

Cai Guo-Qiang: Sinetsi nahi dut

GUGGENHEIM BILBAO

CAI GUO-QIANG: SINETSI NAHI DUT	3
---------------------------------------	---

CAI GUO-QIANG: SINETSI NAHI DUT

ALEXANDRA MUNROE

Laneko espazioa irudiz eta artefaktuz betetzera jotzen dute artistek, kutun baitituzte horrelakoak, eta Cai Guo-Qiang ez da salbuespena. Harrizko lehoi txinatar batek zaintzen du hark Manhattango East Villagen duen estudio lorategidun handiko sarrera. Greco-ren pintura dotore bat orrialde osoa hartuz eskaintzen digun egunkari-orri bat zelos itsatsita ate batean eta, ohorezko leku batean eta estudioko jarduerak goialdetik zaintzen eta bedeinkatzen dituela, zenbait panelez osatutako bolborazko marrazki bat, hegoak zabalik dauzkan arrano baten irudikapen – *Gizakia, arranoa eta begia zeruan: arranoaren aroa* (2004) obra da-. Alabaina, ikonorik harrigarrien eta liluragarriena paisaia bukoliko baten gainean flotatzen ari den eta “I Want to Believe” (Sinetsi nahi dut) idatzita daukan OHE baten posterra da.

Orain arte Caik egindako obra sail handiena *Estralurtarrentzako proiektuak* titulukoa da. Izan ere, inteligentzia estralurtar bat badela pentsaturik, artista artearen funtzioarenaren antzeko planteamendu baterantz doa, planteamendu hori errealitateak begiestea baita, bai errealitate askotarikoak edo elkarrekikoak bai alternatiboak izan. Artearen pertzepzioa existitzen ez den edo, hobeto esanda, beste errealitate baten moduan existitzen den zerbaitetan sinesteko esperientzia da. Naturaz gaindikoarekin eta OHEekin batera, Cairen obrak kondaira historikoen eta herriaren mitoen aipamen ugari dauzka, irudi-mundu apokaliptikoaren eta sendatze-ahalmenen, big bangaren eta ekintza terroristen aipamen ugari –eta hori guztia era desberdinetan erabiltzen du, gure ohiko arrazonomenduari nahasmendua eragiteko zein, probokazioaren bidetik, erronka jotzeko-. “I Want to Believe” esaldiak, artistak berak jakin ez arren *X Espedientea* telesailak egin zuen ospetsu, laburbildu egiten ditu Cairen praktika artistiko proteikoaren anbiguotasun bikainak.

Cai bere obretan bolbora erabiltzen duelako dugu ezagun, batez ere. Esan genezake bolbora dela, Txinan asmatua da eta han “suzko botika” (*huoyao*) esaten diote, azken milurtekoan zehar benetako ondorio globalak izan dituen aurrerapen teknologiko txinatar bakarra. Caik material horren konnotazioak ahuldu, eta ondoren forma eta metodologia artistiko berritzaile eta erradikalak sortzeko erabiltzen du. Lehergaiak funtsezkoak dira bolboraz egiten dituen marrazki ezaugarrietan; horrelakoetan, bolbora eta metxak zuntz-paperaren gainean jarri eta su ematen die, leher daitezen, jatorrizko materialaren hondar erraustua sortuz horrela. Bolbora da, halaber, egiten dituen leherketa-proiektu ikusgarrien osagai funtsezkoa; proiektu horiek kokapen espezifiko bateko ikuskizun piroteknikoak dira, neurri monumentalekoak sarritan. Eta garatzen duen praktika arte kontzeptualarekin, performancearekin eta Land Art-ekin lot badaiteke ere, arte forma horietako bakoitza matrize berri baterantz darama Caik, parametro konbentzionaletatik at lan egiten duenean. Artista batzuek, arte-objektuak sortzeko, kea edo materia erraustua baliatu zuten moduan –horien artean ditugu John Cage, Chen Zhen eta Yves Klein–, Caik lehergailuak erabiltzen ditu energiaren indar hutsa zuzenean adierazteko, ez baina artea indutitzeko, baizik eta berezko arte formatzat. Arte modernoaren eta abangoardien helburua artearen eta bizitzaren arteko mugak suntsitzea izan zen; Cairen estrategiak, suntsipenari berari gorputz emateko estrategiak alegia, artearen eta gerraren arteko mugak lausotzera darama esparru kontzeptuala. Berak azpimarratzen duen moduan, “leherketak egiten ditut, beraz leherketak interesatzen zaizkit”¹.

Cairen obra osoan prozesuan eta trantsizioan diren egitura ezegonkorak ageri dira, zalantza- eta anbibalentzia-egiturak. Harentzat, materia eta energia neurri berean daude materializatuta eta materiagabetuta. Egoera batetik bestera igarotzea du Caik bere arterako metodo, eta baita esangura ere. Obra baten sorreraren fase guztiak batera dira obran bertan, obraren suntsipenarekin batera. Aurrez finkatutako forma batekiko erabateko askatasun horrek eboluzionatzen joan den obra-multzo bat modelatzen du, ezen estudioan egindako pinturetatik instalazio interaktiboetaraino eta publiko handientzat zeharo landutako ikuskizunetaraino iritsi gaitzke. Cairen gaiak metafisika budistatik zientzia kosmologikoraino heltzen dira, antzinako sendatze praktiketatik egungo bonba-autoetaraino, eta garatzen dituen jardute artistiko guztietan ideal nagusi bat gordetzen du, arteak *–norberak sinetsi nahi badu–* mundu ikusgarria eta ikusezina lotzen dituelako ideala.

Fedezko ideal horrek Cairen artearen dimentsio politikoa ere sorrazten du. Utopia sozialista sor dago jorratzen dituen estrategia artistikoetan, eta horren ildotik “gizarte proiektu” esapidea erabili izan du lan ildo bat deskribatzearren; izan ere, lan ildo horretan sozialismoaren oroitzapenekiko lilura eta aurrerapen historikoko indar komunitarioekiko fede erabatekoa –beste mundu ikusezin mota bat– dira artistaren prozesuaren, irudimenaren eta narratibaren giltza. Planteamendu honen alderdi iraunkor bat leherketa- eta instalazio-proiektuak produzitzeko unean Cai aritzen den modua da, ezen dozenaka, are ehunka laguntzaile behar izaten ditu, tartean direla profesionalak, artearen munduko boluntarioak eta tokian tokiko biztanleak. Zehazki, gizarte proiektu horien artean *Guztia da museoa* saila aipa dezakegu, horrentzat *MoCAk* [museums of contemporary art (arte garaikideko museoak)] sortu baititu urruneko lekuetan, egitura ez artistikoak baliaturik, bunker militarrek eta labe zaharrak esaterako. Caik komisario-papera hartzen du, eta artistak zein tokiko publikoa gonbidatzen ditu bere obrak ekarri eta “museoko” bere gertaeretan parte har dezaten. Cai espazio ez artistikoetan eta komunitate lokaletan infiltratzeko izugarrizko negozioazio logistikoak behar dira; infiltrazio hori Cairen karisma handian eta jendea –eta dirua– inguratzeko eta biltzeko duen ahalmenean oinarritzen da, eta sozialismo idealista batek blaitzen du, honek espazio publikoa ahalduz demokratikoaren kokapen artistikotzat errebindikatzera iritsi nahi baitu. Arte-kritikari eta -kontserbatzaile Hou Hanru-k antzeko beste ideal batzuk aipatu ditu Mao Zedong-en Txinaren lehen hamarkadetan jaio eta trebatutako artistengatik eragina izan zutenen artean:

Nire belaunaldiko txinatarrak gizateriaren konturik oinarrizkoenengatik borrokatu dira. Guretzat, artearen behar lehena niaren barruti itxira itzuli beharrik ez izatea da. Bigarrena da ikustea modernitateak nola berridazten duen gizarte-eraldaketako prozesua testuinguru desberdinetan, eta gero nola ikustarazten den prozesu hori².

Caik norbanakoaren eta gizarte kolektiboaren arteko harremanaren inguruan zertzen duen ikerkuntza hobeto ulertzen da Txinako memoria politikoaren eta kulturalaren testuinguruan kokatzen badugu, historia iraultzaile modernoa ere kontuan harturik baina –testuinguru horrek bereizten du Cairen kolaborazio praktika bere garaikide mendebaldarrenetik–. *Martxa Luzea: ikusizko erakusketa ibiltaria* proiektuan izan zuen partaidetzak ongi erakusten du Cairi gero eta gehiago interesatzen zaiola komunismo txinatarraren historia eta idealismo soziala zalantzan jartzea eta atzera imajinatzea³. *Martxa Luzea* izeneko proiektua, Lu Jie eta Qiu Zhijiek 2002an abiatua, Armada Gorriak 1934–35eko Martxa Luze mitikoan egin zuen bidean zehar aukeratutako kokaguneak erabiltzen zituen erakusketa-esperimentu bat izan zen. Cairen ekarpena Yan’an-en izan zen, hots, Martxa Luze historikoa amaitu zen eta Maok bere basea finkatu eta, 1943an, “Yan’ango Arte eta Literaturari buruzko Foroko interbentzioak” egin zituen lekuan. Caik arte-karrerarako ikasketa-plan bat prestatu eta eztabaidatu zuen, era kritiko batean lotuta Maok Yan’anen “herriarentzako artea egin ezazue” adieraziz egin zuen deialdi erradikalari. Artistak honela deskribatzen zuen bere metodo pedagogikoa: “Programaren helburua ikasleak gaitzea da, bere burua deskubritzeko eta arte

garaikidearen iragana, oraina eta etorkizuna hobeto ulertzeko. [...] Horrek aukera emango die arazo eta galderetatik abiatuak sortzeko eta autoazterketa eta autokritika lantzeko”⁴. Cairen sinesmen-sistemak, “sutsua baita, santukeriara iristeke ordea”, txinatar pentsamendu iraultzaile modernoaren ondorioak islatzen ditu⁵.

Ironikoki, iragan iraultzailearen oroitzapena den Cairen baikortasun sozial horixe da orain txinatar estatu iraultza-ostekoaren zerbitzura dagoena. Caik parte hartu zuen Beijingko 2008ko Joko Olinpikoetako inaugurazio- eta klausura-zeremonietan; horiek masa-ikuskizunak izan ziren, paregabeko irismena izan zuten, eta munduko biztanleria osoaren ia-ia heren batek ikusi zituen telebistaz. Artearen lengoaia globalak publiko izugarri zabal batengan eragin kritikoa izan dezakeelako fedeari, Caik hori uste baitu, koska bat gehitzen dio “I Want to Believe” posterreko hitzen esangura idealistari. Philip Tinari arte-kritikariak aipatu duenez, “Cai hain kokapen publikora igotze hori posible egin duena zera da, batetik duen sinesmen-eredua onargarria izatea, nolabait, buruzagi-multzo horrentzat, eta bestetik eredu horrek erantzutea buruzagi horiek bere proiektu nazionala ulertzea nahi duten moduari”⁶.

