldetik. Gero, gerran parte hartu zuen Joseph Beuysek (1921-1986) artearen eta bizitzaren arteko bikoiztasuna bateragarri egiten ahalegindu zen. Ekintza edo instalazio bat burutu ondoren, planteatzen du bere irudi estilizatuaren inguruko adiskidetze bat eta komunikazioa gertatzeko trabak arindu eta distantziak kendu nahi dituen etengabeko elkarrizketa bat. Hans Haackek bultzatzen dituen erresistentziaren estetikek (1936) ondorengo ebidentzia honi men egiten dioten badaezpada bat dira: aldaketa-ilusioak eta mundu hobearen aukerak zertan bete ez duten promesak baizik ez dira.

Mundua simaurtegi bat da eta haren ustelkeria etikoa erronka bat da minberenentzat. Apaindu eta sorgortu egiten duen artea soberan da, Jorge Oteizak (1908-2003) zioenez. Friedrich Schiller-ek (1759-1805) zioenez, berriz, sormen artistikoak badu alderdi hezitzaile bat. Gauzen pertzepzioa aldatzea, ezagutza eskaintzea, kontzientzia irekitzea edo sentikortasuna moldekatzea da artista batzuen artearen helburua. Munduak askotariko indarkeriak okaztatzen ditu. Ereintza horren uzta errepikatu egiten da, eta letania ezaguna da, baita zuzenean helarazia ere. Horrelako gaiei heltzea berebiziko arazo da eta artistek ez dute beti jakin haien hausnarketetan eta eszenaratzeetan nola erakutsi. Inork pentsatzen du ez dagoela *Guernica*ko erregistroak gainditzerik. Picassok berak (1881-1973) ere ez zuen gero lortu, Koreako gerrari lotu zitzaionean. Oinazea oso bizia denean, zaila da auhen errazean eta salaketa soilean ez erortzea. Sutik gertu egonez gero, saihestezina da erraustu samar bukatzea. Egitea uztea neutraltasun bat edo absentziaren zuriketa izan daiteke. Sormena ondo neurtzen da distantzia laburretan, materialak baliatuz edo arazo plastikoei bizi berria emanez, baina gutxiago bertute kontzeptualetan eta esanahikoetan. Artelanek denbora gainditzen dute, egungoaz bestelako testuinguruetan lekualdatzea lortzen dute, zentzu gehigarri bat emateko, baita ondoeza mekanismoaren bistan errotu daitekeenean ere.

Gianni Vattimoren iritziz (1936), artea eta indarkeria ideia bereiztezinak dira. Azaltzen duenez, «arte bortitzaz hitz egin dezakegu, alegia, ankerkeria-eszenak agertzen dituztenak, baita gizarte-indarkeria eta indarkeria publikoa salatzen duen arteaz ere, alegia, arte konprometituaz, Sartrek ulertu bezala«. Filosofo italiarraren iritziz, sorkuntza-lanek arrozte- eta lasaitze-sentsazioak eragin ditzakete. Eta bien artean, askatasuna ekartzeko eta injustizien kontra joateko erantzukizuna onar dezakeen artelan baten oreka dago jokoan.

Bada mundu osotik banatutako arte-adierazpen garrantzitsuen erantzuna dakarren indarkeriaren psikogeografia bat. Arrazoiak eta ondorioak ugari izan gorabehera, lurraldeak eta arazoak estrategiak eta garatzen dituzten egileak bezain askotarikoak dira. Kontua ez da moralista izatea, ezta demagogia edo izu faltsu bat erabiltzea ere, behatzen duenaren psikologia- eta hausnarketa-gaitasunetan errotzen joango diren sentsazioak zintzo bilatzea baizik. Edonola ere, aintzat hartu eta proiektuetara eramandako mugako egoerak adierazten dituzte. Hemeretzigarren mendeko modernotasunetik, artea errealitatearen kontzientzia kritikoa hartzen joan da, soluzio zehatzak hartzen, baita estrategia metodologiko oso askotarikoak ere, bat ez datorren mundu baten orainaldiaren aurrean.

Arazoak asko eta askotarikoak izanik, proposamenen funtzioak eta helburuak ere aldatu egiten dira. Gatazketan agertzen den konpromisoaren erronka bat da, horiek datozen tokitik datozela. Gertatzen dena erakustea da kontua, ezagutza tresnaz hornitzea, arrazoiak bereiztea, testuinguruak aztertzea, kontuak doitzea, informazioa biltzea, eszenen parodia egitea, ironia egitea eta niaren eta bestetasunaren, guaren eta bestearen arteko konplexutasuna duten egoeren hainbat prozesu salatzea. Efektu sinplistak eta xaloak eragiten dituzten asmo on askorekin batera, ekarpen batzuk ez dira hain errazak eta bai trinkoagoak, eta adierazi eta galdekatzeko gai diren begiradak sortzen dituzte.

Lan asko datoz bat planteamendu horiekin. Kutsu sozialeko eta eduki politiko nabarmeneko testuinguruei lotzen zaizkien sortzaileek egin dituzte. Egile ugari dimentsio kritiko handiko lanetan aritzen dira batez ere. Beste batzuk, berriz, gertaeren harira erantzuten dute, arrazoi pertsonalak edo gai orokorragoak direla eta.

Finkatu, aurkeztu, oharretan jarri

Kasu askotan, artelanek zer gertatzen den, egileek bertatik bertara ikusi eta ezagutu duten zerbait finkatzea dute helburu besterik ez (ezer ez gehiago ez gutxiago), instituzioen testuinguruan eta arte plastiko eta ikus-entzunezkoen tradizioan aurkezteko. Gertaeretan inplikatzen den norbaiten ekarpena da, eta hainbat bitartekoz eta prozeduraz adierazten du. Ez da historiako pintura bezala. Bertan, beste batzuek kontatutakoaren berri ematen da, eta mandatuz egiten da, boterearen interesekin bat etorriz. Helburua ez da hainbeste arreta deitzea nola zuzenean sentsibilizatzea; horretarako, hainbat teknika eta material erabiltzen dira.

Gogoan dugu oraindik Francisco de Goyak (1746-1828) erakutsitako maiatzaren 2 eta 3ko gertaeren berezitasuna: adierazpen zintzo horretan, jazoeren ikara erreproduzitzen du, gizaki batzuek beste batzuei eragindako izugarrikeria onartezinen frogak aurkeztuz. Jake eta Dinos Chapmanek (1962 eta 1966), Jugoslavia izandakoan antzeko egoerak ezagututa, 1994ko *Disasters* artelanen konposizioei heldu zieten. Aragoiko pintorearen margolanen isla bat da tamaina naturalera eta eskultura-gaira ekarria, gorputzei manikien gainazal-nolakotasunak aplikatu dizkiete, errealetik gutxi duten eta telebistan (ankerkeria latzenen banalizatzaile) ikusten ari garen aktore idealizatuak izango balira bezala.

Argazki-kazetari ugari horrelako errealitateen bila doaz, baina ezin dira denak izan Gervasio Sanchez bezalakoak (1959); izan ere, gerraren emaitzei buruzko bere motibazioa ez da epaitzea, baizik eta ikertzea eta atzematea, adibidez, pertsonen kontrako minek moztutako gorputz-atalak dituzten pertsonak, eta denboran bakoitzaren bizitzak nolako bilakaera duen ikustea. Irudiek aurkezpen-jarrera agertzen duten arren, argazkilariaren balorazioan kanpo-aldarrikapen bat ikus dezakegu, adibidez, 1989ko Ortega y Gasset Saria esleitu zitzaionean eman zuen hitzaldia, argazkiek irudikatzen dituzten tramankulu hilgarri horiek fabrikatzeari Espainiak ematen dion babesari buruzko datuak emanez.

