

Chacun à son goût

GUGGENHEIM BILBAO

CHACUN À SON GOÛT	3
ELSSIE ANSAREO	7
IBON ARANBERRI	8
MANU ARREGUI	10
CLEMENTE BERNAD	11
ABIGAIL LAZKOZ	13
MAIDER LÓPEZ	14
ASIER MENDIZABAL	15
ITZIAR OKARIZ	16
AITOR ORTIZ	17
JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA	18
SERGIO PREGO	19
IXONE SÁDABA	20

CHACUN À SON GOÛT

ROSA MARTÍNEZ

Produktzio artistikoaren eremua ez da erabateko autonomia duen unibertso bat. Bere hizkuntz arauak ditu, ezarritakoa hausteko ahalbideak eta erreferente jakin batzuk, bere esanahien eremu espezifikoan zentzua ematen diotenak. Hala, eremu horretan batera agertzen dira indar ortodoxoak eta hausturarako gogoa, garai batean aurrerabidearen ideia bultzatu zuen historia ebolutiboa eta etorkizuna imajinatzen zailtasunak dituen orainaldi nahasia. Orainaldi honetan sinkronian elkartzen dira geografia, ekonomia eta politika; hezkuntza eta desioa; itxaropena eta frustrazioa; komunikabideetako hedapena eta isiltasuna, guztiak gustua eta desgustua eratzen duten faktoreak, hau da, artelan batek gudan eragin dezakeen gozamenaren, gogaitasuna edo gaitzespena.

Artearen eremuan inplikatuak dauden eragile guztiek etengabe dihardute balidazio kategoriak legitimatu nahian, joeren hegemonia instituzionalizatzeko, eta borrokan dihardute merkatuan, Pierre Bourdieu-k dioen bezala “berez sinbolikoa den balioa eta merkataritzako balioa elkarrengandik hain urrun ez dauden merkatuan”¹ hain zuzen, leku bat izateko. Bourdieuk azaltzen duenez, ondasun sinbolikoak bi alderdiko errealitateak dira, salgaiak eta esanahiak aldi berean, eta izaera purua, desinteresatua edo gorena dutela uste arren, industria kulturalaren parte dira, ondasun horiek produktutzat hartu eta ahalik eta irabazi handiena eta errentagarritasun sinboliko handiena ateratu nahi izaten dien industriarena, alegia. Horretarako gizartearen gustua finkatzen duten berrikuntza eta errepikapen estrategiak kontuan hartu behar ditu, baita kontsumitzaileek adierazten duten botere eremuarekiko harreman estrukturalak ere.

“Chacun à son goût” esaerak —Robbie Williams abeslariak lepoko handi bat balitz bezala bere lepoa inguratzen duen tatuajearekin Diderot-i aske egotzi diona—, erakusketaren titulu orokor gisa erabiltzean, norbanakoak gozatzeko eta aukeratzeko duen askatasuna aldarrikatzen du. Diderotek 1746an idatzitako *Pensées philosophiques* aforismoen bilduman hauxe zioen: “On déclane sans fin contre les passions: on leur impute toutes les peines de l’homme, et l’on oublie qu’elles sont aussi la source de tous les plaisirs”². Argien Mendeko arrazionaltasunean oinarrituta, komunitatearen barruan norbanakoak duen halako autonomia babesteko instintuek duten ahalmena goraiatzeko du Diderotek. Urte batzuk geroago, Baudelaire-k, arte-kritikari gisa Diderot hainbeste miresten zuenak, norbanakoaren pasioa eta irudimenaren sensibilitatea defendatu zituen arrazoiaren eta metodologiaren aliatutzat, ez ordea etsaitzat. Gaur egun irakurritz gero, “chacun à son goût” esaera estiloen aniztasunari eta desberdintasunetikiko errespetuari buruzko manifestu antzeko bat da, baina onartu egiten du baita ere norbanakoaren gustua subjektu bakoitza eratzen duten klase indarren, generoaren, egoera geopolitikoaren eta prestakuntza profesionalaren arteko nahasketa batek zehazten duela.

Artisten kasuan, dauden eraikuntza kulturalen zama historikoa gainditzea, baina baita ikuspegi kritiko batez onartzea ere, ezinbestekoa da norbere hizkuntza sortzeko. Onartzearen, gaitzestearen eta berreraikitzearen dialektika honetan *Chacun à son goût* erakusketan aukeratutako artistek lan handia egin dute beren jarrerak eta hizkuntzak eguneratzen, eta garrantzi handiko proposamenak eskaintzen dizkiote publikoari, eztabaida soziala, intelektuala eta estetikoa piztearren. Proposamen horiek sorraz dezaketen gustua edo desgustua ikuslearen

heziketa estetikoak eta jarrera ideologikoak zehaztutako ikuspegian datza funtsean. Ikuslea, batez ere artearen eremuan aditua bada, obra interpretatzean bere zentzua sortzen aktiboki parte hartzen duen subjektua da eta, beraz, bere esanahi indibidualen eta kolektiboan ere parte hartzen du. Dena den, *milieu* artistikoaren barruan, zentzuaren keinuek ere halako oihartzuna behar dute adituak ez diren kontsumitzaileen eremu zabal horretan.

Artisten, erakundearen eta publikoaren arteko elkarriketa arte-arduraren ikuspegiak baldintzatu du, hasiera batetik onartu baitzen parte-hartzaileen kopuru mugatu bat aukeratzearen egokitasuna, Guggenheim Bilbao Museoaren Bilduman jadanik dauden artistak edo aurreko erakusketetan parte hartu izan dutenak barne hartuko ez zituenak. Hala, irizpide horrek laurogeita hamarreko hamarkadaren amaieran eta 2000ren hasieran sendotutako belaunaldirantz zuzendu zuen begirada. Aukeratutako hamabi artistek —Elsie Ansareo, Ibon Aranberri, Manu Arregui, Clemente Bernad, Abigail Lazkoz, Maider López, Asier Mendizabal, Itziar Okariz, Aitor Ortiz, Juan Pérez Agirregoikoa, Sergio Prego eta Ixone Sádaba— beren *locus* zehatzaren tentsioei erantzun eta zalantzan jartzeaz gainera, nazioarteko hiztegien egile direla erakutsi dute. Hamabi izen hauen aukeraketa subjektiboa izan da, ez ordea ausazkoa: orainaldia aztertu ondoren egin da, orainaldi hori bat ez datozen denborak eta ikuspegiak sinkronizatzen direneko borroka eremu gisa hartuta, eta betiere jabetuta orain sortzen ari diren jarrerak lekuz aldatu daitezkeela eta esanahi berriak har ditzaketela, tokiko hersturek eragindako presioetatik aldendu eta herstura horietan murgildu nahi izan ez duen irizpidearen autonomiari esker. Azken finean, edozein interpretazio berrik gustuen eta baloreen sistema berria hurbiltzen du merkatura. *Chacun à son goût* erakusketaren kasu zehatzean, euskal arteari ustez berariaz dagozkion genealogiaren, antropologiaren edo soziologiaren diakronia baino gehiago, arte-arduraren ikuspegiak jarrera anitz eta multipolarren hierarkiarik gabeko elkartearen sinkronia islatzen du.