Cairen estudioko paretetako beste batean itsatsita *New York Times*eko arte-ataleko azaleko artikulua bat ikus dezakegu; horretan, Holland Cotter kritikariak aztertu egiten du *Argi-zikloa: Central Park-erako leherketa-proiektua* (2003) obra:

Hori mistizismo gabeko arte-ameslari baten lana da; ideia konplexuko artea da, hiritar unibertsalaren neurrira egina baina. Politika, kultura eta natura osagai ezegonkorak diren eta jendea beldurrak airean, hurrengo *big bang*aren zain, bizi den munduan, arte-mota hau, I Ching-i egin kontsulta bat bezala, ezezagunaren onberatasunarekiko fedea aitormena da, neurtua baina suspergarria⁷.

KRITIKAREN HISTORIAK

Arte-kritikariak ez dira ados jartzen, Cai artista globala baino artista txinatarra den edo alderantziz. Caik, bere aldetik, etengabe egin dio erronka planteamendu bitar horri. Bere obraren kategorizazio erraza konplikatzeko, saihesten eta abilki ahularazten jardun du, eta horren bidez lagundu egin du kontu hori garrantzia galtzen joan dadin arte garaikidearen diskurtso globalean. Cai Txinan jaio zen, 1957an, baina herrialde horretatik kanpo bizi eta lan egin du 1986az geroztik. Duela gutxi arte, atzerrian ziren artista txinatarren fenomenoarekin lotzen zuten, eta Txina kontinentalaren barruan gertatzen zenetik nahiko deskonektatua zegoen. Artista 1980ko hamarkadako abangoardiako mugimenduen periferian kokatu zen –tartean ziren, esaterako, Stars taldea, ’85 New Wave, edo Xiamen Dada–, eta ez zuen parte hartu Txinako Arte-Museo Nazionalean 1989an egindako *Txina/Abangoardia* erakusketa historikoan⁸. Izan ere kritikari gehienak bat datoz, Txina barruan historia egin zuen estreinako aldia 1999ko *Veneziako Bienalean* jarri zuen *Veneziako errentak biltzeko patioa* instalazioaren eskutik heldu zelako iritzian; hartan birsortu egin zuen 1965ean egindako errealismo sozialistaren eskultura-multzo ikoniko bat, eta eztabaida nazionala eragin zuen⁹.

Cai 1986an Japoniara eta, geroago, 1995ean, New Yorkera aldatu ondoren nazioarteko pertsonalitate-mailara igotzea gertaera paregabea da Txinako arte garaikidean. Bienal eta nazioarteko beste arte ekitaldi batzuetan izan

dituen goi-mailako parte-hartzeak, banakako erakusketa ugariak eta Joko Olinpikoetako kolaborazioak –zalantzarik gabe horixe da Txinako arte garaikide ofizialaren proiekturik garrantzitsuen eta ikusgarriena– estatus berdingabea eman diote. Geremie R. Barme historialariak azpimarratu zuen moduan, “Cairen nazioarteko ospeak, Txinak mundu-mailako botere gisa izan zuen eklosioaren paraleloan eta beronen islatzat hazi baitzen, bultzatu egin zuen Mendebaldean arte txinatar garaikidearekiko interesa haztea. Beti gogoratuko dugu izen ospetsu bihurtutako lehen artista txinatar bezala”¹⁰. Eta ironikoa eman badezake ere artista ez ofizial batek Txinako estatua ordezkatzek Txinaren historia modernoko jendaurreko zeremonia handienera, Cairen osperrako jauzi hori erreformaren urteetan zehar Txinan izandako eraldaketa ekonomiko epikoarekin bat gertatu izanak tokia eman dio historia horren barnean.

Caik gaur egun Txina kontinentaleko abangoardian duen tokia duela gutxiko lorpena da, baina bera aspaldi-aspalditik dugu artista txinatar emigratuen arteko funtsezko figuretako bat. Belaunaldi bereko artista asko lehenak izan ziren herrialdea abandonatzen, 1979an, Maoren garaiaurreko ondoko erreformekin, bidaiei ezarri mugak kendu zituztenean; beste batzuk, 1989an izandako Tiananmengo plazako protestek jasan zuten errepresio militarren ondotik joan ziren. Txinako gobernuak arte esperimentalaren (*shiyuan yishu*) aurrean erakutsi kontrako jarrera betikotzea –sarritan arte-erakusketak ixtea edo artelan jakin batzuk erakustea galaraztea ekarri zuen, galeria eta akademia estatutal instalazio artistikoak, bideoarteak eta performanceak bultzatzeko aukeraren aurrean uzkur agertzearekin batera– eta Txinako arte-munduan sentitzen zen uhartetasun sentsazioa izan ziren 1990eko hamarkadaren hasieran artista exodo esanguratsu bat eragin zuten faktoreetako batzuk. Estatu Batuetarantzko eta Europarantzko, Japoniarantzko eta Australiarantzko emigratio-uholde horretan, nazioarteko arte eszenako artista txinatar garrantzitsuenetako batzuk izan ziren, besteak beste Chen Zhen, Gu Wenda, Huang Yong Ping eta Xu Bing¹¹. Arte txinatar garaikidea bazelako kontzientzia, nazioarte mailan gero eta handiagoa, izugarri hazi zen 1980ko azken urteetan eta hurrengo hamarkadan zehar, nazioz gaundiko identitateak zeuzkaten “atzerriko artista” deituek, tartean Caik berak, garatu zituzten jarduerengatik neurri handi batean, Txinan, Hong Kongen edo Taiwanen bizi ziren artisten jarduerengatik baino gehiago. Fenomeno horri loturik eta aldi berean, emigratio-fenomeno bat gertatu zen arte esperimental txinatarra Mendebaldean sartzeko unean oso eginkizun garrantzitsua beteko zuten arte-kritikari eta -kontserbatzaileen zirkulu baten barnean; horien artean, Fei Dawei, Gao Minglu, Hou Hanru eta Wu Hung aipa ditzakegu. Berehala, horiek antolatu zituzten erakusketak eta argitaratu zituzten testuek arte garaikide txinatarren kanona ezarri zuten. Eta arte-kritikari eta -kontserbatzaile horiek Mendebaldean antolatu dituzten arte txinatarren atzera begirako handi gehienetan egon da Cai¹², Feik 1990ean Pourrieries-en (Aix-en-Provence) antolatu zuen *Chine demain pour hier* historikoarekin hasita, horretan izan baitzuen 45,5 meteorito kraterak, gizakiek 45,5 ehunka milioi urteko bere planetan eginak: Estraltarrentzako proiektua, 3. zk.koa obra, leherketa-proiektuak nazioarteko publikoari aditzera eman zizkiona bera.

Caik arte garaikide txinatarren historia paralelo horretan duen garrantzia erabakigarria da zeren eta, jorratzen dituen estrategia artistikoen originaltasunari esker, lehenetakoa izan baitzen arte txinatarrekiko interesa eragiten, arte hori geografikoki sakabanatua bazegoen ere, testuinguru historiko eta esparru teoriko propioz hornitutako narratiba intelektuali bideragarri gisa. Gao Mingluk, besteak beste *Fragmented Memory: The Chinese Avant-Garde in Exile* (1993), *Inside Out: New Chinese Art* (1998) eta *The Wall* (2006)¹³ erakusketa garrantzitsuetako komisiarioak, hiru baldintza finkatu zituen ikerkuntza historiko-artistiko berri horrentzat: artista batek kultura txinatarren berezko mekanismoen barnean esploratu behar ditu arte-sorkuntzaren printzipioak; filosofiko kontzeptu, teknika eta balio estetiko propio eta tradizioaletatik ikasi behar du; eta arte-sorkuntzarako planteamendu esperimentalak garatu behar ditu¹⁴. Caik, baldintza horiek betetzeaz gain, are definitzen lagundu

zuen. Wang Hui teorialariak Txina modernoari buruz idatzi zuena berdin aplikatzen zaio arte txinatarrari, eta kokapen bat ematen dio, gainera, Cairen sortze-lanaren berrikuntza-alderdiari:

Gaur egun zalantzan jarri behar da joan zen mendean zehar pentsamendu txinatarrean nagusi izandako modernizazioaren teleologia. Gure ohiko arrazoinamendu eredu zaharrak berraztertu behar ditugu. Orain aurre egin behar diegun arazo konplexu eta sarritan kontraesankorrak azaltzeko teoria bakarrik ez dugun arren, intelektual txinatarrei dagokie paradigma bitar kontsokratuekiko mendekotasuna haustea, esaterako Txina/mendebalde eta tradizio/modernitate paradigmekikoa, eta modernitatearen bilaketa txinatarra eta horren baldintza historikoak globalizazioaren testuinguru kontuan harturik berraztertzea. Arazo teoriko presakoa da [...]. [Hau] berritze teorikorako eta instituzionalerako aukera historikoa izan daiteke intelektual txinatarrentzat¹⁵.

Eta beste kasu batzuetan egia izan badaiteke ere, “arte txinatarraren” testuinguru honek mugak planteatzen ditu Cairen obra interpretatzeko unean, Japoniarekin duen loturagatik; izan ere 1986tik 1995a arte han bizi izan zen. Eta han laudatu zuen arte-kritikak lehen aldiz Cairen obra, eta han txalotu zuten arte asiarrak garaikidearen diskurtso kritikoaren aitzindaritzat. Diskurtso horren arabera, Japonian izan zuen eboluzioarekin behintzat, identitate nazionalak garrantzi apalagoa zuen identitate kulturalak –hau da, ekialdeko Asiak– baino, iturri estetiko eta filosofiko “asiarren” espektoak identitate hori definitzen duen moduan behinik behin. 1960ko hamarkadan ezagutu genuen Lee Ufan kritikari eta artista izan zen postestrukturalismoan oinarriturik modernitate ez mendebaldar baten legimititatea planteatu zuenetako bat; horretaz gain, adierazpen artistiko asiarrak garaikiderako ordezkotzat erreferenteak erabiltzea defendatu zuen, taoismoa eta zen bera barne harturik. Asia modernoaren oinarri politiko, kultural eta filosofikoak arte modernoaren filosofia eurozentrismaren autoritatea zalantzan jartzera, are desplazatzera iritsi ziren. Joera hori eta “Asiaren” eraikuntza Japonia, Txina eta modernitateari buruzko diskurtso sofistikatu batean oinarritu ziren, Okakura Kakuzo-gandik datorren batean zehazki, haren *Ideals of the East* (1903) obra klasikoak estetika tradizionalak berreskuratzearen alde egiten baitzuen, eredu mendebaldarren imitazio hutsa izango ez zen kultura moderno “panasiar” benetako bat sortzearen. Bigarren Mundu Gerraren aurretiko eztabaida horren une gorena Literatur-Elkarteak (Bungakkai) 1942an Kioton antolatutako “modernoak gainditzeari” (*kindai no chōkoku*) buruzko sinposiumean iritsi zen. Neurri batean Estatuaren agenda espansionista panasiarrak xurgatu batzuen ere, helburua zen Japoniaren modernizazio-prozesua birplanteatzea, mendebaldartzearen errefus gisa eta etorkizuneko ikuspegi autonomoa, natibista eta espirituala egituratzera begira. Partaideen artean Kobayashi Hideo kritikaria izan zen; hori zeharo zegoen Japonia dagoeneko moderno zelako iritzira bilduta, Mendebaldearen imitazio hutsa bihurtzeko arriskuan bazegoen ere. Kobayashik kontra egiten zion historiaren kontzepzio arrazionalari eta progresistari, eta proposatzen zuen ezen tradizioaren “esentzia” denboragabeak, artean eta objektu ederretan adierazten den moduan, Japonia salbatu ahal izango zuela “berrikuntza, inspirazio sortzaile eta identitate-iturri bat eskainiz, modernoaren uniformetasuna nabarmenarazten duen munduan”¹⁶. Gerra ostean, modernitateari eta Asiar buruzko eztabaidek, besteak beste Takeuchi Yoshimi intelektual itzal handikoa zutela buru, azpimarratu zuten Japoniak premia zuela Mendebaldeak eragiten zion “kosifikazioari”, gauza bihurtzeari, aurre egiteko eta berdintasun globala lortzeko ahalegin guztiak egiteko, homogeneotasun mendebaldarren barnean geratu beharrean. 1961eko “Asia as Method” saiakeran, Takeuchik galdera hau planteatzen zuen: “Japoniak ez ote lioke Mendebaldeari segitzeari laga behar, eta printzipio asiarrak oinarri hartu?”¹⁷. Japoniak 1970eko hamarkadatik aurrera bere antzinako koloniek eta garai batean okupatu zituen lurraldeekin garatu zuen pixkanakako adiskidetzak iterazio eta imaginario asiarreko elaborazio berriak bultzatu zituen.