Aldiz, Clemente Bernadek (1963) agertutako planteamendua bestelakoa da. Nafar egileak hainbat gai-sortari heldu die; horietako batek, berriz, kritika politiko ugariren erauntsi bat ekarri zizkion, baita biktimen nahigabea ere. Guggenheim Bilbaoko *Chacun à son goût* erakusketaren aurkezpenean gertatu zen (2007). Bere argazki batzuek euskal gatazkari oso lotutako jazoera terroristak eta kale-istiluak biltzen zituzten. Autorearen iritziz, «Gustuko dut pertsonen bizitzari eragiten dioten jazoeretara hurbildu eta bizitzeko (...) argazkiak egitea, hurreko lekukoa izatea eta, begirada pertsonal eta ikusizko era interesgarri batez, adierazten saiatzea». Informatzailearen oinordetza hartu zuen, eta gaurkotasunarekin bat etorriz egindako argazkien metaketa bat aurkeztu. Giza arazoak eta arazo pertsonalak zein publikoak zehazteko joeraz, Jean-Luc Godardek adierazitakoaren ildotik lan egin zuen (1930): «Ez dut zerbait komunikatu nahi, norbaitekin komunikatu baizik». Batzuen iritziz, gertaera horiek baloraziorik edo hitzaldirik gabe erakustea egon ezin daitekeen neutraltasuna agertzen du. Bere lanak fobiak baztertu eta sentimenduak zauritu ditu. Haien ustez, gertatzen dena atzematea amorala da, hedabideetan egunero argazki izugarri horiek agertzen diren arren eta ikusle-kopuru gaitz bat begi-zirkinik egin eta ahoa ireki gabe so egiten dien arren.

Willie Dohertyren (1959) irudiak aratzak dira eta ez dute artifizial izatearen batere zantzurik. Mugetan barrena mugitzen dira eta, adibidez, herrialdea bi komunitate oso bereizien Ipar Irlandako arazoaren aztarnak atzematen dituzte. Aldiz, kontua ez da auzo eta hirietan gertatzen diren desoreka errazetara hurbiltzea, hunkitzen duten aztarnak atzematea baizik, adibidez, landa erromantiko baten testuinguruan, harri batzuek itxitako landa-bide batzuk. Gatazkaren ikuspegi bat emateko esfortzu zintzo bat, aurpegiak adieraziz. Hori antzeman daiteke, hain zuzen, *The Fence* lanean (1996): linterna baten argiz ikusitako gaueko irudia da, begiradari desafio egiten dion metalezko hesi batek mugatutako espazio bateko lurzatia miatzen duela.

Aditzera ematen duten isiltasun harrigarritik, Emily Jacir-en (1970) argazki batzuk ere Palestinan gertatzen diren erreferentzien topaketa asaldagarria sustatzea du helburu. Hori gertatzen da *Dusk Bethlehem* artelanean (2006). Kontrapikatuan ateratako argazkia da, eta hurbiltasun zalantzakor bat adierazten du, tanga, antena paraboliko eta teilatuen aldameneko erlijio-irudi katoliko baten arteko topaketa bat. Gatazkatik ez salbuetsitako dibertsitateari buruzko hurbilpen bat.

Kamerak batere ukiturik gabe atzemango zuena eskaintzen duen irudiaren eragin azkarraren aurrean, tokian bertan bildutako ikus-entzunezko memoriak egiten duen ekarpena dago ere. Behin eta berriz ikusia izan daitekeen bideo bat, handik zebilen pertsona batek bildutako amets txar bat gertatzea bezala. 1991n Rodney King herritar beltzaren kontra poliziak erabilitako indarkeriarekin gertatu bezala. Minutu horiek George Hollidayk grabatu zituen, eta 1993ko Whitneyko Bienalean jarri zuten ikusgai. Une historiko horretan, artistikotzat jotzen da sormen-interesik gabeko norbaiten aukera. Joseph Beuysen ideia hedatua aldarrikaten duen You Tuberen aroko proposamen bat da; bertan, edozein pertsona izan daiteke artista, eta ikuslearen eta partehartzailearen arteko distantzia ezabatzen da.

Alegorizazioa, metaforma eta konnotazioa erabili

Egitateak gainditzea, notariotzako zehaztasun batez zehaztu eta aurre egin gabe, askok egin dute eta, hartara, arnastu txiki bat ematen diote ulermenari eta zentzuari. Altxamendu faxistaren zerbitzuko Condor hegazkin-taldeak Gernikari eraso egin zionean Pablo Picassok hartutako planteamendua da hori. Artelan horrek balio sinbolikoak zibilen sarraskiari buruz hitz egiten du gako unibertsalen bidez. Idatzizko bitartekoen eta ahozko adierazpenaren bidez ezagutzen dituen gertaerei buruzko irudirik ezean, aurreko lanen plastikan oinarritu zen, eta tragedia buruz gainditu zuen. Gris antzeko horma-irudi bat da, eta haren argazki-kazetaritzako edo dokumental zinematografikoko itxurak ez du kartelaren detonazio zehatza ezkutatzen. Desitxuratze espresionistaren iraupen eklektikoak eta egituratze kubistak hedatzen den adierazpide baten aldi baterako zentzua handitzen du.

New Yorkeko Cooper Unioneko irakasle Dennis Adamsek (1948) S-11n jazotako New Yorkeko dorre bikien eraispenari buruz egindako artelana ez da negar eragilea batere, ezta gertaeren deskribapen aztoragarria ere. Aldiz, "Airborne" serieak (2001) ildo liriko oso sentikor bat eta suntsikor moduko bat dakar eta, ihes egitetik urrun, egitatera oso era berezian hurbiltzen gaitu. Hogei bat argazki digital dira. Horien lehenengo planoa zeruaren hondo urdintsuan gaindi hegaldatzen diren saltoki-poltsek eta egunkari-orriek osatzen dute. Omenaldi horrek memoria iragankorra dela egiaztatzen du, eta ezbeharraren ondoren eskainitako irudi-samaldaren beste muturreko ikuspegia jartzen du. Aireak mugitutako gauza zirtzilenen jarraipenak badu ebokazioko hauskortasun-zentzu bero bat. Haize horrek berrikuntza- eta esperantza-ukitu bat jartzen du aldi berean, eta esperientziaren behin-behinekotasuna, ingurunearen eraldaketa eta, paperetan zein plastikoetan inprimatutako testuetan oinarrituz, elkarren guztiz bestelako komunikazioen igarotza agerian uzten ditu. Memoria indibidualizatu baten igarotza (igaroaldian) da eta haren desplazamenduak efektu kolektiboekin bizi dira.

Objektuen nolakotasuna, informatu baino argitu nahi duten beste lan askok uzten duten lorratza da. Mona Hatoum (1952) palestinar jatorrikoa da, baina familiak lurralde hori utzi behar izan zuen. Deserriratua izatearen ondorioz, pairatutako bizipenekin eta esperientziekin konprometitutako lana egin zuen. Horretarako, bere garaiko formak eta ideiak erabili zituen, palestinar-israeldar gatazkaren kontzientzian nabarmen oinarrituz, eta askotariko konplexutasun plastikoa baliatu zituen; haren erreferentziek, berriz, konnotazioz betetako mundu-ikuskera ematen dute aditzera. Era guztietako elementu funtzionalak objektu-berritu zituen, eta pentsatzeko zein sentitzeko aukera irekitzen duten gailuak bihurtu. Kezka pizten dioten gertaerak hartzen ditu oinarri, eta ikuslea fisikoki zein argudioaren aldetik birkokatzera behartzen du. Ez da kontsumitua izateko eta edertasunaren eta atseginaren loria-sentsazioa eragiteko arte bat, kontzientzia kritiko bat eskueran izateko eta, aldi berean, ezagutza sentikorrerako bitarteko izateko.