Orainaldi zehatz honen sinkronian, eta artisten, komisarioen eta erakundearen arteko elkarriketa-transferentzien multzoan, komisarioek eta erakundeak, eztabaida kritikorako funtsezko alderdiek alegia, tokikotasunaren eta globaltasunaren, eta pertenezkiaren eta eskusio indibidualaren edo sozialaren sentimenduen arteko tentsioak eta hibridazioak hartu dituzte kontuan, baita mendeabaleko modernotasun artistikoaren borondate unibertsalistaren eta modernotasun horren balioen inguruan subjektibotasun postmoderno edota periferiko anitzetatik sortutako zalantzen arteko elkarriketa ere. Argi dago globalizazioak kultur balioen produkzioa eta kontsumoa homogeneizatu dituela, nortasuna indartzearen aldeko mugimendu batzuk berriro sortzen ari diren bitartean. Era berean, mugimendu hauek berariazko tradizio kultural jakin baten zeinuetan eta estilematan bere burua ezagutzeko subjektuak duen legitimotasuna defendatzen dute. Hala ere, artearen berezitasun lokala balidazioaren inguruko diskurtsoak menderatzen dituen nazioz haraindiko produkzioari aurre egiten ari zaio, eta nortasun txikiagoei dagozkien berariazkotasunei buruz hitz egiteko exijitzen die, baldin eta narratiba estetikoetan leku bat izan nahi badute. Izan ere, hortxe datza jarrerak zehazten diren lekuaren edo lekuen garrantzia eta hortxe datza artista baten balio erantsia, eremu lokala gainditu eta nazioarteko ekitaldi handietan edo Guggenheim bezalako erakunde globaletan bere burua erakusten duen artistaren balio erantsia. Eta hortxe datza baita ere kemen eta ausardia intelektualaren premia, Émile Durkheim-ek “konformismo logikoa” deitu zuen horretatik harantz doazen lekualdaketa proposatzekoa eta produzitutakoa eta esperotakoa bat etortzea besterik onartzen ez duten indarlerroei desafio egitekoa.

Guggenheim Bilbao Museoaren Hamargarren Urteurrenerako bereziki antolatu den *Chacun à son goût* erakusketan aurkeztutako obrek ahaleginak eta tentsioak aditzera ematen dituzte, baina baita artisten jarrera estetikoaren eta museoaren espazio arkitektoniko eta ideologikoen arteko ironia eta kontzientzia ere. Obra horiek edozein artistarentzat garai eta espazio jakin batean jaio izanak adierazten duen metaketa sinbolikoa itxuratzen dute, eta jolas egiten dute haiengan eragin zuzena duen garrantzi handiko testuinguru batean aldi baterako ikusgai

egoteko aukeratu izanak sorrarazten duen lilurarekin, kritikarekin eta zailtasunekin. Eskultura material astunetatik beste arinago batzuetara nola aldatu den erakusten dute, kontzeptuen dentsitatea hobeto ebaluatzeko aukera ematen dutelako; agerian uzten dute marrazkiak bizirik jarraitzen duela, espresio garaikiderako argazkilaritza eta bideoa baliabide pribilegiatuak direla, eta oraingo hizkuntzen bilakaeran *performancea* eta eszenaratzea, gorputzarena paisaiarekin harremanetan edo obrarena hartu duen arkitekturekin harremanetan, funtsezko lerroak direla. Gorputzaren errepresentazio politiken bitartez, niaren nortasuna eratzen den moduari buruzko analisisan murgiltzen dira batzuk; beste batzuk zoriona bilatzen saiatzen dira zeharka edo gure mundua osatzen duten tragediak jasotzen dituzte; eta beste batzuek museoak adierazten duen botere sistemaren kontraesanak arakatu nahi dituzte, gustua instituzionalizatzeko eta finkatzeko modua den aldetik.

Pertzepzioaren eta balorazioaren fenomeno gisa hartuta, gustua norbanakoaren askatasun gorena ustez argi adierazten duen kategoria da. Balio eskala subjektiboan, obrari buruzko diskurtsoa etenda gera daiteke aldi batez, eta aukeratzen duen eta sendotzen den niaren irudipen fetixista ager daiteke. Gustuak libido bat eratzen eta osatzen du, baina, sexuaren eremuan bezalaxe, libidoa ez da norbanakoari soilik dagokion fenomeno, subjektua itxuratzen duten egitura sozialek eta ideologikoez baldintzatutakoa baizik. Hortaz, interpretazioa ez da ekintza libre bat, subjektuak bere garaia eta bere hurbileko testuinguruaren parametroekiko duen loturaren erakusgarri baizik. Zalantzarik ez dago osasungarria dela gustuen tenporaltasuna, gustua atsegintasun sistematzat hartuta, etenda ikustea; etena aurrez sortutako itxaropenei eta oraindik zintzilik dauden gaiei edo, egongo balira, zorretan dauden faboreei desafio egingo dieten ikuspegiak sortzen dute, betiere kontzientziari, irizpideari eta nahiari aukera berriak eskainiz.

Donald Kuspitt-ek dioenez³, etengabe eraikitzen ari den historia da garaikidetasuna. Orainaldiaren sinkroniaren testuinguruan erakusketa honetatik haxe espero da, poetikoki edo politikoki oraindik esan ez diren gaiak eta alderdiak argitara atera izana, galderak planteatu izana, argibideak proposatu izana eta ikuspegi desberdinen arteko elkarriketak eta negoziazioak sorrarazi izana. Baina, batik bat, zera espero da, adimenean eta sentimenetan plazera eragitea eta, tokian tokiko berariazkotasunak errespetatuz, gaur egun ilustrazioak formulatutako unibertsaltasunaren nahi etiko eta estetiko horrek bizirik dirauela erakustea, eta klase eta genero ikuspegi postkolonial berrietatik berritu beharrekoa dela. Globalizazioak desberdintasunak lausotu edo kontsumo errazeko klixetara mugatzen dituen garaian, gizatasunaz guztiok dugun kontzientziak unibertsaltasun etiko berria eratzea bultzatu behar gaitu, kultura desberdinak bereizten dituzten inkontziente historikoen arteko distantziak txikiagoak izatea lortzeko. Arte puruaren eta arte konprometituaren, tokiko artearen eta nazioarteko artearen arteko dualtasunetik harantz joanez, eta gustuak adierazten duen berehalako bereizketa hori gure orainaldiari buruzko gogoetak eta ulermenak iragazten utziz, kritikaren benetako eguneratzea lortuko dugu, Cuauhtémoc Medina-ren hitzetan kritika halakotzat hartuz: “interpretazio estrategikoa, aurrez ezarritako intersubjektibotasunik ez dagoen adostasuna proiektatzean esanahi politikoa hartzen duena”⁴. Hau da, artelan bat aukeratu edo gaitzesten dugun bakoitzean, edo gozarazten digun bakoitzean, iritzi indibidual jakin batez baliatzeaz gainera, errepresentazio artistikoaren politikan esku hartzeko asmoa adierazten dugu. Erakundeak, komisarioek eta artistek egindako lan horretara elkartzean, ikusleen itxaropenen eta eskarien formulazioak eratzen du azkenean artelanen zentzua, eta artea bizi garen mundu hau ulertu eta aldarazteko modu hobezina izaten jarrai dezakeela baieztatzen du.