Japonian Cairen leherketa-proiektuak, bolboraz egin marrazkiak eta instalazioak kultura asiarra nazioarteko artearen lengoaia garaikidearen barnean lortzen ari zen suspertze bikainaren ikur bihurtu ziren. Arte garaikide asiarraren ikerkuntza, bildumazaletasun eta erakusketekin lotutako guztirako punta-puntako erakundeen artean Fukuokako Arte-Museoa dugu; Asia hego-ekialdeko bidegurutze historiko batean dago kokatua, Japonia hegoaldean. 1979an museo horrek arte asiarraren erakusketa-sorta bat jarri zuen abian, eta Asia osoko arte garaikidea erakusten zuen Japoniako lehen foro bilakatu zen horrela. Museoaren erakusketa-politikak arte asiarraren berezko estetika baterako irizpide berriak sortzea hartu du helburu, eskema mendebaldarretik eratorritako arte ederren testuingurutik independenteak inolaz ere¹⁸. Kuroda Raiji arte-kontserbatzaileak aipatzen zuen moduan, “ez nintzateke gehiegikeriatan ariko esango banu ‘arte garaikide asiarraren’ nozioa Cai Guo Qiangen *Estraltur bat naiz. Tenjin-ekin (jainko zerutiarak) elkartzeko proiektua: Estralturarentzako proiektua, 4. zk.* (1990) leherketa-proiektuaren gauzatze arrakastatsua ikusi ondoren bururatu zitzaidala”¹⁹. Kuroda-k beste zenbait azalpen ere eman zituen:

Cairen proiektuek giza genero osoarekiko komunikazioa ezartzen dute, historia osoarekiko, hobeto esanda, unibertso osoarekiko komunikazioa, asmakuntza txinatarra den bolboraren erabileraren bidez. Cairen artea erabat berritzailea da; zerotik hasten da eta Ekialde/Mendebalde, tradizio/modernitate eta goi mailako kultura/herri kultura bezain aurkaritza zaharkituak gainditzen ditu [...]. “Originaltasun” estandar kritiko euro-amerikarrak errazki asetzen zituzten [...] eta arte asiarraz nuen kontzepzioa erabat aldarazi zidaten obrak aurkeztu zituen²⁰.

Cairen helburua –arte modernoaren eta garaikidearen nukleoa zalantzan jartzea, asaldatzea eta desorekatzea–, agian, status quo sustraituaren kontra zuzendutako “leherketa” bat da berez, berak adierazten zuen moduan:

Lehenago, sarritan bi arrazoi izaten ziren Europa Ekialdetik, Sobiet Batasunetik eta beste zona ez mendebaldar batzuetatik iristen zen artea Mendebaldean estimatua izan zedin: lehenik, artistaren beraren kulturari edo sistema nazionalari egin kritikatzat hartzen zelako; bigarrenik, arte-adierazpen garaikide mendebaldarrarekin egunean jarri nahian artista estudioan arduratsu ari zelako frogatzat ikusten zelako. Baina Mendebaldean oso sustraituak egotera iritsi ziren modalitate horiek aldatzen hasiak dira. Gerra hotzaren ondotik, kultura ez mendebaldarreko eta kultur aniztasunarekiko entusiasmoak berekin ekarri du Mendebaldeari zailago egitea bere gutizia guztiak konplitu ahal izatea, eta bide horretatik kultura garaikide polo anitzeko eta benetan ez mendebaldar bat sortzen hasi da. Beharbada alderdi batzuetan oraindik oturuntzako udaberriko bilkariak gara, baina bilkari horiek bakteriak baldin badauzkate festa osoa honda dezakete²¹.

Cai abangoardia txinatar emigratuarekin lotzeak eta artistak modernitate asiarraren diskurtsoan duen garrantziak behar bat eragin dute arte-kritikari eta -kontserbatzaile mendebaldar gehienek artean, zera baita, tropo txinatarren inbentario aurreikusgarri bat finkatzea haien obren interpretazioetarako oinarri gisa erabili ahal izatearren. Esate baterako taoismoa aipatu ohi da, *qi* (energia kosmikoa) eta *yin* eta *yang* (aurkako elkarren mendekoak) eduki tematikoen filosofiako iturri primariotzat. Neurri batean, joera horren atzean Caik sinbolo nazional jakin batzuk –adibidez herensugeak, *feng shui* (literalki “ura-haizea”), akupuntura eta bolbora– modu zeharo ageriko batean bere egin izana dago. Alabaina, sarriegi ikonografia horren pertzepzio kritikoak Ekialdeari buruzko interpretazio sinplista bat eragin du. Caik bere buruaz irudi exotikoa eskaintzeko propio baliatzen dituen estrategiek ere sendotu egin

dute Ekialde-Mendebalde dualtasun ezagun hori, eta horrek, batzuetan, bereizi egin du arte mendebaldarraren mundutik, era nabarmenegi batean artista txinatartzat identifikatuta.

Irakurketa interesgarriago batek inbertsio eta kritika politikoa bereiz ditzake Cairen ikonografiaren eta erretorikaren muinean. *Herensugea deiadarka/Otsoa deiadarka: Gengis Kan-en arka* instalazioan, Guggenheim Museum SoHon aurkeztu zen lehen aldiz 1996ko Hugo Boss sarirako hautagaien artean, ikonografia estereotipatua erabiltzen du itxura batean: arkume-larru ondusko txalupa tradizionalak, herensuge baten bizkarrezurra osatuz jarrita; gainera, obraren izenburuak bere erasoetan Ekialdeko Europaraino iritsi zen asiarrak ospetsuenaren izena darama. Sinbologia mitologiko horretan, Toyota automobilaren hiru motor sartu zituen Caik, martxan jarritako horiek, Gengis Kanen mehatxu militar historikoa areagotzearen gaur egungo mehatxu ekonomikoa den Ekialdeko Asiako produktuak baliatuta. Cairen instalazioa kultur bitarteko txinatarraren suspertze ikusgarria baino zerbait gehiago da; Mendebaldeak Txinaren inguruan sortua duen irudi-mundu gatzgabea kritikatzeko du, globalizazioaren aroan Estatu Batuen eta Asiaren arteko harremanen atzean ohi den gatazka iradokitzen duen aldi berean.

Izan ere, Cairen obra artearen sistema globaleko artista baten obratzat baloratu da azkenean. Daukan eduki txinatar espezifikoak ikusgarri eta propio landua bada ere, eta Cairen metodologia sozialisten sustraiak Kultur Iraultzan igarotako haurtzaroren ezaugarrietan badaude ere, egiten duen artea arte-leinu garaikide baten esparruan kokatzen da, zeinean Joseph Beuys eta Yves Klein, esaterako, bat egiten baitute Arte Povera italiarrarekin eta Mono-ha japoniarrarekin, eta baita artista gazteagoekin ere, Matthew Barney-rekin kasu –azken honekin baterako erakusketa egin zuen Caik, Barneyk irabazi zuen 1996ko Hugo Boss sarirako finalista geratu zirenean biak–. Barry Schwabsky kritikariak 1997an *Artforum*-en argitaratu zuen Caire buruzko funtsezko saiakera batean aipatu zuen moduan:

Gaur egun bada instalazio-artearen belaunaldi anitzeko nazioarteko jargoi bat; horrek ikuskizunaren gaineko nagusitasuna, ikuskizuna menderatzea, mukerrarekin konbinatzen du, eta readymadearen familiarutasun kolektiboa brikolajearen “giro” erakargarriki idiosinkrasikoarekin sintetizatzen du. Caik nazioarteko *lingua franca* partekatzeak ez du epigono bihurtzen –lan egiteko erabiltzen duen lengoaiarekin identifikatzen du, besterik gabe–. Estetikaren ikuspegitik, lengoia hori ondoen erabiltzen duten profesionalen artean sartu behar dugu Cai²².

Cai, obra nonahi erakusgai duten artistetako asko bezala, arte munduko nomada bat da, mugimenduan beti, eta existentzia zatitua du arau. Izate ibiltari hori kritikatu beharrean, bere artean hariztatzen, ezartzen du. Historia, geografia eta kultura aldakorrek dira, zeinu irudikatuak, eta hura libre sentitzen da zeinu horiek nahi duen moduan nahasteko eta atxikitzeko, berak ezartzen dien unibertsalotasun markarekin. Caik kaosari (*hundun*) buruz izan zituen lehen nozioak, kosmologia taoistan eta herriaren zientzia oinarrituak, kaosarekiko fede bihurtu dira, globalizazioaren azken baldintza postmodernotzat –denbora linealaren eta espazio-mugen kolapsoa–. “Denbora, testuinguru eta kulturara kaosa ari naiz eramaten”, diosku. “Kultur herentzia desberdinen arteko mugei ez diet erreparatzen, eta nahi dudana erabakitzen dut txinatarraren, ekialdetarraren eta mendebaldarraren edo munduan den beste edozein kulturaren artean. Horietako bat testuingurutik atera eta beste batean sar dezaket, sozialki eraikitako muga eta murrizpen guztiak bazter utzirik”²³.

1980ko hamarkadaren amaiera aldean sortu zen arte berriaren, hau da, globala periferikoarekin, nazioz gaindikoa lokalarekin lotzen duen artearen funtsezko figura izan da Cai. Egin duen obrak, neurri handi batean museoan,

nazioarteko arte-ekitaldien eta mundu osoko gobernu agentzien enkarguz eginak, aro global honetako eginkizun artistikoaren eta kultur identitatearen parametro zabalduerantz erantzuten die, aldi berean parametro horiek nabarmenarazten dituela. Artistak berak gogorazten digun moduan:

Behin batean formulario bat eman zidaten, bete nezan. Hango galderak honakoak ziren: 'Zer da artista txinatar bat? Zer da artista asiatar bat? Zer da nazioarteko artista bat? Zer da artista garaikide bat? Eta zer da artista tradizional bat?'. Galdera horiei guztiei honela erantzun nien: 'Ni naiz. Horixe naiz ni'. Gure garai honek aukera eman digu kategoriaz guztietakoak garelako esan ahal izan dezagun. Izan nahi duguna izateko libre gara.