Doris Salcedo kolonbiarraren (1958) eskulturak altzariz eta era guztietako etxeko objektuz eginda daude, hasi altzari zaharretatik eta aulki korrokoilduetaraino zein ohe zaharretaraino. Horietan, ordea, hainbat material txertatzen ditu, adibidez, zimendua, loreak edo ehun-zatikiak. Bere herrialdea astintzen duen gatazka luzearen aztarnak gogora ekartzen duen lan egiteko modu bortitz eta poetikoa da. *Atrabiliarios* lana (1993), adibidez, hormetan txertatu eta zapiz estalitako zapatek osatzen dute. Pertsona hilez edo desagertuez edo lurrak uztera behartutakoez mintzo da. Oroitzapen modukoak dira, badauden baina nekez antzeman daitezkeen zauriak. Argitasun-falta horrek, ordea, ez du ukatzen haien presentzia eta haien gorputzen absentzia.

Nahi izan ala ez, heriotza giza esperientzia orotan dago, baina are gehiago Teresa Margollesenean(1963). Bere lana inguruan antzematen duenari ahotsa emateko premia saihestezin batekin bat dator, ez

notariotza-lana egitearren edo erretolika politikoari heldu asmoz, performanceko sentikortasun eta zehar-aipamenen inplikazio baten bidez. Konpromisoa argi agertzen da bere lanean Mexikoko narkotrafikoaren indarkeriaren aurrean. Indarkeriari erantzuna emateko ardura ez dute artistek bakarrik, baina egilea sentikortasunaren eremuan barneratzeko nahia du, nolabaiteko anbiguotasunetik ikusleari eragiten dion inplikazio-espazio bat sortzearren. Estrategia abangoardistak aldatuz joan dira denboraren poderioz. Kontua ez da hainbeste esperpentora eta garrasiaren burrunbara gehiegi lerratzen den salaketa-parrastada, ezta behin eta berriz jarraitzen diguten giza injustizien isuriari buruzko datu-metaketa hotzak ekartzea ere. Adibidez, oihal odolduetan urrezko letrak brodatzeko estrategia erabiltzen du, hainbat esaldi adieraziz: "Ver, oir y callar", "Así terminan las ratas" edo "Para que aprendan a respetar". Erakusketan barrena ontzen doazen aforismoen eta kaleko arauen prozesuak injustiziak eta hilketek jarraitzen dutela ematen du aditzera: ezer ez da amaitu eta denak bide okerretik jarraitzen du. Gainera, ia erreparatzen ez diegun objektuak ere eratzen ditu. Hilketa-tokietan bildutako fluidoz egindako mahaiak ezkutuaren beste kontzientzia dakar, substantziak transferitzeko eta ezbehar errealak eguneroko jazoera, toki eta funtzioekin erlazionatzeko modu bat. Halaber, "Odol berreskuratua" ("Sangre recuperada") serieko oihalek Estatu Batuetako hegoaldeko mugako krimen-jazoeren ondoren bildutako lohi-hondarrez zipriztinduta daude. Kanpoko begiradari jarritako errezela transluzidoen modukoak dira, adibidez, *Venecia* (2009) edo *Kassel* (2010) artelanetan, leihoak estaliz eta barrura so egitea eragotziz; hartara, bazterketa-egoeraren metafora-lana egiten du. Culiacaneko artistak hausnarketarako eta kontzientzia hartzeko memoria baten hondar partzialak eskaintzen ditu. Bere obra ez da batere ukigaia, batzuetan material-gabea ere, bizitzaren eta artearen arteko eragina planteatzen du *performance*, soinuaren gizarte-errealitate eta objektuen munduaren bidez.

Gogoratu, aditzera eman, gogora ekarri

Sortzaile ugari iraganera doaz, eta berraktibatu egiten dute lanaren orainaldian. Ez dute zuzenean bizi aditzera ematen dituzten gertaerak, aztertu egiten dituzte gehiago, eta arrazoiez zein ondorioez ohartzen dira. Memoria historikora egindako itzulera interesatua, gertatutakoa ezagutzen ez duten herriek hain zorigaiztoko emaitzak eragin zituzten baldintzak errepika baititzakete. Anselm Kiefer-en (1945) pinturak artearen izaera proban jarri zuen, eta amaitu gabeko prozesu piktorikoaren aurak oinordetza nazi lazgarria adieraztera eramaten du. Gerrak hondatutako natur ingurumenaren aurrean kokatuz edo prozesu batean Hitler-en arkitektoek altxatutako arkitektura handietan denborak egindako kalteak erakutsiz, arazte eta berrerosketaren alegoriak proposatzen ditu. Alemaniari buruz pentsatzeari heltzen dio berriz, erreferentzien eta ezagutzen kontzientziaren eta karga sinbolikoaren artean.

Hans Haackeren (1936) hasierako planteamenduak abangoardiako askotariko mailetan barneratzen dira. Maila horiek gerra arteko prozesuarekin konektatzen dute, adibidez, ernatze-, eraikuntza- eta militantzia-faseek. Aldiz, laurogeiko hamarkadatik, testuinguruko mekanismoak sortu ditu, lan egiten duen tokietarako bereziki prestatuak. Bere artelanak etengabeko ikerketa-lanaren emaitza dira. Massimo Cacciarik (1944) dioen bezala, jabetzen da "arteak, filosofia bezala, ez du[ela] erantzunik ematen; aldiz, galderak egiten ditu". Bere lanek, bada, ez dute garrantzia mundu plastikoan soilik, gizarte-, politika- eta kultura-arloko helburuak ere bilatzen dute. Sistema irekiak sortzen ditu bertatik bertara eta, horietan, emandako informazioa erabiltzen du. Erresistentziaren estetika bat da, haren objektuek ez dituzte mugak hausten, eta egungo irudien supermerkatuko eskaintzan oinarritutako soluzioak dira. Artelan bakoitza, espazio jakin baterako ez ezik, kultura-testuinguru zehatz baterako egiten da, tokiko jendearekin komunikazioa hobea izateko eta, halaber, haien interesa pizteko. Tokiko problematikak ekartzean, unibertsaltasunaren mitoari azkena ematen dio. Artelanak espazio zehatzetan jotzen du gaina, Grazen *Y sin embargo sois los vencedores* (1988) lanarekin gertatu bezala. Mekanismo horretan, berrogeita hamar urte lehenago gertatutako testuinguru bat berregin du. Gorespen-ekitaldi nazi batean, Grazeko plaza nagusia apaindu zuten, eta Austria Hirugarren Reichera eskuratu izana omentzen zuten ikono eta goiburuekin eskultura itzel hori estaliz. Iraganera egindako itzuli horretan, gertaera horien ondorioei buruzko datuak ematen dira. Arte publiko horri, ordea, su eman zioten, denek ezin izan baitzuten jasan hainbat irakurketa izan ditzakeen artelan baten oroigarri historikoa. Bere jarreraz kontzeptuaren eta objektuaren nagusitzatik testuinguruaren eta egoeraren lehentasunera igarotzen gara eta, hartara, harreraren erlatibotasun handiagoa nagusitzen da. Hemen eta orainerako eginak daude, gerorako baino. Toki batetik bestera aldatzen den testuinguru bakoitzerako lana den aldetik, zirkunstantzia- eta berratxikitze-eremuak eratzen saiatzen da. Bere kontraesanak gainditu eta ezusteko egoera deserosoak erakusteko ahaleginean, Hans Haackek gizarte liberalek eta dagokien arteak jarri dituzten erronkak bere egiten ditu, eta eszenaratze erakargarri baten ikuspegi atsegin eta gozotik egiten du, bere formak nola arte-tradizioetatik hala merkataritza, propaganda, hiri *display*, agiri publiko eta antzerki-eszenografiako

berezko gizarte-ohituretatik atereaz. Sistema osoaren konplexutasunaren aurrean, zirkunstantziak isolatzen ditu eta gizabanakoari historian galarazia izan zaion rol protagonista ematen dio. Iritzia eman dakiokeenari buruzko diskurtso bat planteatzen du, estrukturalista petoa den aldetik gai bat bereizten du eta pentsaezina deneraino heltzen dio. Unibertsaltasunaren ideiatik urrundu eta toki bakoitzeko esperientziari aurre egiten dio. Behin betiko lan higiezin baten aurrean, aldi baterako funtzionatzen duen artelan baten pultsu iragankorra dugu, eta era desberdinean eragiten die belaunaldi, jatorri, ezagutza eta ideologia desberdinei.