Bartzelona, 2007ko ekaina

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitzena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Pierre Bourdieu, Les règles de l'art. *Genèse et structure du champ littéraire*, Du Seuil arg., Paris, 1992, 1998, 234. or. [\[itzuli\]](#)
2. ["Etengabe hitz egin ohi da pasioen kontra. Gizakiaren gaitz guztien iturri direla uste da, baina ahaztu egiten dugu plazer guztien iturri ere badirela"] Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, De Minuit arg., Paris, 2004. [\[itzuli\]](#)
3. Donald Kuspitt, "Lo contemporáneo y lo histórico: más distantes que nunca", *Mitos de permanencia y fugacidad. IV Simposio Internacional sobre Teoría de Arte Contemporáneo, SITAC*, Mexiko Hiria, 2005, 65. or. [\[itzuli\]](#)
4. Cuauhtémoc Medina, "La oscilación entre el mito y la crítica. Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo", *Mitos de permanencia y fugacidad, op. cit.*, 33. or. [\[itzuli\]](#)

ELSSIE ANSAREO

Mexiko Hiria, 1979. Bilbon bizi da eta bertan egiten du lan

Bere argazki-lanetan, Elsie Ansareo-k dualtasunetik begiratuta sakontzen du nortasunaren ideian, hau da, “niari” buruz gogoeta egiten du “bestearengan” duen isla oinarri hartuta. Ansareok serie-lana egiten du beti, eta eszenifikatutako argazkiaz baliatzen da, triptikoak edo panoramika zinematografikoak erabiliz istorio intimoak kontatzeko, linealak izan ez arren kutsu narratibo nabarmena dutenak.

Bere hasierako obretan [*Maiatza (Mayo)*, 2003; *Serie zuria (Serie Blanca)*, 2003; *Alokatzeko etxebizitzak (Pisos de alquiler)*, 2003], bestearen ausentziaren bidez dualtasunaren edo norbere nortasunaren nozioak irudikatzeko, Ansareo pertsona bikiez baliatzen zen arren, eta ispilu bat balitz bezala kamera bera edo giza irudirik gabeko leku anonimoak erabiltzen bazituen ere, azkenaldi honetan, bere obraren ezaugarri formalak garatu ditu eta irudiari kanpoko edozein eszenifikazio kendu dio. Era horretara, kosmogonia pertsonala sortzea lortu du, silueta jokoaren bidez [*Senitartekoak (Relatives)*, 2006] edo familia-erretratu klasikoaren bidez [*Flâneuses-en dantza (La danse des flâneuses)*, 2007], nortasunaren eta alteritatearen nozioak gurutzatuz.

Chacun à son goût erakusketarako propio sortu duen obra, *Flâneuses-en dantza*, Baudelaireren *flâneur/voyeur* gizonezko irudiaren apropiazioa da, baina modernotasunaren soziologia feministatik begiratuta. *Flâneuse* bihurtuta, familia-irudietatik sortutako pertsonaia fantasmagorikoen galeria bat sortu du artistak, haien fisionomia indibidualak nahasten direneko espazio neutro batean batera existitzen direnak, baina elkarrekin bizi ez direnak.

Formalki, horma-irudi panoramiko handi batek, bi *vanitas*-ek eta diptiko batek osatzen dute obra, zuri-beltzeko argazkietan jasota. Horma-irudian —triangelu formako konposizioa duen friso simetrikotik bat— erdiko pertsonaia estatikoen taldea txikituz doa perspektiba markatzen duten figurante batzuen bidez. Memoria historikoaz eta fantasiaz baliatuz, artistak perspektiba errenazentista, argi-iluna, eta antzinako jantzien osagaiak ere erabiltzen ditu janzkera modernoaren gainean jarriak. Bere asmoa haxe da, familia- eta gizarte-hierarkia irauliko duen genealogia atemporal bat *flâneuse* honen begiradaren bitartez sortzea; begirada horrek ezustekoez eta distrakzioez betetako bere behaketa sozialak eta estetikoak jasota uzten ditu, baina obraren interpretazioa mugatuko duten ondorioetan sakondu gabe.

Kontraste modura, muralaren mugak zehazten dituzten bi *vanitas* horiek obra honen osagai formal batzuk errepikatzen dituzte; diptikoak, berriz, *scherzo* antzeko baten itxura hartzen du, eta bertan artista bera eta bere *alter egoa* (kasu honetan Manu Arregui artista, *Chacun à son goût* erakusketan espazio berean ikusi ahal izango duguna) biki gisa agertzen dira bikoizketa-joko batean, musikako *scherzo*-ek bezalaxe, obra osoari sorpresa ukitua emanez.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

IBON ARANBERRI

Itziar-Deba, Gipuzkoa, 1969. Bilbon bizi da eta bertan egiten du lan

Ibon Aranberriren lana ikerlan kontzeptual eta sozial zehatz baten ondorioz sortutakoa da, esperientzia estetiko eta gogoeta politikoa xede hartuta. Bere inguruneke memoria kolektiboaren irudiak eta paisaia erromantikoaren tradizioa interesatzen zaizkio Aranberriri modernotasunaren ideologiei lotutako baliabideetat hartuta, eta bere obren bidez, erabaki politiko jakin batzuek dituzten ondorioei buruzko galderak planteatzen ditu, maila eskultorikoaren pean, ekintza, artxibo edo deialdi bihurtuta sarritan. Aldi bakoitzean, ikerlanaren xedea enblematikoa da zuzentzen zaion kolektiboarentzat.

(*Ir.T. no 513*) zuloa obran, adibidez, historiaurreko kobazulo bat itxi zuen, sinbolismoaren eta abstrakzioaren arteko elkarrizketa tirabiratsua obratuz; *Ur-politikan* (*Política Hidráulica*, 2004-), hiru dimentsioko artxiboa eratu du, berreraikuntza kartografikoekin, seinaleekin eta argazki-sailekin, Espainiako geografian zehar urtegiek urpean utzitako haranen irudiak erakutsiz; *Argia Lemoniz gainean* (*Luz sobre Lemoniz*) obra —zentral nuklear haren eszenatokia tarte batez erreaktibatzeke proiektua—, Consonni-rekin elkarlanean hasitakoa eta burutu gabea, memoriaren hustuketaren eta hondakinen eragin didaktikoaren arteko ariketa izan zen.

Zerumugak (*Horizontes*, 2001-07) sailean estanzazio-sorta batek Eduardo Chillida (Donostia, 1924-Donostia, 2002) artistaren ikonografia ezaguna irudikatzen du. Hasiera batean, obra hau Donostiako Kursaal Jauregian instalatu zen, 2001eko musika elektronikoko Elektronikaldia jaialdiaren barruan. Bigarren bertsio batean, *Chacun à son goût* erakusketaren barruan, eguneratu, berreraiki eta handitu egin ditu banderak, eta Guggenheim Bilbao Museoaren hirugarren solairuko korridoreetako sabaiaetan zintzilikatuta ikus daitezke sigi-saga egiten duten ilaratan, jaietako banderatzokak bailiran.

Bere eskultore-fazeta nagusitik harantz, Chillidak anagrama ugari diseinatu zituen erakunde kultural eta politikoetarako. “Ikonografia honek XX. mendeko bigarren erdiko hemengo memoria kolektiboa eta korporatiboa definitu izan du neurri batean. Aplikaturako hizkuntza bisual bereziak estetika artistikoaren eta herri-kulturaren arteko identifikazio zuzenaren adibide organikoetako bat adierazten du”, dio Aranberrik, eta horrela definitzen du bere instalazio berri hau: “*Zerumugak* obrak ikuspegi mediatizatu batetik irudikatzen du Chillidaren ondare grafiko-eskultoriko hau. Maila kultural eta politiko desberdinetako ikonoek, birziklatuta eta aldarazita, jatorrizko itxura galtzen dute, eta abstraktuagoak eta neutralagoak diren zeinu bihurtzen dira. Elkarrekin batera eta sekuentzia bati jarraitu gabe, nahastu egiten dira lerro grafikoek osatutako baso bat sortuz, segida estilistiko baten antzera”.