Cairen obrak, eklektikoa, ahistorikoa eta funtsean galkorra bera, aurrekoa aukeratzen eta, aldi berean, errefusatzen duten motibo, ideia eta materialak ditu inspirazio. Gerra hotzaren ondorioz aldaketa geopolitiko epikoen fruitu, kultur mugak gainditzen dituen obra da, mugarik gabeko gure garaion azken indar sortzailea baita.

JAIOTERRIA: SUNTSIPENIK GABE EZ DAGO ERAIKUNTZARIK

Cai 1957an jaio zen, Quanzhoun, Fujiango hegoaldeko probintziako kostaldean, kultura-aldetik kanpo-mundura zabalik dagoen hirian. Duela gutxi arte, Asiatara, Amerikara eta Europara emigratutako txinatar gehienak Fujiangoak eta aldameneko Guangdong probintziakoak ziren. Emigranteek Quanzhourekiko komunikazio- eta informazio-kanalen bizitasunari eutsi zioten, eta horrek hiriaren kosmopolitismoa izugarria sustatu zuen. Gainera, Quanzhou oso tradizio luzea du erlijio dibertsitateari dagokionez –islamismoak, kristautasun nestoriotarrak eta manikeismoak bere jarraitzaileak dauzkate bertan, budismoak, taoismoak eta konfuzianismoak bezalaxe– eta ospetsua da Marco Polo 1292an bertatik abiatu zelako –munduko porturik garrantzitsuenetakoa zen orduan– Veneziara itzultzeko bidaian. Hiriaren historia aberatsa funtsezko inspirazio-iturria izan da Cairen obrarentzat, halako mailan ezen honek baitio "Txinak [Txinako beste alderdiek] baino gehiago, nire jaioterriak itxuratu duela nire obra. Nire kulturako mikrokosmosetik era unibertsalean uler daitezkeen sinboloak atera nahi ditut argitara"²⁴.

Maoren erregimenaren hamarkadetan zehar Quanzhou, ikuspegi politikotik, beste leku batzuetan galaraziak zeuden ohitura batzuk bizirik mantentzeko bezain bazterrekoa zen. Caik dioenez, tenplu budistek eta taoistek jarraitu egin zuten bere festak ospatzen, eta sineskeriaz, mamu istorioz eta mitoz estalitako bertako kultura bat izan zuen bere haur-irudimenaren pizgarri. Akupuntura oinarritutako medikuntza tradizional txinatarren kontzeptu eta praktikak, ingurune egokia sortzearen lurreko energia-korronteekin konektatzen den *feng shui*aren printzipio geomantikoen ulerkuntzarekin batera, Cai hazi zen inguruko sinesmen naturalak izan ziren; eta "indar ezkutuen" naturaz gaindiko munduak eragin zion liluramendua bere bizipen goiztiarrenei atxikitzen die Caik. Nazioarteko arte-erakusketa bateko bere debuterako, 1995ean egindako Veneziako 46. Bienalean izan baitzen, *Marco Polo-k ahantzi zuena Veneziara ekarri*z tituluko gizarte-proiektua sortu zuen artistak. "Transkulturalaren" bienalaren motiboari Caik eman erantzuna alderantzte historikoko ekitaldi ikusgarria izan zen; horretan, Marco Polo Txinako sendabelarrez betetako Quanzhouko txunku batean Kanal Handia zeharkatu eta Veneziara iritsi zeneko 700. urteurrena gogoratzen zuen. Eta esploratzaile italiarrak ahaztua eraman zuen Cairen obrak Mendebaldeko Ekialdeko irakaspen espiritualak.

Cairen haurtzaroko beste anomalia bat, Maoren Txinan, bere familiaren egoera sozial eta politiko apenas aldatua izan zen. Aita, Cai Ruiqin, Txinako alderdi komunistaren kidea da, eta estatuak kudeatutako liburutegi batean egiten zuen lan. Gainera, marrazkilari eta kaligrafo afizionatua da. Cairen arabera, artean intelektual txinatarren kulturako ideal klasikoei buruz hitz egiten zen inguru batean hazi zen. Artista-intelektualen eliteak (*wenren*, literalki “literatur kulturako pertsonak”), horren pentsamenduak itxuratzen zuen arte txinatarren tradizio kritikoa, inperioko gorte gobernatzailearengandik independentea zen jarrera bat hartu zuen gorte horri argi eta garbi aurka egin zionean, pintura, kaligrafia eta poesia gizabanakoaren adimeneko jarduera goitartzat defendaturik eta artea iraganez jakintsu handien espiritu filosofikoarekiko konpromiso zuzentzat harturik. “[Nire] familiak etengabe hitz egiten zuen arte eta zibilizazio txinatarren handitasunari eta lorpenei buruz”, aipatu izan du Caik. “Baina artearen handitasunaren eta gizarte txinatarren asegabetasunaren arteko desadostasun itzelak berezko errebeldia eragin zuen nigan. Nik olio-pinturaren eta eskulturaren tradizio mendealdarra segitu nahi nuen, eta pentsamendu mendealdarraren eragina sentitu. Orain, atzerantz begiratzen dudanean, nire aitaren pentsamendu intelektualaren parte bat heredatu dudala konturatzen naiz; era inkontziente batean, barneratu egin dut kultur tradizio txinatarra”²⁵.

Hurrengo hamarkadetan zehar milioika pertsonak larriki jasan zituzten 1949an Txinako Herri-Errepublika aldarrikatzearen ondorioak; Cai, aldiz, *biktima* baino gehiago, bere garaia *produktua* da. Egin duen ibilbide zehatzak, berak bere senezko jakinduriatzat (*wuxing*) deskribatu duenarekin eta aukerak baliatzeko duen gaitasunarekin konbinaturik, aukera eman dio iraultza maoistaren ideologia, kultura eta praktika era produktibo batez baliatzeko, belaunaldi bat lehenago jaiotako beste artista batzuen kasuan pentsaezinak diren moduetan. Bederatzi urte zituenetik Cairi zuzenean eragin zion 1966–76ko Kultur Iraultza proletario handiak ekarri zuen astinaldiak. Eskolak itxi egin zituzten, eta Caik, gaztetan, zenbait propaganda-programatan hartu zuen parte. Ohikoa zen desfileak eta kaleko manifestazioak danbor-arradaz eta kantu iraultzaileak ezpainetan egitea, aldi berean Mao presidentearen erretratuak eta “Mundu zaharraren kritikariak gara; mundu berri baten eraikitzaileak gara” zioten pankartak zabaltzen zituztela. Cairen familiak ez zituen pairatu artista, unibertsitario eta intelektual pila itzela salatu, kartzelatu edo erbesteratu zituen gobernu autoritarioaren izugarrikeriak. Cairerantz eta beraren belaunaldiarentzat, Mao proiektu iraultzaile handi baten maisu gorena zen, eta da oraindik ere:

Guretzat, Mao Zedong da XX. mendearen bigarren erdialdeko pertsonarik itzal handikoa. Idoloa da, jainko baten antzekoa. Haren talentu artistiko, kaligrafia, poesia, estrategia militar, filosofia, saiakera eta mugimendu iraultzaileek eragin sakona izan zuten nire belaunaldian, nahiz ondoren haren ideologia zalantzan jartzen hasiko ginen denok.

Maoren gaineko pertzepzioa eta Cairen belaunaldiko artistentzako identitate kontzeptualaren eta sorkuntza-metodologiaren iturritzat hark itxuratu zuen Txina Modernoaren gainekoa gai behin eta berriro jorratua da Txinako eztabaida errebisionista berrian²⁶. Fenomeno horren adibide dugu zenbait artistak, esaterako Luo anaiak, Wang Guangyi eta Yu Youhan, Kultur Iraultzaren ikonografiaz eta narratibaz jabetu izana. Cairen kasuan, jorratzen dituen arte-estrategietako batzuk –eta baita jorratzen duen ikonografia ere– Kultur Iraultza maoistari buruz duen oroitzapen idealizatutik datozelako argudioa konbentzigarria eta argigarria da aldi berean. Horrela, esate baterako Maoren “Suntsipenik gabe ez dago eraikuntzarik” leloa (*bu po bu li*) funtsezkoa da Cairen praktikan. Iraultza, eraldaketa eta idealismoa deuseztatze erradikal baten fruitu dira, eta iragana eraistea edo berritxuratzea izan behar dute oinarri kultura berri baten fundamentuek²⁷. Batez ere bolborarekin lan egiten duen artista batentzat, horrelako dialektika bat pertinentea da bai ikuspegi teorikotik bai zientifikotik: Caik suntsitu egin behar du, literalki, sortu ahal

izatearren. Baina arte-sorkuntzaren metodologiatik harago, praktika iraultzaileaz dituen oroitzapenetatik kultur eraikuntzen kritikarekiko konpromiso sakonagoa ateratzen du. Caik azaldu egiten du bere obretan zein erraz egiten den kultura txinatarreko “itzulpen” askoren jabe, eta horiek nola baztertzen eta metatzen dituen, kulturaren beraren errepikapen eta probokazio berria iristearren bere estrategia dekonstruktiboaren terminoetan:

Kultur Iraultza, bere hastapenetan, mugimendu politikoa izan zen, funtsean kultura eta herentzia tradizional txinatarrek eraisteko, haien akatsak aztertzeko eta herrialdearen kulturaren etorkizunerako ordezkio norabideak planteatzeko ahalegina. Nagusiki, Kultur Iraultza bat zen. Aukera eman zuen jendeak atzera azter zezan kultura eta hezkuntza txinatarren leinua, eta horrekin gogoeta bat eragin zuen, Txinari begiratzeko modu bat. Kultura propioari formatu berria eman eta eraberritzeko modu zabala eta soziala izan zen. Iraultza garai haietan, gizarte osoak hartu zuen parte kulturaren nukleoa bilatzeko mugimenduan.

Caik Kultur Iraultzaren legatuarekin izan duen konpromisorik adierazgarriena 1999an egin zuen Veneziako errentak biltzeko patioa instalazioa da. Harald Szeemann arte-kontserbatzaileak, Veneziako 48. Bienaleko komisarioak, Mendebaldean erakutsi nahi zuen *Errentak biltzeko patioa*, lehenago ere proposatua baitzuen jada 1972ko Documenta 5-erako. 1965eko eskultura-obra hori –Kuomintang-en iraultza-aurreko erregimenaren garaian lurjabeak esplotatutako nekazarien miseria irudikatzen du– Kultur Iraultzako Errealismo Sozialistako arteak zuen propaganda-eginkizunaren adibide argia eta garbia da. *Errentak biltzeko patioa*, klase-borroka deskribatzen duten narrazio-eszenetan antolatutako neurri naturaleko buztinezko 114 eskultura dira, masentzat inoiz ikusi gabeko erakarmena zuen artelantzat hartu zuten, “langileen zein nekazari, soldadu eta sozialismoaren zerbitzura” baitzegoen²⁸. Hamarkada batean zehar, erreproduzioak egin eta Txinako zenbait hiritan erakutsi zuten, eta Maoren erretratuaren ondotik irudi politiko nonahikoa eta karga emozional handienekoa zen. Szeemannek gonbidatuta, Caik *Veneziako Bienalean* multzoa birsortzea antolatu zuen; hamar eskulangile txinatarren laguntza izan zuen, tartean originalean aritutako Long Xu Li-rena, obraren sorkuntza tokian bertan errepikatzen. Errealismo Sozialistako hain emozio indar handiko obra bat erakustean Caik azpikoz gora jarri nahi zituen arte-kontzeptu mendebaldar garaikideak, agerian lagaz haien muga estilistikoak eta sortzeko askatasun-falta funtsezkoa²⁹. “Gaur egun bienalak eta antzeko beste ekitaldi batzuk egiten dira erregulariki, baina, zergatik egiten da hori?”, galdetzen du Caik. “Zerbaitek mugatzen gaituela sentitzen al dugu? Nahi duguna sortzeko benetan libreak al gara? Geure buruari etengabe planteatu beharko geniokeen zerbaite da hori. Ez dakit Kultur Iraultzako artistak edo gu geu garen arteari sakonen lotuak gaudenak, baina garai hartako jendeak gizarte berri batean eta gizateriaren ideal batean zuen fedea”³⁰.