Dennis Adams estatubatuarraren (1948) prozedura-erakuspena plurala ez da Haackeren planteamendutik gehiegi urrutiratzen. Bere konpromisoaren zati handi bat historia arakatu eta ezusteko angeluak eskaintzen dituzten artelanetan hezurmamitzen da, hutsak agerian uzteko eta, agerikotasunetik haraindi, gogoetak pizteko gai. 1995ean, Portugaleteko transbordadore eskegiaren inguruko "Puente de Pasaje" artista-topaketan parte hartu zuen eta, bertan, *Operación Ogro* artelan garrantzitsua jarri zuen, joan-etorri handiko gune batean jendaurrean kokatutako pieza. Bertatik, urari buruzko umeen ikasketaren errealitatea hauteman zitekeen. Egileak Espainiako presidenteorde Carrero Blanco almirantea hil zuen atentatuari buruzko Gillo Pontecorvoren filmeko fotograma bat baliatu zuen. Autoa airean dagoela agertzen da atzemanda eta leiho baten markoaren barnean kokatua, balkoi baten gainean; hartara, tokiarekin dialogoan diharduen tribuna bihurtzen da. Dohaintzan eman ondoren, artelana desagertu egin zen.

Gero, hirurogeita hamarreko urteetako gai gatazkatsu eta labainei begiratzen jarraitu du, adibidez, urte horietako Alemaniako ezker erradikalaren kasuan. Joseph Beuysek Baader eta Meinhoff eraman zituen 1972ko Documentara; Adamsek, berriz, memoriara jo du, eta RAFeko (Armada Gorriaren Frakzioko) buru bakoitzai buruzko lan bana egin zuen. Lehenengoan, militanteak parte hartu zuen 1970ean egindako film bateko 17 segundoko sekuentzia bat hartu zuen eta, bertan, neskei umezurztegietan emandako tratua ikus daiteke. *Outtake* bideoan (1998), berlindar kaletarrei hartze horren 416 fotograma ematen zaien *performance* oso berezi baten filmaketa agertzen da. Horrenbestez, iraganera hurbiltzen da ia hogeita hamar urtez isildutako ikusizko lekukoen transmisio berezi baten bidez. Orain lekukook kamera mantsoz filmatuak izan dira zintaren jatorrizko metrajea berrosatu arte. Mantsotze hori *Lullaby* artelanean ere (2004) agertzen da. Eric Claptonen musika daukan binilo-disko bat da, disko-jogailuan 1977ko urriaren 18an aurkitua, hain zuzen, Andreas Baader-ek kartzelan ustez bere burua hil zuen egun berean. Altzairuzko plaka baten pisua gehitu zaio kartzela-gelako disko-jogailuaren irudia duela, bira-abiadura atzeratzearren eta abestiaren identifikazioa zailtzearren. Horrenbestez, inoiz erabat argitu gabeko iragan batekin distantzia bat ezartzea lortzen da, eta eraikuntza berri horrek gertaerei ezohiko begiratu bat emateko balio digu.

Gogoratzea ia jokoa den memoria kolektiboaren iragan bat da. Hori da, hain zuzen, Diango Hernández kubatarraren lanak planteatzen duena (1970). *History is my Best Toy* izenak berak hala uzten du agerian. Marrazki banaz hirutan zatikatutako marrazkiz lagundutako Leninen eskultura tradizional bat da, mintzaira konstruktibistakoa. Iraultza komunistaren eroritako idoloen eraispena erakutsi ez ezik, kutsu tradizionaleko arte ofizial bat ekartzen bide du; izan ere, planteamendu horrek bertan behera utzi zuen praktikan egile sobietarren prozesu abangoardista.

Besterik gertatzen da Juan Muñozen artelanen batean (1953-2001). Bere berrikuspenak ez du argi eta garbi aipatzen errealitate zehatz bat; aldiz, ezagutzan eta kulturaren pisuan oinarritzen da. *Dos centinelas sobre suelo óptico* (1990) bere lanarekin, T. S. Elioten (1888-1965) *Wasteland* poema-sailarekin bat dator. Testu horrek aurreko lan bat eman zuen, eta prozedura-arloko zein ikusizko erlazioa du harekin. Artelanak bi soldadu aurkezten ditu, lotutako txotxongiloen gisara, zelatan direla. Bada, ikusiz zein metaforikoki ezegonkorra den ordena daukan zoru bateko lauzak zeharkatzen dituen muga baten zedarriaren aurrean dihardute.

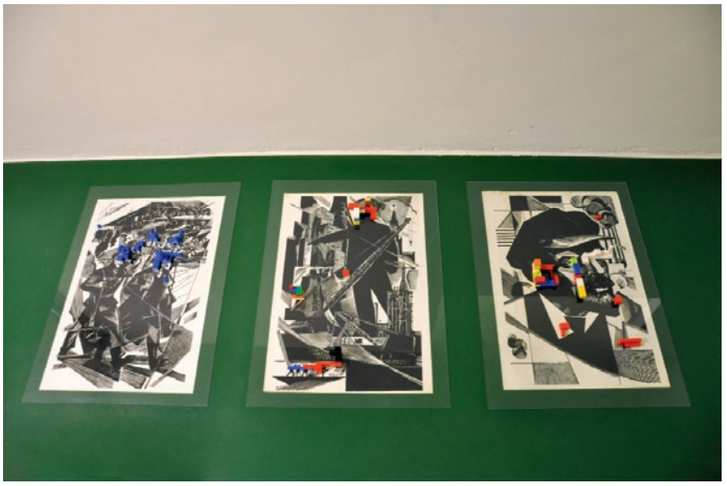
Zipoka egin, eragin eta inplikatu

Sortzaile batzuek beren larrutan bizi behar dituzte indarkeriak eta haien motibazioak ere. Haien ustez, hori da biktimei eta jasaten dituzten laido bidegabeak ulertzeko era onena. Ekintza horietan, esperientziak bere gain hartzen dituzte, introspekzio bidez gertaeretan kokatzeko eta sakonago horiek miatu ahal izateko. Aurkezpen-mekanismoak askotarikoak dira, eta *performance*ak grabazioekin eta geroko instalazioekin konbinatzen dituzte.

Adibidez, Marina Abramovicek (1946) 2.000 kilo hezur garbitzeari heltzen dio, haragia kenduz garbi utzi arte, Jugoslavia ohiko errepubliken arteko senide arteko borroka ulertzeko prestatzea asmotan hartuta. Ekintza desatseginaren arazte-prozesu bat da eta haren katarsia hiru bideo-pantailek soilik argiztatutako instalazio bihurtzen da, ur usteleko kubo batzuen ondoko gurdi bateko ekintzaren









Diango Hernández
***History is my best toy,* 2009**
Eskaiola, grabatuak, beira eta eraikuntzako plastikozko piezak
Eskultura: 124 x 56 x 59 cm, 80 x 77 x 45 cm, 35 x 30 x 28 cm;
grabatua: 75 x 50 cm (unitate bakoitza)

hondarren aldamenean. Irudiek bere gurasoen oroitzapenaz hitz egiten duten pare bat eszenaren alegoria ematen dute, eta egilea bera abesti herrikoi bat kantatzen ari dela erakusten, kiratsak tokia mendean hartu eta ikuslea botalarrira bultzatzen duen bitartean. Aldi berean, arratoi-otso bat animalia harrapari asegaitz eraldatzearen narrazioa irakurtzen da. Zentzumen guztiei erasaten dien adierazpen-bitarteko kementsuz jositako eszenografia da.