Ikono bakoitza esanahi zehatz batekin lotu arren, osotasunak espresioen nahastea eratzen du, batzuetan espresio antagonikoak direlarik, zeinu sozio-politiko anbiguen gurutzaketa agerian utziz. Hauek adierazpenak izan beharrean, desegin egiten diren zeinuak dira, plano bikoitz batean baleude bezala, dio artistak. Chillidaren arrastoak dirau oraindik, baina Aranberrik egiten duen interpretazio

berriak hauxe erakusten digu, Zerumugak hizkuntzalaritza-ariketa dela eta, bertan, sinbologiak eta memoriak esanahi berriak hartzen dituztela erakusten direneko testuinguruarekin harremanetan jartzean.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

MANU ARREGUI

Santander, 1970. Santanderren eta Bilbon bizi eta hiri horietan egiten du lan

Manu Arregui-k ordenagailua erabiltzen du bideoak eta argazkiak 3Dko modelatu eta animazio birtualeko teknikekin nahasteko tresna nagusitzat, gure existentzian plano “errealen” eta birtualen arteko bizikidetasuna planteatzeko. Arregui sarritan itxuraldatzen du berrogeiko eta berrogeita hamarreko hamarkadetako Hollywoodeko melodrama, soinu-banda itxurati horiekin, orainaldiko gaiak jorratzeko. Introspektzio psikologikoa, nortasunaren bilaketa edo sexu-kode zaharkituen desagitea dira bere erreperitorio artistikoaren ohiko gaiak.

Bere hasierako obra batzuetan pertsonaia nagusia *alter ego* birtual gisa agertzen bazen [Kaixo Baudrillard (*Bonjour Baudrillard*, 2004)], orain pertsonaia errealekin zuzenean lan egiten hasi da artista, eta haien bitartez elbarritasuna edo nortasun sexuala bezalako ideien inguruan galderak planteatzen ditu. *Arimaren bultzada liriko bat* (*Un impulso lírico del alma*, 2007) obran gizonezko gimnasta baten irudi androginoa, emakumezko gimnasia erritmikoa egin nahian dabilena, artistaren beraren nortasunaren isla da, konbentzionalismoetatik kanpo dagoen gizabanakoarena, alegia.

Ildo beretik doa bere obra berria, *Gutziz xarmangarria* (2007), *Chacun à son goût* erakusketarako egin duena. Aldi honetan, Vanesa Jiménez da pertsonaia erreala, “kristalezko hezurren neska” izateagatik ezagun egin dena —hezurretan malformazioak sorrarazten dituen gaixotasun sendaezina izateagatik—. Pertsonaia artistaren kosmologia pertsonalaren osagai bilakatu da hiperrealitate kontzeptua eta telebistako erreportajeei darian etika zalantzan jartzen dituen fikziozko eszena baten bitartez.

Vanesa famatu bihurtu zen nolabait telebistan, norbere burua hobetzeko nahiaren adibide gisa erakusten zuten programa batzuetan. Programa haien asmo onetatik eta protagonistaren etorkizunerako izan zezaketen eraginkortasun praktikotik harantz, Arregui interesatzen zaiona haxe da, baldintzatzen den edozein erreallitate bezalaxe, pertsonaia erreal hau bere buruaren kopia hiperreal, eta, beraz, Baudrillard-ek esan bezala, “inoiz existitu ez den zerbaiten simulazio” bihurtzea.

Baudrillard-ek, Arregui-aren ibilbide artistikoan aholkulari izandakoa, bereizi egiten du hedabideetako simulakro “pobrearen”, non dena erabateko hutsaltasunean errepikatzen den, eta ilusio perfektua lortzeko joera duen mundu birtualaren artean. Eta hortxe lortzen du Arregui —teknologia digitala aukeratzean eta egiazkotasuna axola ez zaiola— mundu paralelo bat sortzea; mundu horretan nahastu egiten dira erreala eta birtualtasuna, eta pertsonaia infografiko batzuen bitartez erreala denaren egoera birsortzeko modu areagotua baino ez da melodrama hiperreala, haien nortasunak, izaki teknologiko diren aldetik, irudi postmodernoaren osagai bilakatu direlarik jadanik.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

CLEMENTE BERNAD

Iruña, 1963. Iruñan bizi da eta bertan egiten du lan

Clemente Bernad gizarte-gaietan interes berezia erakusten duen kazetaritzako argazkilaria independentea da. Argazkilaritzak hasieratik egiarekin eta memoriarekin duen harreman estu bezain nahasiaz jabetuta, eta, aro digitalean, argazki-kazetaritzaren jatorrizko asmoa —errealitatearen froga gisa irudi jakin bat erakustea— zailentzen ari dela aintzat hartuta, Bernadek lanbidearen erantzukizuna defendatzen du oraindik, baita lan egiteko modu berezi bat ere, hedabideen manipulazioa eta artearen eta kulturaren merkatuarena saihestuko duena, non argazki artistikoak deitutakoen eta kazetaritzako argazkigintzaren arteko desberdintasunak lausotu egiten diren “irudi-artifizioen” ugaritasunean.

Kazetaritzako argazkigintza artea den ala ez dilemaren aurrean, hainbestetan planteatu ohi dena baina inoiz konponbiderik ematen ez zaionaren aurrean, bi arlo horien arteko mugak hausteko asmotan parte hartu du Bernadek *Chacun à son goût* erakusketan, hark dioen bezala momentu honetan “litekeena baita argazkilaritza hainbeste urtetan egotzi izan zaion betebeharrak handi horretatik askatu behar izatea, baita gure nahien zerbitzura bidegabe jarri zuen zama horretatik ere.”

Cartier-Bresson eta Robert Capa bezalako erreferente historikoen oinordeko izanik, bere obrak espiritu humanista, kritikoa eta sortzailea erakusten du, deontologia profesionaletik eta oker ulertutako humanitarismotik aldentzen duena. Erakusketa honetarako aukeratutako obrek lan egiteko modu berezia ez ezik, ikusten duena zailentzen jartzen duen ikuskera aditzera ematen digute batez ere.

Bere lanbidea kontuan hartuta, Bernadek eskariz lan egiten du zenbaitetan, eta horixe da ondorengo sail hauen kasua: *Caracas* (2003–04), Hugo Chávez-en gobernuaren aurkako petrolio-industriako grebari buruzkoa, eta *Meka* (*La Meca*, 2005–06), Iruñeko zaharren egoitza bati buruzko erreportaje gizatiarra eta hunkigarria. Dena den, gehienetan bere ekimenez egindako lanak dira egiten dituenak, urte asko ematen dituelarik lan horiek egiteko. *Jornalariak* (*Jornaleros*, 1987–92) obra —jornalari andaluziarren nomadismoa, kolokatasuna eta borroka sindikala aztertzen dituena—, ahaztutako historiak ezagutzera emateko nahiaren erantzuna da.