Caik laudorioak jaso zituen Venezian, garatu zuen ikono historikoaren jabetze postmodernoagatik, eta Urrezko Lehoia eman zioten. Txinan, aldiz, Chongqingeko Sichuango Arte Ederren Institutuak, han sortua zen jatorrizko obra, auzitegetara eraman nahi izan zuen Cai, plagioagatik eta jabetza espiritual urratzeagatik; kasua ezetsi egin zuten³¹. Caik “iraultza arrazoizkoa da” (*zaofan youli*) lelo iraultzaileaz egin interpretazioaren testuinguruan kokatu zituen alde edo desadostasun horiek Martina Koppel-Yang-ek:

Nazioarteko artearen munduarentzat, sari hori [Urrezko Lehoia] Cairi eta beronen Veneziako errentak biltzeko patioa lanari ematea globalizazio-prozesuan egin beste pauso bat zen. Sichuango Arte Ederren Institutuarentzat eta Txinako joera gero eta nazionalistagoentzat, sari hori –arte-mundu mendebaldarreko saririk ospetsuenetako

bat- arte sozialista txinatarren maisulan baten kopia ez baimendu bati ematea mendebaldeak zertu kolonialismo ekintza bat zen, ez besterik. *Errentak biltzeko patioa* lanak, Cairen aldetiko estrategia zentzu inteligente batez gain, agerian jartzen du Guardia Gorriaren militante baten jarrera errespetu gabe eta subertsiboa ere, militante hori konbentzitua baitago pentsamendu eta praktika instituzionalizatuekiko kritika eta aurkaritza arrazoizkoak direla³².

Cairen arte-estrategien beste alderdi batzuk hark Maoren prestakuntza-eragintzat definitzen zitueni atxiki dakizkieke ezen, “kontzienteki eta inkontzienteki, nire mentalitatean sartzen joan ziren”³³, are gehiago, alderdi horiek lotuak daude artistak, esate baterako leherketa-proiektuen kasuan masa-publiko baten partaidetza lortzearen, ikuskizunaz egiten duen erabilerarekin. Kultura iraultzailea propaganda politikoko kultura izan zen, egokiera hartarako fabrikatua eta berehala baztertzekoa. Ideologia maoistarekin zorretan da, halaber, Cai, Japoniako kostaldeko Iwaki hirian 1993ko azarotik 1994ko martxoa arte finkatzera bultzatu baitzuen. Han bertako langileen artean “txertatu”³⁴, eta horien laguntza mobilizatu zuen 1994an bi instalazio –*San Jō dorrea* eta *Kaikō-Quilla* (*Argia itzultzea: herensugearen hezurra*)– eta *Zeruertza Panpazifikotik: Estraltarrentzako proiektua, 14. zk.* leherketa-proiektua zertzeko. Hamarkada bat geroago Cai berriro arituko zen Iwakiko herritarrekin lanean, *Hausnarketa – Iwakiko opari bat* (2004) lanean; instalazio hori erakusten den guztietan bideo bat izaten du osagarri, arte-sorkuntzaren prozesu soziala dokumentatzeko, horixe izan baitzen arrantza-ontzi hondoratu handi bat ateratzeko boluntarioek izan zuten partaidetza. Prozesu horren bitartez, Caik erakutsi zuen Kultur Iraultzaren alderdi utopikoak, politikaren, gizartearen eta eguneroko bizimoduaren erabateko estetizazioarekin, “eskultura sozial” orokortzat interpreta eta berreskura daitezkeela, Joseph Beuysek horri ematen zion zentzuan. Kultur produktore gisa Caik garatzen duen metodologiak, zeinaren arabera artea, gizartearen agentziaren bitartez, orainaldi iraultzaile betiereko baten zerbitzura baitago, haren beraren oroitzapenak zein Txinan Maoren aroan zehar arte modernoan zalantzan jarri izana ditu sorburu.

TXINA/JAPONIA: METODOLOGIA BATERANTZ

1981ean Cai Shanghaira aldatu zen Shangaiko Antzerki-Institutuan (Shangaiko Antzerki-Akademia ere deituan) matrikulatzeko. Lau urtez, eszenografia espezialitateko ikaskuntzetan aritu zen. Kultur Iraultzaren eta Deng Xiaoping 1979ko “ate irekiko” erreforma historikoen ondotik, landatik itzultzen ari ziren artista eta intelektual gazteenek, askori eskuzko eginkizunak eman zizkieten han, arteentzako irekialdi berri bat bizi izateko itxaropena zuten. Atzerriko bidaiek eta Mendebaldetik iristen zen informazio-fluxuak abangoardiako mugimendu artistikoak (*qianwei* edo *xianfeng*) eta esperimentalak (*shiyen yishu*) loratzea sustatu zuten; aldi berean, lehenago galaraziak egon ziren modernitateari, indibidualismoari eta adierazpen askatasunari buruzko ideiak indartu zituzten. Mendebaldeko izen handi batzuen testuek eta artelaneak, besteak beste Joseph Beuysenek eta John Cage-renek, dadaistek, Marcel Duchamp-enek, Michel Foucault-enek, Gabriel García Marquez-enek, Andy Warhol-enek eta Ludwig Wittgenstein-enek, ontologia berri bat sartu zuten transgresio, dekonstrukzio eta abiaduran atsegin handiz murgildu ziren Kultur Iraultzaren osteko artista horientzat.

Caik eszenografia ikasteko hartu zuen erabakia oso onuragarria izan zitzaion bere bilakaera artistikoan. Shangaiko Antzerki-Institutuan sartu zenean era errealista batez pintatzen bazuen ere oliz, antzerki-produkzioaren esparruak

estetika berri baterako aukera handiagoak eman zizkion. “Garai hartan ez zegoen ikasleari arte garaikidearen inguruko prestakuntzarik emango zion akademiarik”, diosku Caik. “Baina antzerki-akademia desberdina da, gai kontzeptualagoak jorratzen direlako [...]. Antzerkia denboran oinarritzen da: zure obra denboran errebelatzen den moduan, garatzen den eta diharduen moduan, ikuslegoa liluratzen duen moduan. Ideia horietan oinarritu zen nire artearen praktika”³⁵. Zhou Benyi-rekin antzerkia ikastean, artelana osotasun kontzeptualtzat hartzen duen ideia bereganatu zuen Caik; ideia horren arabera, izan ere, artelana gizateriari buruzko ideia handiak adierazten dituen balio anitzeko narratiba da, banakako irudietatik soilik ez baizik eta planteamendu-sorta batetik abiatutik moldatua.

Shanghaiko bere kideen artean Chen Zhen artista aipa dezakegu; hori, Cai baino bi urte zaharrago besterik ez izan arren, eszenografia-departamentuko irakaslea zen³⁶. Bien artean sortu zen adiskidetasun iraunkorrek eragina izango zuen, nonbait, Cairen obra esperimental goiztiarrean. Artista gehienek interesez begiratzen bazioten ere Mendebaldeari, Chen Zhen Asia ekialdeko kultura espiritualaren eta materialaren ondare aberatsean sakondu zuen bere belaunaldiko lehen artista txinatarretako bat izan zen, abangoardiako artea sortzeko esparru estetiko eta diskurtsibo alternatibo baten bila. Garatu zuen pentsamendu sistema independente baterako esplorazio zorrotza Txinako ideologia sozialistarekiko zein Mendebaldeko liberalarekiko aurkaritza erradikala izan zen. Gutxi gorabehera 1983tik aurrera, orduan Tibetera joan baitzen otoitzak endekapenezko gaixotasun batetik osatzeko bitarteko gisa bete zezakeen eginkizuna aztertzearen, Chenek interes bizi-bizia erakutsi zuen kosmologia taoista eta metafisika budistarekiko. “Artista baten identitatearen giltza ez da nazionalitatea”, uste zuen Chenek, “baizik eta bere kultura propioaz duen ezagutza sakona eta horri buruz dituen ideia kritikoak, munduaren eta munduko dibertsitatearen aurrean zabal agertzeko duen jarrerarekin batera”³⁷. 1985ean sortu zuen koadro abstraktu sortak, *Qi flotatzailea*, 1985 izenburukoak, “otoitz isilaren eta adimeneko gogoetaren” praktika bihurtu nahi zuen artea³⁸ eta, antzinako jakintsu taoistak aipaturik, kosmoseko lehen energiarentzako (*yuan qi*) bide berrasmaturia.

Chen Zheni bezala, Caire lehen unetik beretik interesatu zitzaion antzinako kultura txinatarraren zeinuz eta sistemez jabetzea, gaur egungo gizartearen gaitzak kritikatzeko eta, aldi berean, sendatzeko. 1982tik 1984ra bitarteko udetan, Caik Tibeteko mesetara eta urruneko Xinjiang, Dunhuang eta Ibai Horiaren haranera bidaiatu zuen, “neure burua sortzeko, ni neu Ama naturaren eta antzinako kulturen altzoan jarrita”³⁹. Bidaia haien fruitu den obra goiztiar bat *Chu Ba Wang* da, 1985ekoa, K.a. 231 eta 202 artean bizi izan zen eta bere tropak garaituak izan zirelako bere buruaz beste egiteagatik ospetsua den jeneralaren piktogramaren antzeko irudikapena. Garai hartan Caik egin zituen obrek lotura dute Chenek, “bizitasun primitiboa”⁴⁰ adierazi nahirik, garai berean eta oso azalera landuak erakutsiz egin zituen beste obra batzuekin. Cheni nahikoa izan bazitzaion ere *yuan qiren* kontzeptu taoista forma abstraktuaren eta kolorearen bidez jasotzea, Caik, berriz, beste bide batzuk bilatu zituen energia bera, artelantzat, bildu eta agortzeko.