Artista serbiarrak, gainera, kezka bizia sentitzen du indarkeriaren egungo adierazpideetako gehiegikeriei buruz. Horretarako, argazkiak eta mugitzen diren irudi harrigarrien sorta bat aurkezten du bost pantailako bideo-instalazio konplexu baten bidez. Izugarrikerien kontrakoa aldea da, laostar umeen gerra-jokoek agerian utzia. Hartara, gizateriaren historian gerra iraunkorki egon dela ematen du aditzera.

Regina José Galindoren (1974) *performance*ak bideoz grabatzen dira eta aldarrikapenaren eremuan sartzen dira beti, baina anatomian latz eragiten duten gertaerei heltzen die ere. Bere jatorriko herrialdeko emakumeen bortxaketen eta hilketen ondorioz jasan dezake, eraso bakoitzeko bere gorputza behin kolpatuz. Oinazea kubo zuri baten barruan kokatuz, emakumeei egindako erasoak ikusten ez direla utzi nahi du agerian: 2005ean, *Quién puede borrar las huellas* lanean egin zuen bezala, indarkeria eranzteko modu bat da. Artelan horretan, Konstituzioaren Gortearen eta Jauregi Nazionalaren arteko ibilbidea egiten du, oin biluziak garbiontzi bete odoletan sartu ondoren. Ugari dira bere larrutan berriz bizi dituen esperientziak, adibidez, ur zikineko bidoi batean burua behin eta berriz murgilduz (baineraren metodo ezaguna), galdeketa-gela bat gogora ekartzea. Tortura horren bidez, lur jota bukatzeko zorian izan zen, eta orientazioa ere galdu zuen.

Beste batzuk dira erabilitako bitartekoak eta desberdina ere ikuslearen zeregina Wafaa Bilal irakiarraren (1966) *Domestic Tension* artelanean. Bertan, ekintza bat egiten du, non berrogeita bi egunez Chicagoko galeria bateko gelan giltzapetzen den eta ikusleei *paintball* batez esku hartzeko aukera ematen dien. Bere *performance*a bertatik bertara filmatzen dute eta saretik egin daiteke haren jarraipena. Bertan, botoi batean sakatuz, tiro egitearen ondorio telegidatua gertatzen da. Mekanismo horiek gizarte zibilak gerran jasaten duten babesgabetasuna sentitzeko modua ematen dute. Kanpotik erabakitzen dutenen alboko ondorio "dontsuei" buruz jabetzea.

Armak, haien hotsak eta tiroak ere agertzen dira Tania Bruguera kubatarraren baitan (1968): indarkeria artelan askotara eramaten du. Hitzaldi batean bere buruari tiro egitera heldu zen, erruleta errusiarra bailitzan, eta ikusleak zur eta lur geratu ziren. Ikuslea kontuan hartzen du, baina rol jakin bat eman gabe, babesgabetasuna baizik ez.

Kontraesan, eztabaidatu eta bitariko egin

Gerra-egoeren aurrean, kontrasteen gogo zaharra eta gizarte-ekimenak indarrean dirau sortzaile batzuen baitan. Kasuren batean, proposamena bikoitza da, baina irakurketa zabalagoetarako modua ematen du bi noranzkoetan. Dialektika horiek ez dute sintesirik bultzatzen, eta ez dute erabakitzera behartzen. Besterik gabe, hor daude.

Martha Rosler-ek (1943) emakumeen edo etxebizitzako eskubideei buruzko gaiak bere egin ditu. Aldiz, eskuzko *collage*ak eta digitalak osatzen dituzten zatien arteko zentzu dialektiko bat ere proposatu du. Kontua ez da soilik onen eta gaiztoen arteko eztabaida bat izatea, ezaugarri desberdineko gertaeren artekoa baizik. Alde batetik, Irakeko gatazka-guneetatik heldutako irudiak eta, bestetik, Estatu Batuetako etxeetako erosotasunaren argazkiak, luxu- eta erosotasun-balioak garraiatzen dituen informazioaren arabera ikusita.

Shirin Neshatek ere (1957) bitasun bat proposatzen du Irango gizon eta emakumeen eskubide, balio eta jokabideen artean. Bideo-instalazioek dialektika poetikoa daukate, baina tira-biratsua eta, aurrez aurreko bi pantailatan, hunkitzen duten egoeren aurrean egotearen emozio eutsia ematen dute. Erabateko film-kontzientziaz, gizonez soilik jendeztatutako auditorio batek gizon baten kantua entzuten du. Beste aldean, berriz, antzoki huts batean emakume batek bere txanda itxaroten du. Koadratze baten estatikotasuna noranzko-bakartasuna bigarrenaren mugikortasunari aurkajartzen zaio. Kontraste-joko horri lotu zaio ondorengo bideoetan zein aurreko argazkietan ere. «Women of Allah» (1993-1997) seriean, armak daramatzan emakume baten gorputza eta azalean idatzitako poesia-testuak aurrez aurre jartzen ditu, eta konnotazioaren emozioa ematen. Uneko argazki harrigarriak: iraultza eta indarkeria aurpegi estalien harmonia eta fineziaren aurrean. «Nik erantzunak aurkitzeko egiten dut artea», dio artistak. Bere islam garaikidearen adierazpidearen obsesioak argudio desberdinak aurkitzera eramaten du. *Rapture* artelanean (1999), identitatearen gaia islamaren gizarte- eta psikologia-mataza korapilatsuan kokatzen du. Irudi inguratzaile bat, emakumeek janzten duten buru-

zapiko arropa beltzak bezala. Subjektu ilun bat da, emakumeek gizartean duten rola eta haien estatus latza zehazten duena.

Maiz, Carlos Garaicoa kubatarrak (1967) diptiko formatua erabiltzen du Kubako arkitektura kolonialari buruzko datuak emateko. Era horretan, errealitate hondatua ikus dezakegu irudi batean eta haren eraberritze-ahalmena bestean. Beste batzuetan, berriz, dialektika ikus-entzunezko formatuan agertzen da, adibidez, *Cuatro cubanos* (1997) artelanean. Koadratze hipnotiko eta paregabea da, lehenengo planoaren eta hondoaren arteko tira-bira erakusten duela. Etxe birrinduek presentzia harrigarria dute eta esaldia osatzera heltzen ez diren hurrenez hurreneko irudiek egonarria agertzen dute; bitartean, denbora beha-beha dagoen itzal enigmatiko baten aztarna uzten joaten da aurpegietan. Artelan irekiak dira, iragankorraren eta iraunkorraren artean kolokan den agiria bailiran. Pertsonak aldatu egiten dira, eta haien isiltasunak ez du lurraldean errotzen den hondamena eta degradazioa ezkutatzen.

Metatu, dokumentatu eta artxibatu

Google eta Internet garaiak ditugu. Ez da harritzekoa bitarteko horiek eskaintzen dituzten aukera batzuk sortzaileek erabili ahal izatea.

Artxibatzearen ideiak mekanismo berri bat proposatzen du mugako egoeretarako. Espezializazio horretan, ezagutza eta ikerketa historikoa baliatzen da. Subjektua ez da beti indibiduala, kolektiboa baizik, izen berezikoa edo anonimoa. Prozeduretatik eta generoetatik alde egiten duen obra mota planteatzen du, parte hartzeko eta elkarreragiteko mekanismo berriak baliatuz. Ez da gertaera bakar bat, segida oparo bat baizik; ondorioz, sinestesia eta testuinguruetan sakontzea aktiba dezakeen edozein dokumentu izan dezake lagungarri, eta zergatien eta efektuen analisirako modua eman. Planteamendu horretan, Walid Raadek (1967) garatutako *Atlas Group* nabarmentzen da. Bertan, informazioa eta dokumentazioa eszenaratzea proposatzen da, ordenagailuen bidez ere aurkezten diren denetariko soinu-, ikusizko eta testu-bitartekoak sartzen diren instalazioen bidez. Libanoko bizitza eta gizarteko korapiloen inguruko erreferentzien metaketa bat da.