Euskal kronikak (*Basque Chronicles*, 1987–2001) bere ingurura begiratzeko premiatik sortutako obra da, “begiak garbi eta bihotza zabalik” dituela. Irudi sorta ausart eta adierazgarri batean, bere asmoa ez da justifikatzea ezta kondenatzea ere, hedabideek eta Estatuak terrorismoaren etiketaren pean sinplifikatu izan duten kolektibo tabu baten bizitzetan barneratzea baizik, oso momentu historiko zail baten arazoak edo zentzugabekeriak ulertzen saiatu gabe.

Hilobi irekiak (*A tumba abierta*, 2001) Turkiako kartzetako baldintzen kontra protesta egiteko ezker muturreko preso turkoen senideek egin zuten gose grebari buruzko erreportaje hunkigarria eta mingarria da. Lau argazki gehiago, *Titulurik gabea* (*Meka* sailekoa, 2006), *Carabanchel* (1998), *M-11* (*11-M*, 2004) eta *Hobi komuna* (*Fosa*

común, 2004) gehitu dira, puntuazio modura, argazkilaritzak duen balio sinbolikoa azaldu eta memoria berreskuratzeko bide hobe ezina dela aditzera emateko.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

ABIGAIL LAZKOZ

Bilbo, 1972. New Yorken bizi da eta bertan egiten du lan

1999an Abigail Lazkozek baztertu egin zuen pintura, gutxieneko baliabide formalen “idazkera” artistikoa lortzeko premiak bultzatuta. Murrizketa lortzeko saio horretan, artista marrazkia eta tinta beltza material zuriaren gainean erabiltzera mugatu da. Hala, eszenak kontatu eta sortzeko tenebrista bezain humoristikoa den teatraltasunaz baliatzen da, erabiltzen duen teknikaren soiltasunarekin kontrastean.

Obraren instalazioa funtsezko adierazpidea da bere lanean. Bere marrazki guztiak, horma-pintura nahiz paper gaineko lanak, berariaz aritzen dira elkarrekintzan erakusgai jartzen diren espazioarekin. Gainera, espazio/denbora harreman horretan funtsezkoa da ikuslearekin sortzen den elkarrekintza, narrazioaren sekuentzia mekanismo eta “bizitako” antzerki bilakatzean.

Kontrakoen paradoxa, kontrajartzea eta baterako existentzia ezinbesteko osagaiak dira eta Lazkoz osagai horietaz baliatzen da zorionaren gaia, gizakiaren paradoxa nagusi den aldetik, bere obraren ardatz nagusi bihurtzeko. Interpretazio humanistiko horrekin batera, indarrean dauden ortodoxia jakin batzuetatik aldentuta, dagoeneko kontatu diren istorioak berriro biltzea eta birziklatzea, eta tradizio grafikopiktorekoaren erreferentziak dira Lazkozek erabiltzen dituen beste erresistentzia armak artearen alorrean “moderno” denaren kontzeptua auzitan jartzeko.

Chacun à son goût erakusketarako, Lazkozek horma-pintura handi bat egin du, *Azken joeren 130.000 urte* (130,000 Years of New Trends) izenekoa. Tituluak, alde batetik, artearen sistemak modarekin eta berritasunarekin duen obsesioa aditzera ematen digu; bestetik, zentzu literal akademikoagoa ere badu, *Homo sapiens* ehorzketa erritualak egiten hasi zen unea aipatzen duena, era horretara gaur egun gizakitzat ezagutzen dugun horren estatusa lortuz.

Oraingo proposamen artistiko askorekin bat etorritik, hemen ere, obraren argumentu nagusia da heriotza. Lazkozek, ordea, ez du izugarria edo makabroa den zerbait balitz bezala irudikatzen, ikusteko moduko arrastoak utzi gabe gertatzen den zerbait balitz bezala baizik. Ikusleak horma-hobi/umetoki batzuk ditu aurrean, non hildakoek, kanpoaldean zer gertatzen den ez dakitela, kontzentrazio-ariketa nagia batean murgilduak diruditen. Bakartze isil horrekin zerikusirik ez duela, hilarrietako testuek, begiramenik gabe, heriotzaren itxura baketsua bortxatzea dute helburu.

Ikuspegi formalek, obra honetan zuri-beltzeko marrazkiaren errepresentazio teknikak dituen aukerei buruzko ikerlanari berriro heldu dio Lazkozek, eta aldi berean, omenaldi egiten die pintura klasikoaren baliabide piktorekoei, besteren artean marko angeluzuzenari eta nitxo geometrikoari, Sánchez Cotán-en natura hilen forma organikoiei kontrajartzen zaizkienak.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

MAIDER LÓPEZ

Donostia-San Sebastián, 1975. Donostian bizi eta bertan egiten du lan

Tradizio postminimalistaren oinordeko, Maider López-en lana artearen, diseinuaren eta arkitekturaren arteko elkarrizketatik sortzen da. Ildo hori jarraitzen dute bere instalazioek, paretatan, zoruetan edo leihoetan interbentzioak eginez, barruetarako edo hirietarako altzariak sortuz, edo zutabe-sailak aurkeztuz, artistak obra bihurtzen baitititu galeria baten edo eraikin baten espazio arkitektonikoak.

Umorea izan da Lópezen ibilbidearen beste tresna bereizgarrietako bat. Deialdi publiko bidez egindako zenbait ekintzatan, egoera zentzugabeenek Surrealismoaren logika subjektiboa hartzen dute, testuinguru sozial jakin batera zabalduz. *Ataskoa* (2005) obran, ehunka auto-gidariri deialdia egin zien Nafarroako mendi batean auto-ilara izugarri bat sortzeko; *Hondartza (Playa)*, (2005) obran, berriz, bainulariez betetako hondartza bateko itxurazko normaltasun giroa eten egin zuen guztiek toaila gorriak zituztelako. Kolorearekin eta paisaiaren geometriarekin jolas eginez, artistak argazki-sailetan, bideoetan eta instalazioetan dokumentatzen ditu ondoren ekintza horiek, baita kamisetak edo posterrak bezalako kontsumo-objektuetan ere.

Chacun à son goût erakusketarako propio egin duen *306 aretoa* (*Sala 306*) proiektuan, López berriro baliatu da aurretik egin izan dituen instalazioetako geometria espazialaren kontzeptuaz —oraingo honetan eskala handian, barruan hartzen duen eraikinari dagokion bezala—, ironia dosi handiarekin Guggenheim Bilbao Museoen areto klasikoetako bat “Frank Gehry aretoa” bihurtzeko. Horretarako, arkitekto enblematikoaren estiloaren jabe egin da artista, erakusketarako leku konbentzional bat Museoen gainerako espazioak imitatzen dituen espazio bihurtzean.

Teknikoki, proiektua lehendik zeuden paretak estaliz aretoaren bi elementu eraldatzean datza: oinplano angeluzuzen bat, paretan kurbaduraren bitartez lore-hostoen formako oinplano organiko bihurtu duena; eta erdiko kubo bat, sabai-leihoan sartzen den zutabe makur bihurtu duena.