Cai, oso obra goiztiar batzuetan, esaterako *Autorretratu: arima azpiratu bat* (1985-89) eta *Itzala: babes otoia* (1985-86) lanetan, mihise gaineko bolborari su ematen hasi zen esperimentatzen. “Distira ezin iragarritzko”tzat kalifikatzen zituenaren jarduera horiek konbinatu egiten zuten berak gerrarekiko eta dadaismoarekiko, zoriarekiko eta zortzarekiko, ikuskizunarekiko eta performancearekiko zuen interes gero eta handiagoa. Oso esanguratsua da Caik taoismoaren erretorika eklektiko baten eta mendebaldarretik bereizten zen humanismo baten bitartez adieraztea bere aurrerapen artistikoa: “Nire obraren bitartez, esploratu egiten dut heredatu dudana kultura, eta eraldaketak sartzen ditut bertan”⁴¹. Bere bolbora-marrazkien garrantzia are sakonagotuz, honakoa zioen:

Gizakien eta naturaren arteko funtsezko eta antzinako harremanetan oinarritutako unibertsoaren kontzeptua garatu nuen, horien artean baitziren, esaterako, “naturaren

boterea geureganatzea”, “gizaki-arte-natura unitatea” eta “batera diren eta aldi berean aurkakoak diren *yin* eta *yang* printzipioak”. Hau da, bolboraren benetako izaera bat dator gizakiek eboluzioaren hastapenetik izan dituzten indar eta espirituarekin. Era berean, kontzeptu horiek bat datoz unibertsoaren beraren ezaugarriekin. Korrespondentzia espiritual horretan inspiratutako obra bat sortzean, sorkuntza-baliabide hutsa izatetik harago doa bolboraren erabileraren esangura⁴².

Huang Yong Ping-en, Xu Bing-en eta Gu Wenda-ren testuinguruan ere aipatu izan da Cai; hiru artista txinatar horiek talde berean sartu ohi dituzte, antzinako Txinaren Hiru Irakaspenez, hots, taoismoaz, budismoaz eta konfuzianismoaz egiten duten erabilera kritikoagatik eta sorkuntzazkoagatik. Cai eta Chen Zhen bezala, artista horiek 1950eko hamarkadan jaio eta 1980koan egin zuten alde Txinatik. Erbesteratuak izaki, horien kanpotar izate bikoitzak areagotu egin zien desberdintasuntzat ulertutako identitate-zentzua, eta aldi berean, zuten jarrera abangoardistak Nia eta Bestea zalantzan jartzera bultzatzen zituen, konfrontazio-, elkartruke-, negoziazio- eta birsortze-prozesu dinamikotzat. Ingurune iraultzailearekikoak eta liberalismo mendealdarrik ez zegoen –edo, hobeto esanda, haren adierazpenak ezabatzen zituen– erregimen totalitarioarekikoak etenik, artista haiek libre sentitzen ziren kultura mendealdar garaikidearen ortodoxia eta instituzionalizazioa kritikatzeko, horien sistemak sekula ez zirelako segurutzat jotzen. Artista haientzat guztientzat, leku espezifiko bati lotutako instalazio eta gertaerak bitarteko garrantzitsu bihurtu ziren modernitate historiko-artistikoaren nagusitasuna azpikoz gora jartzearren Ekialde-Mendealde paradigmatic haragoko hirugarren espazio bat iristera begira. Huang Yong Pingen *Farmazia* tituluko obran (1995-97) kalabaza bat irudikatzen da, medikuntza tradizional txinatarrean erabiltzen den ontzia eta taoista hilezkorren sinbolo ikonografikoa bera. Suge- eta musker-larruz hornitutako benetako botika bat ateratzen da “botere magikoak dauzkan objektu” handitu horretatik, egiaren sistema ordeztu eta baterakoen, koexistentziakoen, metafora probokatzaila eskainiz⁴³. Huangek medikuntza txinatarraz egiten duen erabilerak paralelismoa du Cairengan; honek sendabide tradizional txinatarrek jaso eta jendeari eskaintzen dizkio, edan edo inhala ditzaten edo horietan baina daitezen, esate baterako *Kultur arragoa bainua: XX. menderako proiektua* (1997) obran ikusten dugun bezala, horretan museoko bisitariak gonbidatu egiten baitituzte urez eta belar txinatarrez betetako bainuontzi batean sar daitezen, edota *Bizitzaren egutegia* titulukoan (1994), instalazio interaktibo horretan zenbait sendabide tradizional ere jasotzen baitira.

Cairi, Huang Yong Ping-i eta Chen Zhen-i bezalaxe, taoismoak bere konpromiso kritikorako iturririk produktiboena eskaintzen zion, “Asia izanik metodo”, Takeuchiren esapidea baliatzearen. Kontzeptu taoistek, 1990eko hamarkadan indarrean zeuden filosofia dekonstruktibo postmodernoekin konbinatuta, zoriz determinatutako eta prozesuetara bideratutako instalazioen itxura arkaiko eta funtsean galkorra osatzen zuten, Caik, Huaneke eta Chenek kritika-aldetiko arrakasta handiz irudikatzen baitzituzten horrelakoak zenbait tokitan, mundu osoan zehar. Tao, “bide” gisa itzuli ohi dena, errealitate oro sortzen den hutsa da, unibertsoan azpian datzan izakiaren egitura. Kosmogenesiaren kontzeptu taoistan, jatorrizko energia edo *yuan qi* Taoren sorburutik ateratzen da, hura hutsik eta geldirik baitzegoen eta milioika urtetan zehar biratu baitzuen *hundun* deitutako kaos-egoera batean. Beraz, Taok *yin* eta *yang* indar osagarriak sortu zituen, eta horiek jatorrizko energia antolatu zuten mugimendu-eta eraldaketa-arauei jarraikiz. Taoismoaren arabera, gauza guztiak *qiz*, hots, energia edo bizi-arnasaz daude osatuak. Materia eta energia elkarrekin trukagarriak dira, eraldaketa eta aldaketa etengabeak diren neurrian. Ideia horiek guztiak K.a. VI. mendean bizi izan omen zen Lao-tzu jakintsuak idatzia dela uste duten *Tao-te-ching* (*Bide zuzenaren bidea*) tratatu ospetsuan daude jasota. *Qi* kontzeptua medikuntza txinatarren nukleoa da halaber; izan ere medikuntza horren arabera *yin* eta *yang*en arteko barne desorekek eragiten dituzte gaitzak. Akupunkturak eta beste sendabide tradizional batzuek bizi-energiaren mugimendu zuzena berrezarri nahi dute,

horrela berrezarriko baita, era berean, osasuna bera ere. *Feng shui* ere printzipio berberak aplikatzen zaizkio. Hau qiaren fluxu zuzena aktibatuz ingurune egokiak sortzeko sistema geomantiko bat da⁴⁴.

Caik kontzeptu taoistak bereganatu, eta *feng shui*aren maisuak ere erabili zituen bere leherketa-proiektuetarako eta instalazio obretarako kokaguneak prestatzeko, hain zuzen artea gizarte garaikidearen ekosistema zabalagoa osatzeko metodoa delako bere ideiaen parte gisa. Adibidez, base militar alemaniar batean aurkeztu zuten *Fetuaeren mugimendua II: Estraltarrentzako proiektua, 9. zk.* leherketa-proiektuan (1992) Caik desbideratu egin zuen hurbileko erreka bateko ura, *feng shui*aren printzipioak segituz, gerrako energia negatiboa kanporatzeko eta energia horren metaketa eraldatzeko. *Historia arbitrario bat: erreka* (2001) instalazioa erakusten duen bakoitzean, artistak espazio jakin bat manipulatu du, objektuak berak baino gehiago. Gauza finko baten mendean beharrean, obrak eta horiek ikusten dituzten pertsonak bizitasuna emateko gaitasun baten mendean daude. Horrela, Caik *qiri* buruz dituen kontzeptuek itxuratu egiten dute Cairen beraren praktikaren ezaugarri diren etengabeko aldaketarako, interkonektibitateko eta eraldaketarako baldintzak.

Cairen metodologiak aurrerapen ikusgarriak egin zituen, artista 1986an Japoniara aldatuz geroztik. Tokio eta inguruetan bere emazte Hong Hong Wu-rekin bizi eta lan egin zuen bederatzi urteetan zehar, japoniera ikasi eta artista profesional gisa finkatu zen, gero eta ospe handiagoarekin gainera nazio- zein nazioarte-mailan. Cai Japoniara iritsi zenean Txinak, nazioarteko eszenatokian agertu berri, barkamena eskatzeko eta ordaina emateko galdatzen zion etengabe Japoniari, 1931n Mantxuriako inbasioarekin hasi eta 1937–45eko gerra txinatar-japoniarrean zehar segitu zuen epe luzean zehar Japoniak zertutako basakeriengatik. Japoniak ekialdeko Asia osora eraman zuen militarismo inperialistarekin bete zuen paperaren gaia, tabu izana bera denbora askoan zehar, eztabaida publikoaren lehen lerroan jarri zen, are indar handiagoz gainera Hirohito enperadorea 1989an zendu zenean. Japoniako hedabideek eta artearen munduko ezkerrekoek, beste ezkerrekoak bezala herrialdeko aparatu belikoaren eta hori bultzatzen zuen sistema inperialaren kontrakoak baitziren, denbora askorik ez zuten behar izan ikasle, artista eta intelektual txinatarren azken belaunaldiari harrera egiteko, heroitzat eta kamaradatzat hartu zituzten eta.

Cai Japoniara iritsi zenean, *Mono-ha* (hitzez hitz “Gauzen eskola”) deitu mugimenduari buruzko eztabaida errebisionistak une gorenean zeuden halaber; mugimendu horrek, 1960ko hamarkadaren amaiera aldean, arte japoniarraren joaira aldatua zuen, arte garaikidearen praktikaren eta diskurtsoaren erdigunetzat ezagutu zuenean Asia, periferiatzat beharrean. Lee Ufan-ek, jaiotzaz korearra eta *Mono-ha* teoriaren arkitektoa bera, Martin Heidegger-en fenomenologia eta Nishida Kitaro-ren filosofia erlijiosoa izan zituen inspirazio-iturri, mendebaldeko estetika eta teoria ontologiko modernoak zalantzan jartzeko. *Mono-ha* teoriaren arabera, artearen eginkizuna “izatearekiko topaketa” bat eragingo duen “egitura” sortzea da. Eta bat-egite hori norbanakoak “osoko kokagunearen” gainean duen pertzepzio senezko eta zehatzaren bidez gauzatzen da; “osoko kokagunearen” termino anbiguo horrek leku baten esparru zeremoniala adierazten du. 1968an hasi zuen *Relatum* sail eragin handikoari buruz ari zela, Cairengan oihartzun argiak izango zituen filosofia bat egituratu zuen Leek; honakoa idatzi zuen:

Nire lanak esangura bikoitz baten desplazamendua eskatzen du: gauza ikusgarriak ikusezin izan daitezen saiatzea, eta ikusezina den mundua ikusgarri izan dadin lortzea. Ikusgarriaren eta ikusezinaren arteko kontaktu-gunea artelanari berehalakotasun erabakigarria ematen dion horixe da. Gune horretara hurbiltzen garenean, materia itxura

du. Urruntzen garenean, ideia-sistema baten gisa ageri zaigu. Artearen misterioa distantziaren dinamikan oinarritzen da⁴⁵.

Caik, Leeren laguna izan zen eta Tsukubako unibertsitatean Kawaguchi Tatsuo⁴⁶ *post-Mono-ha* eskultore kontzeptualistarekin ikasi zuen, honakoa gogorazten digu: “Hauxe da *Mono-ha* artisten esperientziatik jaso nuen ikasgaia: metodo pertsonal baten eta banakako adierazpide baten bilaketa”.