Iragana berreskuratzeko eta ezagutza bultzatzeko zeregin horretan, Emily Jacir nabarmentzen da ere (1970). Egile horrek gertaera zaharrak aztertzen ditu diziplina arteko dokumentuak antolatuz. Gertaerak irudien, prentsa-ebakien, marrazkien edo grabazioen bidez berreraikitzen dira, helburua izanik memoria historikoari bizirik eustea. 2005ean ekin zion bildumari film bat egiteko. Ondorioz, berrogei urtez beherako artisten Urrezko Lehoia esleitu zioten 2007ko Veneziako Bienalean. Artelana israeldar agenteek, 1972ko Municheko Joko Olinpikoetako israeldar taldearen sarraskiaren ondoren, hildako Wael Zuaiter palestinarraren omenezko oroitarria da. Pier Paolo Pasolini zinemagilearen edo Alberto Moravia eta Jean Genet idazleen gutunak, argazkiak, oroigarriak eta ahotsak.

Alfredo Jaar-ek (1956) 1994ko Ruandako genozidioan inspiratutako lan metagarriak ere proposatzen ditu. Zuzeneko informaziotik alde egiten du, alegoria da, ume baten begiak milioi bat diapositibetan jartzen baititu, hildako kopuru berdina dutela. Beste dokumentazio mota batek hedabideetako errealitate informatiboa hartzen du kontuan; aldizkari beraren hurrenez hurreneko portadak erabiltzen ditu jazoera hain latzak islatzeak zenbat jotzen duen eta zein modutan aztertzeko, eta aldi berean, kezkatzen duten gaiak eskaintzen dira.

Ibon Aranberrik oso gai zehatzen inguruan bildutako argazkiek (1969), adibidez, *Domestic Landscape* lanean (2006-2007), agerian uzten dute indarkeria, pertsonen kontra ez ezik, lurraldeen eta identitatearen kontra ere erabiltzen dela. Komentariorik gabe, irudiak elkarren ondoan jartzen dira eta argudio baten haria proposatzen dute. Argazki-sorta horren ibilbideak urtegiko urek inbaditutako paisaiei erreparatzen die; gainera, ingurunea eraldatzearen erresistentziak erakusten dituzte.

Deseraiki, konplexutu, anbiguotasuna sortu

Indarkeria duten testuinguruetako beste egile batzuek planteamendu lausoagoa eta bihurriagoa aldarrikatzen dute. Ez dira begirada esplizituak, mugako bilaketa bat baizik. Kontua ez da esplikatzea, adieraztea edo ulertzea, baizik eta deseraikitzea, konpluxutzea eta anbiguotasuna sortzea. Gogo hori defendatzen duen espirituetako bat Txomin Badiola da (1958). Bilbotar eskultorearen aburuz, "emango luke posizio baztertzaile bat eskatzen dela, zentzua, esanahia bilatzen da eta, aldiz, artistak hausten saiatzen gara, auzitan jartzen, deseraikitzen, edo zeinu batzuk besteekin elkartzen dituen logika bat agerian uzten, zentzua ematearren". Ideia horiek, ordea, ez dira beti ondo ulertuak eta, ondorioz, euskal artisten munduan terrorismoarekin bat etortzearen salaketa hedatu dute, beren esperientzietan indarkeria ez erakustearren. Aldiz, Espainiako arteak, azken orduko salbuespenak salbuespen, ez

du ere diktaduraren eta frankismoaren ekintza gaitzesgarrien kontrako jarrerarik izan bere gaietan. Pentsamendu post-estrukturalista ez zaio arrotz gai jakin batzuk ez tratatzearen jarrerari. Gainera, neo-abangoardiek bitarteko bakoitzaren bereizketa eta espezializazioa bultzatu zuten, prozedura bakoitzari bere muga espezifikoen bilaketa eramaten saiatuz. Horrenbestez, arrazoi batzuk edo besteak tarteko, oso zabalduta dago lanaren eta konpromiso pertsonalaren arteko bereizketaren ideia. Hala ere, praktikak iritzi politikoak edo etikoak zuzenean ez xurgatuta ere, oso garrantzizkoa izango da, aldiz, artistek gizarte- edo ideologia-taldeetan parte hartzea. Egoera hori ez da beste lurralde batzuetan dagoenaz oso bestelakoa. Hirurogeita hamarreko urteetan, Estatu Batuetan gerraren kontrako makina bat kanpaina eta kanpaina zibil gertatu zirenean, sortzaileek ez zuten haien posizioa artelanean agertu. Militantzia desberdina proposatu zuten, erresistentziarena, manifestuak aurkeztuz eta artea eta bizitza bereiziz. Adibidez, 1969an, batzar bat egin zen eta bertako "sistemaren kontrako" ebazpenak artearen munduko mila bostehun pertsonak sinatu zuten, gehienak ere AWCri (Art Workers Coalitioni) atxikiak.

Laurogeiko hamarkadan, eztabaida interesgarri bat egin zen Euskal Herrian. Ez zegoen kontraesan eta arazoetatik libre, espiritu postmodernoaren, modernotasunaren ideiaren eta abangoardiako posizioaren arteko lotura-puntuak bilatzen saiatzean. Jorge Oteizak planteatzen duen esperimentazio-proiektua eta jokaera etikoa (1908-2003) belaunaldi berriek bere egiten duten erreferenteak dira. Hainbat sortzailek aldarrikapen-kutsuko elkarteetan parte hartu dute, adibidez, EAE Euskal Artisten Elkartean. 1983n sortutako taldea da eta, besteak beste, Iñaki de la Fuente (1954) edo Roscubas anaiak (1953) pintoreek eta José Ramón Morquillas (1947), Txomin Badiola, Juan Luis Moraza (1960) edo Pello Irazu (1963) eskultoreek osatzen zuten.Garai hartan ekintza eta aldarrikapen puri-purian ziren. Batzuek gatazkari bizkarra eman zioten arren, beste batzuek Lope de Aguirreren abenturaren inguruko metaforak egin zitzaketen, edo Gerra Zibilan hildakoen omenezko hilarriak, memoria historikoa berreskuratzearren. Angel Badosen artelan bat Hernán Cortési buruzko zenotafio bat da. Zurezko egitura bat da, taula mugikorreko enkofratu moduko bat, eta berunezko paisaia arketipiko bat dauka, giltza enigmatiko eta alegorikoak dituela.

Beste lan askok metahizkuntza eta autorreferentzialtasuna darabilte, hala nola, Txomin Badiolaren *Conspirador*-ek, Jorge Oteizaren oinordetza eraikitzaile eta esanguratsua biltzen duen pieza. Pello Irazuk garai horretan egiten dituen burdinazko lanak ez dira horren esplizituak. Egitura zehatzak dira, eta haien bolumenak presentzia eta erreferentzia espliziturik gabeko irmotasuna batzen ditu, oinordetza *minimal*aren eta sendotasun konstruktibistaren artean.

Susmo-giroa laurogeita hamarreko euskal ekarpen askotan sartzen da. Ikuspegi garratz edo alboko bat baino, parodia eta *déjà-vu* funtzionatzen dute estrategia da, efektuen metaketa-substratu batekin batera, non zentzua azken batean ez dirudi argitzen denik. Praktika horiei buruz, hona Txomin Badiolaren iritzia: "Gazte-jarrera guztiek duten ezaugarria anbiguotasuna da eta, gainera, alderdi hori bere ikuspegi erradikalenetik eta eraldatzaileenetik ulertu nahiko nuke, ezkutatze-ekintza bat izan daitekeenetik deslotuz, justu kontrako aldean kokatzeko: erakuspenean". Bere lanak, hain zuzen, rol horretan kokatzen dira, eta oso mekanismo desberdinetara jotzen dute hurbilekoaren eta urrutikoaren, mitoen eta jokabideen artean funtzionatzeko. Kontua ez da esanahi zehatz bat ezartzea, interpretatzeko askatasuna uztea baizik.