Azalera angeluzuzenak kurbatzean, Lópezek berriro erakusten digu maltzurkeria ukitua duen ironia, ikuslearen adimenean zirkuluaren koadraturaren kontrakoa aditzera ematen duena. Antzinate klasikotik, matematikari ugari espekulatu izan dute azalera lerro makurrak koadratzeko aukeraren inguruan. Geometria askaezineko problema matematikoetan sartu gabe, dilema honetan Lópezek *306 aretoa* obran planteatzen duen proposamenaren oihartzunak aurki daitezke. Bolumen-jokoa den aldetik, Gehryren eraikinak duen edertasun orekatuaren isla da obra hau. Gehryren ustez, eskultura bat balira bezala hartu behar dira eraikinak. Era berean, Lópezek haxe eskaintzen digu hemen: “erakusketarako leku bat, bertan nire lana zintzilikatu beharrean, bere burua erakusten duena. Leku aldakorra alegia, museoen gainerako aretoekin nahastu nahi duena, eta aldi berean autoretzari eta arkitekturari buruz galde egiten diguna”.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

ASIER MENDIZABAL

Ordizia, Gipuzkoa, 1973. Bilbon bizi da eta bertan egiten du lan

Asier Mendizabalentzat errealitatearen errepresentazioa ezinezkoa da politikoki fikzioaren egituratik irten gabe eta ikuspegi kritikoa hartuz errealitate horretatik urrundu gabe. Aurretik egin izan duen bezala, *Zer da herriak eskatzen duena?* (2004) obran adibidez —bideo bat da eta bertan musikari-talde bat auzune bateko kaleetatik dabil errebindikazio politikoekin lotu ohi den abesti herrikoi bat joz—, ideologia jakin baten izenean edo besterik gabe batera egoteko premiak eraginda taldeak eta gizabanakoak elkartzen diren moduak ikertzen ditu Mendizabalek.

Nom de guerre, 2007, erakusketarako propio sortutako proiektua, interbentzio bat da eta bi osagai ditu: erregaiez betetako metalezko edukiontzi bat, su-ontzi inprobisatu baten antzekoa, hormigoizko bloke baten gainean sugarra uneoro kanporatzen duena; eta kearen ihesbide bertikal bat, museologiaren ikuspegitik beharrezkoa. Obra hau, eginda dagoen moduan sinplea, baina zentzuak laburtzen dituen moduan konplexua, funtsezko hiru esanahi eremurekin lotua dago: suarekin, osagai sinboliko gisa; eskulturarekin, errepresentazio kritikoaren ariketa gisa; eta gaur egun gizarteak dituen heriturekin.

Su-ontzia ospakizun erritualetan lotua dago, eta erritual horietan suak ez du zentzu orokorrean bizitza ospatzen, “heroiaren bizitza itzalia baizik, ekintzaren ondorioz bat-batean, goizegi beti, gertatutako heriotza”, dio artistak. Suak, berez, eraso eta arrisku potentzialaren konnotazioak ditu, ekintzari lotuta baita ere: 1967an Los Angelesko Watts auzoko altxamendu arrazialetan dendei su emateko funtsezko elementu izan zen; halaxe izan da duela gutxi Parisko aldirietan izandako protestetan eta halaxe da Euskal Herriko kale borrokan ere. Kaleko biolentziaren itxurazko *ready-made* bat museoaren testuinguru aratz eta sakratutzat hartutakora eramatean, erakundeak berak obran parte hartzea erabaki du Mendizabalek, muntaketa eta sistemetako teknikariek diseinatu behar baitute kearen ihesbidea segurtasun arauen arabera. Mendizabalek museoaren mugak aztertzen ditu museoa babestu eta arautzen duen testuinguru gisa hartuta, baina baita artelanen kontserbaziorako konbentzioei aurka egiten dien elementuak bere baitan hartzen dituen erakin gisa ere. Era berean, elementu horien inpaktutik babesteko ahalegin handiak egin behar dituen erakundea ere bada, nahiz eta inpaktu hori txikiena izan. “Su-ontziaren egitura formalak halako trantzeetan eskatzen den giro zeremoniatsutik urruntzen du eta, prozesu den aldetik, kaleko arte antzeko batekin, baliabideen ekonomiarekin, hiriko brikolajearekin lotua dago, aipatutako ekintza nozio horrekin parekatuz”. Sua sintoma gisa, “soziala denaren sukar” gisa erabiltzen duen bitartean, obra honek zalantzan jartzen du eskulturaren funtzio monumentala eta oroitzapenezkoa, eta zeharka aipatzen du Museoa bera inauguratu zeneko Hamargarren Urteurrenaren ospakizuna.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitzena: Guggenheim Bilbao Museoa]

ITZIAR OKARIZ

Donostia-San Sebastián, 1965. New Yorken bizi da eta bertan egiten du lan

Itziar Okarizek gizarteak nortasunak eraikitzen dituen modua aztertzen du ekintzen bitartez. Ekintza horiek gertaera bereziak sorraraztean, eguneroko keinuen karga semantikoa agerian utzi eta esanahi berriez hornitzen dituzte. Okariz sexuaren eta generoaren inguruko gaietan oinarritu da batik bat, baina beste alderdi kultural eta politiko batzuk ere jorratzen ditu. *Variations sur le même t' aime* (1991) ekintzatik hasita, ilea motz-motz utzi zueneko buru gainean mundu maparen forma marraztuz, 2000n hasitako *Leku publiko eta pribatuetan pixa egitea* (*Mear en espacios públicos o privados*) edo 2003an hasitako *Eraikinak igotzea* (*Trepar edificios*) sailetara arte, espazio intimoetan edo hiriko testuinguruetan egin dituen ekintzez baliatu da Okariz funtsezko estrategia modura, estereotipo sozialak eremu pribatuan nahiz publikoan eraikitzen diren modua eta bi testuinguruaren arteko tirabiran haien esanahia aldatu daitekeen modua erakusteko.

Irrintzi (2007) da *Chacun à son goût* erakusketarako propio sortu duen obra. Bideoan jasota dagoen ekintza da, Museoan barrena ibili, irrintziak bota eta areto desberdinetan erresonantzia desberdinak sortzean datzana. Irrintzia garrasi mota tradizionala da, Euskal Herriko haranen artean dagoen distantzia handiak kontuan hartuta komunikatzeko premiatik sortua. Gaur egun alaitasunaren adierazpide gisa mantendu da taldeko ospakizunetan. Irrintzia “bota” egiten da eta, hitz zehatzik esan gabe, nortasuna adierazi eta eskatzeko zeinu bilakatu da, nahiz eta “gerrako garrasi” gisa ere erabili izan dela dirudien. “Garrasia oinarritzko sistema sintaktiko bihurtzen da hizkuntzaren mugetan”, dio artistak. Munduko beste leku batzuetan ere antzera erabiltzen dira halako garrasiak, baina esanahiak desberdinak dira testuinguru kulturalaren arabera.

Itziar Okarizentzat, Museoko espazioetatik soinu eginez egindako ibilbidea espazio arkitektonikoa fisikoki atzemateko modu bat ere bada, baita elkarrengandik urrun dauden adierazleen arteko kontraste semantikoaren ariketa ere; irrintziaren konnotazio tradizionalen eta Guggenheim Bilbao Museoaren modernotasun ikusgarriaren artean sortzen den kontrastea bezalaxe. Bere ahotsa, soinu-substantzia gisa erabilia, Museoaren espazioak puntuatzen doa, eta erresonantziek giza garrasiaren eta paretek soinua xurgatzeko edo islatzeko duten ahalmenaren arteko hurbiltasuna edo urruntasuna arakatzen dute. Soinuzko zeinuaren esanahia aldatu egiten da eta berriro egituratzen da harrera egiten dion testuinguruaren arabera, interferentzia soziala eta kulturala sortzeko duen eraginkortasuna erakutsiz.