Caik Japonian egin zituen lehen urteetan zehar, *post-Mono-ha* artisten belaunaldia alegoriko eta ikonikoarekiko, hots, Howard N. Fox arte-kontserbatzaileak “jatorrizko espiritu”⁴⁷ gisa definitu duen horrekiko interesa ari zen garatzen. 1980ko hamarkadako artistarik aktiboenetako bat Endo Toshikatsu izan zen. Zur beltz-beltzeko bere forma masibo eta minimalistei edo petrolioz betetako lubakiei su-prozesu bat aplikatzen zien, kanpoaldeko kokaguneetan. Lurrean jarri ondoren, su ematen zien bere monumentuei, harik eta horien azalera erabat kiskalia eta kaltzinatua geratzen zen arte. Endok uste zuenaren arabera, “irudimen materiala erlazio kosmologikoaren baitan jar daiteke agerian, hots, giza bizitza suarekin, lurrarekin, urarekin, eguzkiarekin eta unibertsoko beste elementu fisiko batzuekin lotzen den lekuan, eta orduan izan dezake esangura”⁴⁸. Suak ez du suntsitzen, eraldatzen baizik.

Cairen marrazki bolboraz eginak eta leherketa-proiektuak *post-Mono-ha* artearen eta diskurtsoen testuinguruan ikusi ziren hasiera batean Japonian. Arte-mundu nagusi horrek Cairen obrari harrera kritiko kartsua egitea eragingo bazuen ere 1980ko hamarkadaren amaieran eta 1990ekoaren hasieran, Caik iritzi zion horren termino teorikoak antolatuegi zeudela Ekialde-Mendebalde aurkaritzen inguruan. “Haiek [artistek eta kritikariek] internazionalismoa eta modernitatea iritsi nahi zituzten. Baina azkenean konturatu ziren hori ere mendebaldetartze-mota bat zela. Arazo japoniarra nire arazo izatera igaro zen. Horrela sortu zen [Estraltarrentzako proiektua](#) saila. Nik zera nioen nirekiko: ‘Ba ote Ekialdearen eta Mendebaldearen arteko alderaketa izugarri mugatutik harago joateko modurik? Testuinguru handiagorik edo planteamendu zabalagorik izan al da noizbait?’”.

Metodo eta adierazpide independenteak sortzera bideratutako Cairen ikerkuntzek 1993ko [Txinako Harresi Handia 10.000 metrotan hedatzeko proiektua: Estraltarrentzako proiektua, 10. zk.](#) deituarekin jo zuten goia. Leherketa-proiektu hori, ordu arte Caik produzitutako handiena, Serizawa Takashi-ren enkargu batetik sortu zen. Takashik, Cairen ikuspegiaren miresle sutua eta Tokioko P3 art and environment artearentzako espazio alternatiboaren fundatzailea, aipatu espazio horretan erakutsia zuen [Jatorrizko suzko bola: Proiektuen proiektua](#), artistak bolboraz egin eta bionbo eran muntatutako marrazkiz osatutako 1991ko instalazioa. Harresi Handia, V. eta VI. mendeetan zehar buztinez eta harriz eraikia, munduko egiturarik handiena da, eta Txinako monumenturik garrantzitsuenak; guztira 6.400 km hartzen ditu, eta herrialdearen iparreko mugan zehar dago kokatuta. Mendetan eta segidako zenbait dinastiatan zehar, gotorleku erreal eta sinboliko horixe izan zen “Txina” kanpo munduaren aurrean identifikatu zuena, nahiz XX. mendearen zati handi batean zehar hondatzen utzi zuten. Deng Xiaoping-en erreforma ekonomikoen ondotik, Harresi Handia “Aberria maita eta Harresi Handia berreraiki dezagun” lelopean bizituriko nazionalismo txinatarra suspertzearen sinbolo bihurtu zen. Inperio iraunkorraren, lur magnitudearen eta kultur harrotasunaren adierazle nazionala izatera igaro zen atzera. Caik tropo horiek berrerabili zituen, gerra hotzaren osteko munduan –batez ere 1989an Berlingo harresia erori ondoren– mugek duten esangura aldakorren gaineko ikerkuntza konplexu batean, eta mito historikoaren indarrak jabetu zen, “naturaren indarrak jabetzea” ere aipatu zuen bezalaxe orainaldi historikoa erabat hankaz gora jartzearen.

Ehunka boluntariok eta bertako 40.000 pertsona inguruk parte hartuko zuten antzezpen interaktibo gisa sortu zuen Caik [Txinako Harresi Handia 10.000 metrotan hedatzeko proiektua](#). Japonia utzi aurretiko ekintzatzat, Cairen

laguntzaileek infusio txinatarrak hartu zituzten, hain zuzen eginkizunari ekin aurretik purifikatzearen eta indartzearen. Caik Gansu probintziako leku bat aukeratu zuen, harresiaren punturik mendebaldekoenean, Jiayuguanen, Gobiko basamortuaren ertzean jada. Iluntzean, “luzatu” egin zuen Harresi Handia, duna-tontorretan lerro bihurtuak eratuz kokatutako 10.000 metro bolbora-metxaren detonazioa eraginda. Metxa lehertzeak, hamabost minutu iraun zituen, zeruan hegan zihoan herensuge baten forma gogorazten zuen. Herensugea, unibertsoa *yang* indarren sinbolo taoista mitologikoa eta Txinako enperadorearen ikonoa, nonahiko irudia izan da, milaka urtetan zehar, arte txinatarraren. Caik konposizio ospetsu batzuei buruz egin aipamena, XIII. mendeko Chen Rong-en *Bederatzi herensuge* lanari buruzkoa esaterako, propio egin da, zeren eta proiektu honen bidez kultura txinatarraren korrante nagusia ordezkatu nahi zuen, eta baita, aldi berean, kultura txinatarrak bera ordezkatzeko zezan ere. Horrelako probokazio kontzeptualen aberastasuna, arte formatzat ulertutako leherketa-proiektuetara begira Caik lantzen duen estrategia orokorraren parte bat besterik ez da. Batez ere lortu nahi duena piztu aurretiko unean gertatzen da, materia, bortizki, energia bihurtu baino lehen hain justu. Une horretan, Cairen gogo “zuri” geratzen da, kaosaren izaeraren gaineko kontrola galtzeko posibilitatearen aurrean. “Une bateko garraldi horretan betierekotasuna dago”, diosku. “Eta duen inpaktua fisikoa eta espirituala da, aldi berean”.

Caik nahi duena ez da iragana babestea, baizik eta hari bizia ematea atzera; kultur herentzia txinatarraren ondarea –bai taoismoa eta budismoa direnean bai beste adierazle batzuk direnean, Harresi Handia edo herensugea esaterako– ez da erreberentziatu behar, birbanatu baizik. Harentzat, iragana irudi-mundu eraiki bat da. Cairen obraren garrantzia artistak kultur transgresioaz duen nozioan datza, horren arabera psikologikoa den oraina, alderdi soziala eta alderdi politikoa bezalaxe, zoria eta eraldaketa-egoera betiereko bat baita.

IZATE OROKORRA: ERLATIBISMOAREN POLITIKA

1995ean Cai Guo-Qiang New Yorkera aldatu zenean Japoniatik zetorren, eta Long Island Cityko P.S. 1 Studio Program-en ikasle egoiliar gisa, Asian Cultural Council-ek eman beka bati esker. Cai eta bere familia New Yorken bizi dira harrezkeroztik. Cairentzat, birkokatze hori beste herrialde batera aldatzea baino gehiago izan zen; XXI. mendearen hasierako artista globalen bizimodu ibiltariaren estilarantz egin beste pauso bat zen. Cai ingeles hizkuntza menderatzera iritsi ez izanak –estudioko laguntzaileek egiten diote interprete-lana– sendotu egiten du egun arte globalaren sistemaren barnean duen emigrante-izaera. New York bere operazio-basetzat aukeratu zuenetik, Caik leherketa-proiektuak, bolboraz egin marrazkiak, instalazioak eta proiektu sozialak egiten segitu du, mundu osoan zehar bienaletan eta erakusketa kolektibo zein banakakoetan parte hartzearekin batera. Beijingo 2008ko Joko Olinpikoen inaugurazio- eta klausura-zeremonietan parte hartu zuen sortzaile taldearen kide izaki egin zuen lanak hiri horretan beste etxe eta beste estudio bat muntatzera eramanean. Sorkuntzarako baldintza mugikor horiek –hiri berriak, ingurune berriak, produkzio-ekipo berriak– onartzea natural zaio Cairei; izan ere, dagoeneko bere metodologiaren parte ditu. Globalizazioaren teoriarik Arjun Appadurai-k “fluxu-mundu” deitu duena gorpuzten du Caik, populazio flotatzailez, nazioz gairik politikaz, teknologia- eta trebezia-konfigurazio mugikorrez eta ezagutzaren globalizazioz osatu espazio arinik eta mugarik gabekoa. Cairen arabera:

Mundua ulertzeko, mundua begiesteko eta mundua adierazteko dauzkagun posibilitateak esploratu beharko genituzke. Aukera horiek zenbat eta sakonago ezagutu, hobeto planteatu ahal izango dugu guztiaren esentzia. Jarrera irekiagoak eduki beharko

genituzke munduaren etengabeko aldaketara egokitze, gure ingurunea den horren mamira iritsi ahal izatearren, eta horrela modu zuzenagoa aurkitzearren antzeman duguna irudikatzeko, horren aurreko gure erreakzioarekin batera.

Japonian bizi zen bitartean Caik egin obrak metafisika poetiko, kosmologia eta gatazka kulturalako kontzeptuekiko kezka erakusten du. Arte-sorkuntzaz duen planteamendu kontzeptuala, baina, nabarmen aldatu zen New Yorken, eta azpian zen gatazkaren gaia, aspalditik artistaren kezka zena bera, haren praktikaren lehen planora igaro zen. Kaos- eta indarkeria-irudiak Cairen instalazio eta proiektu sozial gero eta askotarikoagoak menderatzera iritsi dira, eta baita hark bolboraz egin marrazkiak eta leherketa-proiektu gero eta handiago eta konplexuagoak ere. Egin dituen obrarik berrienak, itxura batean buru argi baten eta ideologismoekiko axolagabekeriaren fruitu, probokazio erabatekoak dira giza izaerak orokorrean berezko duen gatazka egoera etengabea aztertze. 2001eko irailaren 11n Estatu Batuetan izandako atentatu terroristek, 2004ko martxoaren 11ko Madrilgo trenetako bonbek eta 2005eko uztailaren 7ko Londresko metroko bonbek, Irak eta beste herrialde batzuetan atentatu terroristak ugaltzearekin batera, eragin zuzena izan dute Cairen obran. Gainditu egin du New Yorken eta Valentzian, duela gutxiko atentatuen ondotik, eskala handiko leherketa-proiektuak antolatze akeraren aurrean komunitateak erakusten zuen uzurtasuna, agintariak konbentzitu egin baititu bere ekitaldiek ondorio “sendagarriak” dituztela. Konbentzituta zegoen indarkeria sortze estetizatu horiek arindu egingo zutela gutxi lehenago gertatutako eraso terroristek eragindako trauma, eta gizartearen eraldaketa mentala bultzatuko zutela oro har. “Kalamitateen aurrean adorea eta itxaropena behar direla erakutsi zion jendeari nire Ortzadar iragankorra obrak” adierazi zuen, 2002an New Yorkeko Museum of Modern Art-ek enkargatu zion leherketa-proiektu ikusgarria zela eta.