Jon Mikel Eubaren (1967) marrazkiak, irudiak eta bideoak narrazio etenen aurkezpena/adierazpena dira, egoera enigmatikoak eta gizarte- zein politika-eszenifikazioak. Ekintza beraren hurrenez hurreneko errepikapenak asaldatutako egitate zehatzaren kontzientzia da, pelikula baten eszena errodatzen edo prestatzen denean gertatzen den bezala. *Pandamask 1* (1998-1999) artelanaz, etengabe berregiten ari den errealitate bat auzitan jartzen duen bideo-serie bati heltzen dio. Behin eta berriz bere irudia ager daiteke txano bero susmagarri bat jantzita, edo sartu-irteten den auto beltz baten aldamenean aurpegia betunez ilunduta, zerbait gertatzera joango balitz bezala. Azkenean, fikzio parodiko bihurtzen den filmazio baten existentzia paradoxikoa.

Ibon Aranberriren artelanen batek antzeko ildoei heltzen die, adibidez, *Ethnics* (1998) lanak. Hedabideei erakusten zaien polizia-sarekada batean bildutakoaren aurkezpen bat antzeratzen du. Itxura edozein dela ere, materialek indarkeria-erabilerarik ez dutela ohartzen gara, baina arrisku bat duten eta lehergailu bat fabrikatzeko balio duten irudipena ematen dute. Errepresentazioaren estetika nabarmentzen du, gauzen zentzuari eragiteko duten moduari buruz, eta adierazten dutena baino sakonago begiratzera behartzen dute, artista batek dioela, politikari batek, edo polizia-indarrek aurkeztu eta telebistaz ematen dutela ere.

Asier Mendizabalen (1973) ekarpena ez doa oso bestelako bidetik. Gainera, artelan probokatzaileak egiten ditu. Lata batek heriotza bortitzen bat aditzera ematen duen oroigarri bat ekartzen digu gogora. Sugar bat dauka eta, paradoxikoki, sabaira heltzen den eta erakustokitik kanpora irteten den konduktu batez kontrolatzen da. Bere *povera* ezaugarriek arte, monumentu, museo eta ingurune publikoaren

ideia tradizionalak kolokan jartzen dituen errealitate psiko-politiko eszenikoaren jitea daukate. Iñaki Garmendia ere (1972) mugak gainditzen dituzten parametroetatik mugitzen da. Mendizabalekin aritu da lankidetzan lan zehatzetan. *S/T. Txitxarro (Testigos Dos y Uno)* lanak ez du bere zentzua zehazten. Erreferenteak, prozedurak eta materialak metatzen dituen artelan bat da. Zorua ohe-formatua duten bi egiturak osatzen dute, eta militarrek erabiltzen dutenaren antzeko kamuflaje-oihal batez jantzita daude. Horman, eliza baten estalpe baten moduko marrazkia dago. Horman bermatuta ere, etxe pare baten irudiak daude, eta horietako batek partzialki ezkutatzen duen zuri laukizuzen bat darama. Deskribapen horrek elementuak narrazio baten bidez erlazionatzeko modua ematen du eta, bertan, subjektibotasunak eta imaginarioak interpretazioari bide ematen diote.

Egia da, Ivan Klima txekiar idazleak dioen bezala, "muturreko egoera bat bizitzeak ez zaitu[ela] jakituriara eramaten", baina jartzen zaitu behintzat sentitzeko eta gertatzen denaren konplexutasunari buruz hausnartzeko posizioan. Artistak jarrerak, ideiak eta konpromisoak nola zehaztu erabakitzeko ahalmena duten pertsona libreak dira. Erantzukizunak har daitezke, eta zer nahi dugun ezagutu, horrekin bat etorriz jokatzeko. Haiek badakite, jakin, ideia sinpleen biktimismoa nola salba dezaketen, eta ontzen dituzten lanek esperientziak partekatzen dituzte ikuslearekin (ikusleak badu bertan zerbait esateko). Jenny Firth-Cozens psikologoak adierazten duen bezala: "Ezerk ez zaitu indartsuago egiten zure ahuldadea onartzeak baino". Gaia oso arazotsua dela ere, beharrezkoa gertatzen da memoriari eta ordaintzari aurre egitea; izan ere, batzuetan, milaka pertsona hiltzen dituzte eta ezer ez da gertatzen; aldiz, planetaren beste toki batean, heriotza bakar bat asko da. Gainera, artistak munduaren kontaera bat eraikitzen lagun dezakete. Ezarpenik gabeko begirada baten ekarpena. Zigmunt Baumannek dioen bezala (1925), «bizitza den porrot saihestezina ikusita geratzen zaigun bakarra hura ulertzen saiatzea da». Gauza seguru bakarra ziurgabetasuna da.

Willie Doherty
***The Fence*, 1996**
Aluminio gainean muntatutako cibachromea
122 x 183 cm
3/3ko edizioa





Carmelo Ortiz de Elguea
***Sin título,* 1970**
Oihal gaineko olio-pintura
170 x 400 cm





Mikel Díez Álava
***Sin título,* 1977-1978**
Oihal gaineko olio-pintura
65 x 81 cm

Ibon Aranberri
***Domestic Landscapes*, 2006-2007**
Tablex, beira eta profil metalikoen gaineko fotografia-muntaia
3 panel: 91 x 140 cm
1/3ko edizioa


CAMPING MAR DEL PIRINEO
BAR RESTAURANTE
APARTAMENTOS
PISCINA SWIMMING POOL
YESANO
P.H.N-P.A


MAR DEL PIRINEO
RESTAURANTE
YESA-NO
embalse de Yesa
CAMPING
MAR DEL PIRINEO
Ley Pau Alta


SWIMMING POOL
CNT





Asier Mendizabal
***Sin título (sin título, Kalero),* 2009**
Fotografia, burdina eta hormigoia
(Partziala ikusi)
1 beltza eta zuria fotografia: 150 x 100 cm;
1 kolore fotografia: 50 x 30 cm;
2 hormigoizko piezak: 100 x 40 x 40 cm;
11 burdinazko piezak: 10 x 10 x 1 cm

Iñaki Garmendia
***S/T. Txitxarro (Testigos Dos y Uno),* 2010**
Ohazalak, zur-egiturak, beirazko botilak eta zuri-beltzeko hiru inprimaketa digital
Egiturak: 20 x 305 x 219 cm
Inprimaketak: 70 x 100 cm






FATHER


MOTHER

Sophie Calle
***Untitled*, 1990**
Beltza eta zuria fotografia
181 x 111 cm-ko 2 panel
1/5 + 2 AP edizioa

Willie Doherty
***Closure,* 2005**
kolorezko eta kanal bakarreko bideo soinuduneko instalazioa,16:9 formatuan eta DVDra transferitua
11 minutu, 20 segundo
1/3ko edizioa

Closure espazio ilun bateko horman proiektatzen den kanal bakarreko bideo-instalazioa da. Obran, beltzez jantzitako emakume gazte bat ikus dezakegu, espazio itxi, luze eta estuan barna. Paretak metal malguz estaliak daude eta badirudi segurtasun altuko instalazio militar baten zati direla. Kamera emakumearen atzetik dabil, pausuekin espazioaren luzera neurtzen ari den bitartean. Kamerak koadroan darabil emakumea eta, noizean behin, etenak egin eta emakumearen aurpegia gertutik erakusten digu. Eszena itzalik gabeko egun hodeitsu batean hartu zen, ñabardura gris urdinxkadunean emana. Sekuentziarekin batera *off* ahotsa entzungo dugu: etxeko espazioaren suntsiketa eta ageriko ezbeharraren aurrean emakumeak adierazten duen borondate eta erabakia bezalako erreferentziak egiten ditu.