Dokumentazio bideografikoan, Itziar Okarizek denboran gehitutako dislokazio ia oharkabeak, soinuaren eta irudiaren arteko tartea ahalik eta gutxien atzeratzean, mezuaren igorpenaren eta ikusleak mezu hori jasotzeko duen gaitasunaren arteko sinkronia falta aditzera ematen digu, hau da, komunikazioaren tarte horretan sortzen den espazio hutsa. Artistak berak dioen bezala, proiektuak agerian uzten ditu “zarataren eta hizkuntzaren, tradizioaren eta garaikidetasunaren, espazioaren eta igarotzearen, edo ekintzaren eta zeinuaren arteko” kontraesanak eta kontrasteak.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

AITOR ORTIZ

Bilbo, 1971. Bilbon bizi da eta bertan egiten du lan

Laurogeita hamarreko hamarkadaren erdialdetik aurrera, Aitor Ortiz-entzat argazkilaritza espazio arkitektonikoa aztertu eta arakatzeko baliabidea izan da. Funtsean duen balio deskriptibotik eta dokumentaletik harago, argazkilaritza tresna hobe ezina da eraikinen egiturak deseraikitzeo, duten izaera modularra, testuren ezaugarriak edo argi erregistroak agerian uzteko. Gainera, isiltasunaren eta hutsaren dentsitatea komunikatzeko balio du.

Hasiera batean, Ortizen lana, *Desegiturak (Destructuras)*, 1995–2002, sailean murgildua, lehendik existitzen diren espazioen errepresentazioan oinarritua egon zen. 2002 eta 2003 urte bitartean, *Modular.mod* sailak aldaketa nabarmena adierazi zuen, argazkiak, perspektiba aldarazten zuten bastidore higikorren gainean muntatuta eskultura-multzoak balira bezala erabiltzean, argazkiaren funtzio dokumentala bera eta errepresentatutako espazioa interpretatzeko ikusleak duen gaitasuna zalantzan jartzen zituztelako. *Argi-hormak (Muros de luz)*, 2004–2006, saila espazioak asmatu eta eraikitzea emandako urratsa izan da, baita argazkilaritzak adimenaren bertan espazioak sortzeko duen fikziozko ahalmenaren baieztapena ere.

Chacun à son goût erakusketan aurkeztu duen proiektuak aurretik egin izan dituen ikerlanak garatu eta burutzen ditu, Guggenheim Bilbao Museoaren 304 aretorako propio pentsatu eta egin duen interbentzioaren bitartez. Bertan, Aitor Ortizek argazki-panel batzuk eta Museoaren horman egindako zuloa bateratu ditu, arkitekturaren pertzepzio fenomenologikoan sakontzeko eta errealtatearen eta argazki bidezko errepresentazioaren arteko mugak arakatzeko hain zuzen ere. Panelak higikorrek dira eta hormaren norabide aldaketetara egokitzen dira; aldi berean, mimetizatu egiten dute horma igartzen ez diren irregulartasunekin eta argi-aldaketekin. Paretan egindako zulo garbiak Museoaren beheko solairuan dagoen 104 ArcelorMittal aretoaren eraikuntzako xehetasun batzuetarantz zabaltzen du ikuspena, eta argazki-panoramikaren ikuspegi literala proposatzen du marko baten bitartez. “Argazki panelek errepresentazioaren prozeduren bitartez erakusten dute horma; zuloek, berriz, paretaren hustuz eta leiho fisiko bat sortuz, eraikitako espazioaren esperientzia erreala proposatzen dute”, dio artistak.

Interbentzio honen handitasunak eta Aitor Ortizek diseinatu dituen argi/itzal joko sotilek arkitekturaren eta argazkilaritzaren arteko nortasun eta desberdintasun erlazioei buruz gogoeta egitera gonbidatzen dute ikuslea, baita errepresentazioaren eta errealtatearen artean dauden jarraitasun eta etenetatik mugitzera ere. Kontrakoen joko horiek sotilki barneratuz, interbentzioak ibilbide bisual, fisiko eta kontzeptual bat proposatzen digu, eskulturaren, argazkilaritzaren eta arkitekturaren arteko mugak lausotzen dituen —tradizioz bereizitako arloak—, eta zalantzan jartzen du errealtatea objektiboki hautemateko ikusleak duen gaitasuna.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA

Donostia-San Sebastián, 1963. Parisen bizi da eta bertan egiten du lan

Aspaldi honetan Juan Pérez Agirregoikoak egiten dituen pankartak futboleko publikoak, manifestazio politikoetan parte hartzen duen jendeak edo bere iritzia adierazi nahi duen edozein hiritarrek erabili ohi dituzten esloganetan, esaldietan edo testuetan inspiratuak daude. Artistak esaldi horiek aldatu eta bere kultur ondarearekin nahasten ditu, bere iritzia eta gaitzespenak aditzera emateko herriaren errepresentazio-guneak aprobetxatuz. Testuinguruz aldatu ondoren, eslogan horiek gizartearen pultsioen eta pasioen, kexa eta eskari indibidual edo kolektiboen adierazpide gisa interpretatzen dira, eta mezu lotsagabe eta ambiguo bihurtzen dira, galdera hau azpian dutenak: geratzen al da oraindik iraultzarako aukerarik?

Chacun à son goût erakusketa Museoaren hirugarren solairuan dago ikusgai, baina erakusketaren ibilbidea sarrera nagusiaren kanpoaldeko baranda batean jarritako pankarta batekin hasten da, “Komunitate honek propaganda onartzen du” dioen pankartarekin hain zuzen. Postontzietan publizitate komertzialik ez sartzeko etxebizitza jabeen elkarteek atarietan ipintzen dituzten errotiluetan inspiratua, jatorrizko testuaren “ez” hori kenduz eta Museoaren testuinguruarekin lotuz, Pérez Agirregoikoak zeharo aldatzen du bere zentzua. Guggenheim Bilbao Museoaren Atrioan zintzilikatutako *Zuen nahia men egin diozue?* (*¿Habéis cedido a vuestro deseo?*, 2007) pankarta erraldoian agertzen den esaldia bukatu gabe dago, baina beste pankarta txikiago batean agertzen da osatua —“Zuen jabe nahia men egin diozue?” “¿Habéis cedido a vuestro deseo de amo?”—; azken pankarta hau [*Instalazio bilakatutako proiektua*](#) (*Proyecto convertido en instalación*, 2007) eskulturan ikus daiteke: oihal gaineko eslogan-sorta bat da, kirol-ikuskizunetan publikoa jokoaren eremutik banatzen duten hesi horien antzekoetan ipinita. Galdera honek, Lacan-en gogoeta batzuk eguneratzen ditu, alegia: nori ari gara benetan obeditzen? Noren gogoeta bete nahi dugu geure nahia kasu egiten ari garela uste dugunean? Esaldiak adierazten duenez gu, inkontzienteki, gure boterearen aurrean etsi eta beste batzuen inposizioen mendean jartzen gara, direla gurasoak, irakaslea, politikaria, apaiza edo tribuko petrikiloa. Bestalde, lehenaldia ahazteko eta lehenaldiarekin ditugun loturak hausteko kultur iraultzaren tradizioa ere aditzera ematen du.