Nire asmoa argia da.
Nire erresistentzia etengabea da.

Arraila irekiz doa.
Beira birrindua dago.

Nire misioa amaiezina da.
Nire haserrea ez da baretzen.

Kalea sugarretan erretzen ari da.
Altzairua okertua dago.
Gainazala urtzen ari da.

Nire irrika sutsua da.
Nire grinak ez du amore ematen.

Teilatua desegiten ari da.

Sabaiari tantak darizkio.
Solairua urpean dago.

Nire sena zorigaiztokoa da.
Nire adimena erabakigarria da.

Atea iragazkorra da.
Horma zeharkatua da.

Nire fedea ez da itzaltzen.
Nire leialtasuna tinkoa da.

Ertza lausoa da.
Muga ikusezina da.

Nire izaera irakatsia da.

Pinturak babak ditu.
Berniza zartatzen ari da.
Xaflak ustelduak daude.

Nire debozioa ez da uzkurtzen.
Nire borondatea makaldu ezina da.
Nire otzantasuna erabatekoa da.

Txorrotari tantak darizkio.
Ohea usteldua dago.

Nire asmoa zorrotza da.
Nire hautua bihozgabea da.

Mintza negar-zotinka ari da.
Plastikoa mutatzen ari da.
Larruazala besterena da.

Nire gogoa ikaragarria da.
Nire konpultsioa lotsagarria da.

Juntura zatitzen ari da.
Izkina ezegonkorra da.
Barrunbeak ez du airerik.

Nire zoria aurretik zehaztua dago.
Nire zuzentasuna erabatekoa da.

Ura istildu da.
Jostura heze dago.

(Bideoa hitzaldia)

Juan Muñoz
***Dos centinelas en suelo óptico,* 1990**
Burdina eta zura
Kokapen jakin baterako dimentsioa





Argazkien kredituak

Alexander and Bonin, New York: pp. 69, 94-98, 209, 269-270 / Darren Almond Studio: 74-75 / Luis Asín: pp. 12, 14, 24-25, 34-35, 38-47, 50-51, 53, 63, 72, 73, 77-78, 105-107, 116, 129, 133-138, 146-147, 171, 172, 192, 194-195, 198-199, 210, 214-215, 222-223, 226, 234, 235 / © Manuel Blanco. La Casa Encendida, Madril, 2010: p. 8 / Ángel Bustamante Amenábar: p. 22 / Chen Chieh-jen y La Fábrica Galería, Madril: p. 29 / pepe cobo y cía, Madril: pp. 15, 126, 149, 169, 182, 185, 187, 203-204, 246-247, 264-266 / Félix Curto y La Fábrica Galería, Madril: p. 60 / Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma (Joan-Ramon Bonet y David Bonet): p. 188 / Galeria Fortes Vilaça, São Paulo: 142-143 / Galería Juana de Aizpuru, Madril: p. 197 / Galería Moisés Pérez de Albéniz, Iruña: p. 100 / Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a.M.: p. 238 / Galerie Carlier Gebauer, Berlin: p. 132 / Galerie Neu, Berlin: pp. 130-131, 239 / Mads Gamdrup: pp. 61 / Carlos Garaicoa: pp. 224-225 / Jaime Gartzia Obregón: pp. 36-37, 64-67, 112, 200-201, 216, 221, 253-255, 259-261, 264-265 / Gestión Cultural y Comunicación, Santander: pp. 20, 23, 33, 48, 54, 62, 70-71, 102, 103, 108, 111, 120-122, 128, 139, 141, 144, 158-159, 186, 189, 190, 196, 213, 217, 272-273 / Paul Graham y La Fábrica Galería, Madril: pp. 52, 56-57 / Enrique Guerrero: pp. 26-27 / José Luis Gutiérrez: p. 156 / Reynier Leyva Novo: p. 58 / © Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission: p. 236 / Estefanía Meana: pp. 11, 16, 80-81, 83, 115, 140, 161-163, 175-181, 193, 211, 228-231, 256 / Metro Pictures, New York: p. 152 / Santiago Mijangos Hidalgo-Saavedra: liburu-azala, liburu-jantzia, pp. 88-89, 101, 110, 119, 124-125, 140, 155, 240 / Neugerriemschneider, Berlin: pp. 30-31, 82 / Bill Orcutt, New York: pp. 206, 218 / Oronoz: p. 232 / ProjecteSD, Bartzelona: pp. 262-263 / Ignacio Uriarte y La Fábrica Galería, Madril: pp. 18-19 / Courtesy George and Betty Woodman y La Fábrica Galería, Madril: pp. 150-151.

Argitaratzaileek ondorengo pertsona eta erakundeen laguntza estimagarria eskertu nahi du

303 Gallery, New York / Galería Juana de Aizpuru, Madril / Alexander and Bonin, New York / Darren Almond Studio / Galería Helga de Alvear, Madril / Francis Alÿs Studio / Galería Oliva Arauna, Madril / Luis Asín / John Baldessari Studio / Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Palma Mallorcakoa / Galería Elba Benítez, Madril / Pedro Cabrita Reis Studio / CAC Malaga / Rebecca Camhi Gallery, Atenas / Galerie Gisela Capitain, Kolonia / Galerie Chantal Crousel, Paris / Distrito 4, Madril / Galería Heinrich Ehrhardt, Madril / Galería Estrany-De la Mota, Bartzelona / Galeria Fortes Vilaça, São Paulo / Stephen Friedman Gallery, Londres / Galería Fúcares, Madril / Carmen Gallano / Gladstone Gallery, New York / Carlos Garaicoa estudioa / Jaime Gartzia / Galerie Carlier Gebauer, Berlin / Gestión Cultural y Comunicación, Santander / Marian Goodman Gallery, New York / Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a.M. / Galería Enrique Guerrero, Mexiko DF / Orlando Hernández / Galerie Max Hetzler, Berlin / Cristina Iglesias / Paul Kasmin Gallery, New York / Kurimanzutto, Mexiko DF / La Casa Encendida, Madril / La Fábrica Galería, Madril / Galerie Yvon Lambert, Paris / Vicente Larrea / Leyendecker Gallery, Santa Cruz Tenerifekoa / Reynier Leyva Novo / Galería Javier López, Madril / Galería Soledad Lorenzo, Madril / Luhring Augustine Gallery, New York / Robert Mapplethorpe Foundation, New York / Metro Pictures, New York / Santiago Mijangos / María Montero / The Estate of Juan Muñoz / Galerie Neu, Berlin / Neugerriemschneider, Berlin / OMR, Mexiko DF / Carmelo Ortiz de Elguea / Galería Moisés Pérez de Albéniz, Iruña / Friedrich Petzel Gallery, New York / Galerie Eva Presenhuber, Zurich / ProjecteSD, Bartzelona / Regen Projects, Los Angeles / Tim Rollins & KOS / Xabier Sáenz de Gorbea / Collier Schorr Studio / Susana Solano / Nils Staerk, Copenhague / Galeria Luisa Strina, São Paulo / Basola Valles / White Cube, Londres / Windsor Kulturgintza, Bilbo / The Estate of Francesca Woodman / Donald Young Gallery, Chicago / María E. Zayas

"Hasi kapitulu bakoitzaren hasieran, eleberri arrunt batean bezala, orrialdeak pasa besterik ez duzu paragrafo batek arreta ematen dizun arte. Ideiak edo irudiak interesgarriak badira, gainbegiratu ondoko paragrafoak isuri misteriotsu bat daukan edozeren bila. Luze gabe, espero, lainoa joango da eta azpian datzan narrazioa agertuko da. Bai, bada, liburua idatzi zen moduan irakurtzen ariko zara orduan".

J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Londres, Cape, 1970


ANY MINUTE NO

IBERDROLA