Juan Pérez Agirregoikoaren obran, umore kaustikoak, ironiatik igaro eta zenbaitetan sarkasmora iristen den umore horrek, inguratzen gaituen indarkeriaren halako errepresentazio sentikor bat eraikitzen du. Eta hori bere marrazki-sailetan nabari da batez ere, akuarelaren hauskortasunak eta fintasunak eraginda eszena krudelak irudi etereo eta itxuraz tolesgabeak balira bezala agertzen baitira marrazki horietan. Nahiz eta artistaren beraren hitzetan logika hutsez “errepresentazioaren errepresentazioak indargabetu egiten du errepresentatzen dena”, 1997 eta 2004 urte bitartean Orfeoi Donostiarrari buruz egindako akuarela-sail garrantza bezalako obrek aditzera ematen digutenez, zenbaitetan, errepresentatzen den horretatik harantz joan daiteke errepresentazioa.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitzena: Guggenheim Bilbao Museoa]

SERGIO PREGO

Donostia-San Sebastián, 1969. New Yorken bizi da eta bertan egiten du lan

Sergio Prego-k eskulturaren muga tradizionalak zabaldu ditu, eskultura objektu gisa hartu beharrean, espazioaren interbentzio eta transformazio gisa hartuz. Pregok gaur egungo teknologiak erabiltzen ditu lekuaren, denboraren eta objektu eskultorikoen arteko erlazioak distorsionatzeko, aldarazteko eta berregiteko, objektu horiek pertsonak nahiz haien barnean dabiltzan material formagabeak —kea edo likidoak, adibidez— izan daitezkeelarik. Grabitatearen, abiaduraren edo ikuspenaren ohiko parametroak aldatuz, eta denbora errealekin eta denbora diferituarekin jolastuz, Pregok zeharo eraldatzen ditu pertzepzio-moduak. Erakusketa areto bat dituen dimentsio eta norabide guztietatik ibil daitekeen espazio bihurtzetik (*Yesland I am here to stay*, 2001), bere gorputza hiriko hesietatik abiadura handiz dabilen elementu gisa erabiltzeraino [*Tetsuo, huts egitera kondenatua* (*Tetsuo, Bound to Fail*), 1998], edo aparatu mekaniko artegagarri bat sortzeko tutu fluoreszente bat behin eta berriro manipulatzearaino (*Sunoid*, 2005), Prego simulazioez baliatzen da fikzioak sortzeko, non gorputza eta irudien gaur egungo produkzio-industriak elkartu eta elkarreraginean aritzen diren.

Chacun à son goût erakusketarako, Pregok interbentzio bat egin du Guggenheim Bilbao Museoko Atrioaren kristalezko hormetan, egitura arkitektonikoaren irregulartasuna kontrastatu eta osatuz. Titulua, *Diedroen segida* (*Secuencia de diedros*), formari eta teknikari dagokienez oso argigarria bada ere, eta lehen ikusian abstrakzio geometrikoaren erakusgarri soil eta berantiar bat aditzera ematen badu ere, obra konplexuagoa da kontzeptualki, egiteak eta muntatzeak berekin dakartzan zailtasun tekniko izugarriengatik. Beste hitz batzuetan esanda, artelan bat fisikoki helezina den leku batean (beirate horiek garbitu ohi dituen alpinista-taldearentzat izan ezik) jartzera ausartzean, Pregok desafio egiten die tradizioz museoetakoak diren espazioei edota artelanak barnean hartzen dituzten espazio publikoei ez ezik, arteak berak erakusketa baten testuinguruan duen izaerari ere.

Diedroen segida panel mugikorren egitura modular bat da; panel horietako bakoitza neurri berak dituen kristal baten gainean kokatua dago, eta itxuraz ausazkoa den sekuentzia batean goratzen dira goialdean bandak eratuz, kristalarekiko zut geratu arte. Pregoren helburua hauxe da, batetik, arkitektura modernoaren erreferente arrazionala agerian uztea arrazionaltasun hori erabat sinesgarri izatea lortzen duen eraikin batean; eta bestetik, Museoaren arkitekturako kurbek duten mugimendu birtualaren sekuentzia mugimendu errealearen sekuentziarekin kontrastatzea.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

IXONE SÁDABA

Bilbo, 1977. New Yorken bizi da eta bertan egiten du lan

Bere belaunaldiko artista askok bezala, Ixone Sádaba-k bere gorputza erabiltzen du bere irudia bikoiztuz nortasunaren inguruko gaiak aztertzeko. Antzerki-koreografiak antolatzen ditu eta horien bidez fikziozko istorioak kontatzen ditu, mitologia klasikoa (*Citerón*, 2002–03) edo beldurrezko zinea (*Phlegmone*, 2004) inspirazio-iturritzat hartuz. 2006an Sádabak *Eta hori zergatik? Tristeagoak direlako* (*¿Y eso por qué? Porque son más tristes*) egin zuen: bost argazki modularren saila da, eta argazki horietan artista antzerkiko eszenaratzetik aldentzen da *road movie*-aren estetika formalean eta kontzeptualean barneratzeko.

Chacun à son goût erakusketan aurkeztutako obra sortan *Desagertzearen poetika* (*Poétique de la disparition*, 2006) saileko argazkiak eta *Leviatan* (*Leviathan*, 2007) izeneko sail berria barne hartu ditu. *Desagertzearen poetikan* Sádabak nortasun- eta dualtasun-kontzeptuak arakutzen ditu ohe baten gainean agertzen den gorputz zatikatu baten irudien bitartez. *La Poétique de l'espace* liburuan, Gaston Bachelard-ek etxe bati edo ohe bati buruz hitz egiten du, “intimitatea erakusten duten egoera psikikoa” balira bezala. Obra garrantzitsu honen berri emanez, Sádabak gogo-aldarte psikologikoen alegoria eraiki du hemen, non beldurrak eta segurtasun faltak, keinu soil bihurtuta, “ohea irakurtzera”, Bachelardek esango lukeen bezala, eramaten duten ikuslea bere esperientziaren isla modura.

Leviatan tornadoen garaian Estatu Batuetako erdialdean barrena egindako bidaia baten emaitza da. Artistak berak honela dio: “Bost astez motelak eta gasolindegia, amaitzen ez diren errepideak eta zabor-janaria, tornado handi hori aurkitu eta argazkietan jasotzeko”. Tornadoen ehunka ehiztarik, *amateurrek* edo profesionalek, urtero egiten dute bidaia hori irudi ikusgarri eta exotikoen bila. Irudi horiek kontsumo azkarrerako eta mediatikorako dira, eta oso gutxitan jartzen dituzte zalantzan botere egiturak edo *mass-mediaren* interes korporatibistak. Hala eta guztiz ere, Sádabarentzat proiektu honek “beldurraren politika” irudikatze premiar erantzuten dio, urtero milaka gizon eta emakume berdin uzten dituen ikararen eta hiltzeko arriskuaren aurrean.

Hobbes-en *Leviathanen* gizaki guztiak berdinak dira euren egoera naturalean, baina inor ez da bortizki hiltzeari diogun beldurrari aurre egiteko adina indartsu edo adimentsu. Leviatani, Bibliako itsas munstroari, zaion ikarak beldurrik gabe bizitzeko premiari erantzungo lioketen legeak sortzera eramango luke gizakia. Eta baliteke exorzismoaren behar horrek berak bermatzea postmodernotasun amerikarra osatzen duten suntsipenezko eta etsipenezko irudien gerra bizkor hori, eta Sádaba paisaia eder eta apokaliptiko horiek sortzera eraman duena: zatien eta aurrien paisaiak, non isiltasuna, beldurraren konplize, errealitatea —eta ez bere simulakroa— bizi dutenen biziraupen premien oso bestelakoa den.

[Itzultzailea: Bitez® Logos®
Egokitapena: Guggenheim Bilbao Museoa]