Caik uste du artea gai dela aldaketa sozialean eragiteko, eta uste horren indarrez Cairen obra lotu egiten zaio Joseph Beuysek arteaz zuen “eskultura sozial sortzaile” kontzeptuari. Honek 1982an hasi zuen bere *7.000 haritz* (*7000 Eichen*) obra, Alemaniako Kasselgo *Documenta 7*-n, munduko zenbait tokitan zuhaitzak basaltozko estatua banaren ondoan landatzeko proposamen baten lehen ekintzatat –proiektu horrek agerian jartzen du artistak ingurune- eta gizarte-aldaketan eragiteko duen eginkizuna-. Hala, esaterako, Dia Art Foundation-ek bost zuhaitz eta hesola pare landatu zituen New Yorken 1988an, proiektuaren jarraipen gisa. Zenbait herritan, *7.000 haritz* lana hiri berrikuntzarako metodoa izan da, eta herritarren eta tokiko agintarien partaidetza eragin du.

Era berean, Caik 1996an Estatu Batuetan egin lehen proiektuek –Onddo itxurako hodeien mendea: XX. menderako proiektua eta Karramarro-etxea– jarraitu egin zuten sendabidea aplikatzen, eta Beuysek aipatu eginkizun horren ildotik zertutako parte-hartze gisa interpreta daitezke. Onddo itxurako hodeien mendea Caik Nevadako proba gunean abiatu zuen leherketa-sorta bat da. Han leherketa batzuk egin zituen, onddo itxurako hodeiak baliaturik, eskuan eusten zion eta etxean eginga zen dispositibo batez, bolboraz betetako kartoizko hodi bat besterik ez baitzen. Sail honetako beste leherketa batzuk Land Art-eko bi kokagune ikonikotan egin zituen, gainera, Caik, proba nuklearretarako zonatik hurbil samar zeudelako eta proba horiekiko errefus kontzeptuala adierazten zuketelako; lehen leherketaren lekua *Negatibo bikoitza* izan zen, 1969koa, Michael Heizer-ena, Nevadan, eta bigarrenarena *Spiral Jetty* (1970), Robert Smithson-ena, Utahko Aintzira Gazi Handian. Caik leherketa-sekuentzia batez luzatu zuen saila; horretarako Manhattango leku enblematikoak aukeratu zituen, eta Dorre Bikiek eta Askatasunaren Estatuak hondoko oihala-ena egin zioten; Cairentzat izugarri adierazgarria zen bonba atomikoari buruzko lehen ikerketak Manhattanen egin izana eta Manhattan proiektuaren lehen kuartel nagusia ere toki berean egon izana.

Onddo itxurako hodeien mendea Caik Land Art-ekin hartutako konpromiso zuzentzat interpreta badaiteke ere, eta korrante horrekiko halako afiliazio bat ere ezar genezake agian, historian izan den suntsipen masiboko armarik handienaz hark arte-terminoetan egin berrinterpretaziotzat ere ikus daiteke. “Onddo itxurako hodeia irudi ederra da, monumental”, esan du. “XX. mendea sinbolizatzen duen ikusizko sorkuntza da, eta bere garaiko arte-sorkari ororen gainetik dago. Eta hurrengo mendeetan zehar ere inpaktu indartsua izaten segituko du”⁴⁹. Kontzeptu-alderantzte batez, Caik eraitsi egiten du Land Art-en monumentaltasun iraunkorra, leherketa sorrera galkor baino mugagabeki indartsuagoaren bidez. Karramarro-etxea lanerako, Manhattango denda bat te-areto bihurtu zuen, horrek “turismo nuklearra” bultzatzen zuela nabarmen, gure garaioetako hondakin edo herexak balira bezala. Leherketa nuklearrekin lotutako irudi-sorta bat erakusten zen bertan, erosteko zeuden postalak tartean. Bisitariak artista-liburu baten aleen orriak pasatzera gonbidatzen zituzten, liburu hartan onddo itxurako hodei nuklearren argazkiak baitziren, hodeiaren formaren antzekoa duten lingzhi deitutako perretxikoekin egindako infusio sendagarri txinatar bat edaten zuten bitartean. Te-aretoan 160 karramarro, bizirik, lurrean zehar zebiltzan, espezieen biziraupen ebolutiboaren zein erradiazioek eragindako minbiziaren metafora gisa.

Pentsatzekoa da tropo nuklear peioratiboak abilki “arte” eta “kultura” bihurtzeko jabetu zela Cai onddo itxurako hodeiaz. Zeharo errefusatzeko ideologiak, eta berak “tolerantziaren lege” izenarekin definitzen duena du arau; dioskunez, artistaren eginkizuna ez da gauza bat ona edo txarra den esatea, baizik eta errealitatea era berritzaile batez erakustea. Erlatibismo horren une gorena 2004ko Tokiz kanpoko: lehenengo etapa instalazioarekin iritsi zen, zehazki Caik instalazioarekin erakutsi zuen ikuspegiarekin; horretan, Caik orain arte egin duen instalazio handiena da, benetako bederatzi auto aurkezten dira, auto baten leherketaren simulazioa egiten duen progresio zinetiko batez. Jennifer Wen Ma-k egin zion elkarrizketa batean, honakoa esan zuen:

Ikusten dudana eta interesatzen zaidana zerbaitengatik hasten da nire obra; orduan, pixkanaka, obra bat sortzeko desira bihurtzen da. Adibidez, leherketak egiten ditut eta, beraz, arreta jartzen diet. Imajina ditzaket terrorista suizidek erabilitako metodoak eta horien egoera mentala [...]. Artelan bati su eman baino lehen, batzuetan urduri egoten naiz; terroristek, aldiz, batere ikararik gabe egiten diote aurre heriotzari. Biktimez erruki izateaz gain, min ematen dit horrelako ekintzen egileak gizon-emakume gazteak izateak. Artistak gai dira beste posibilitate batzuekin, beste ikuspegi batzuetatik planteamenduekin enpatizatzen. Gure gizarteak ataka gaitz horretan dagoelako jaiotzen da artelana. Eta artistek ez dute ez on ez txar juzgatzen⁵⁰.

Neurri batean, Caik bortizkeria irudiak, gure mundu modernotik ateratakoak, erabiltze hori jabetze-arte mota bat da; horren arabera, terrorismo-ekintza bat kultur readymade suete bat da⁵¹. *Errentak biltzeko patioa* lanaz egin berrasmatez, arte garaikideko nazioarteko erakusketa baten testuinguruan kokatu baitzuen, eredu bihurtu zen, bizi-ikarazko eguneroko albisteen ikusizkizuna artearen motibo deseraikia izatera igarotzeko. Caik, bere metodologiaren bitartez, parekatu egiten ditu dadaismoaren gerra-deiadarra, artelanaren eta eguneroko bizimoduaren arteko muga suntsitzearen alde egiten baitzuen horrek, eta Maoren lelo ospetsua, “giza adimenaren fruitu izango den arte iraultzailea herri bizitza islatuz eta prozesatuz” sortzeko alegia⁵². “Readymade leherketa” dei genezakeen horri ematen dion erabilerak azpimarratu egiten du artea kultur probokazioarako tresnatzat baliatzeko garatzen duen estrategia, betiere ordenaren egungo sistemak alderantzera eta zalantzan jartzera bideratua. Ildo horretatik, Caik Maurizio Cattelan artistaren obrarekiko erakutsi interesak lagundu egiten digu berak zertzen duen praktika ulertzen. Caik leherketa atomikoaren edo auto baten readymadea erabiltzen du; Cattelanek, berriz, Adolf Hitler-en eta Joan Paulo II.aren efigieak erabiltzen ditu jasanezinaren mugan dauden eszenak sortzeko (19. irud.)⁵³.

Cairen asmoa, Cattelanena bezalaxe, begiespen probokatzailen bitartez hutsala hankaz gora jartzea da. Cairentzat, suntsipen indarrak sorkuntzaren prozesu dialektikoan daude, eta konstante bakarra aldaketa da berez. Eta agian ikuspegi horixe izango da, hain justu, garai nahasietan bizi diren pertsonei arteak helaraz diezaiekeen jakinduria. Sinetsi nahi badugu, Cairen sorkariek batu egiten gaituzte, sualdi itsugarri baten tartean, betierekotasun ongilearen eta ikaragarriaren gogamenarekin.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Cai Guo-Qiang, "I Wish It Never Happened", Jennifer Wen Ma-rekin elkarriketa, in *Cai Guo-Qiang: Innoportune* (North Adams: Mass MoCA, 2005), 60. or. [itzuli]
2. Hou Hanru, Carolee Thea-ren *Foci Interviews with Ten International Curators* liburuko elkarriketa (New York: Apex Art, 2001), 30. or. [itzuli]
3. *Martxa Luzea* izeneko proiektua Lu Jie arte-kontserbatzaileak abiatu zuen, 1999an, Txinako eta nazioarteko zenbait artista gonbidatu zituenean Martxa Luzearen ibilbide historikoan zeharreko leku aukeratu batzuetara bidaiatu eta Txinako ikusizko kultura eta memoria iraultzailea zalantzan jartzeko artelanak sortzeko. Oraindik abian den proiektu horrek gertaera historikoa erabiltzen du, diskurtso-esparrutzat, erakusketak, performanceak eta sinposioak eginez eta garrantzi historikoa, politikoa edo kulturala duten leku publikoetan obra berriak sortuz, Txinaren kultur eta arte-iragana berraztertu eta birbideratzeko. Erakusketa-proiektu horri buruzko argibide gehiago nahi izanez gero, ikusi www.longmarchspace.com. [itzuli]
4. Cai Guo-Qiang, "Master's Program in Contemporary Art Curriculum (Proposal)" (2002ko martxoa), *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 5, 3. zk. (2006ko iraila), 73-74. or. [itzuli]
5. "This 20th-century Chinese substrain of belief seems to be earnest without being pious, differentiating it from Judeo-Christian understandings of faith" [XX. mendeko sinesmen txinatarren azpisistema hau zintzoa da, itxura batean, santukeriara iristeke ordea; horrexek bereizten du fedearen kontzepzio judu-kristautik]. Philip Tinari, egileari igorritako mezu elektronikoa, 2007ko urriak 30. Tinari eskerrak ematen dizkiot, Caik pentsamendu iraultzaile txinatar modernoarekin duen erlazioari buruz nik egin planteamenduaren ganean egin dituen iruzkinengatik. [itzuli]
6. *Ibid.* [itzuli]
7. Holland Cotter, "Public Art: Both Violent and Gorgeous", *New York Times*, 2003ko irailak 14, Arts & Leisure, 2. atala, 33. or. [itzuli]
8. *Txina/Abangoardia* izan zen Txinan abangoardiako arteari buruz egin lehen erakusketa. 1989ko otsailean inauguratu zuten, Beijinggo Txinako Arte Museo Nazionalan, eta guztira 186 artistaren 293 obra aurkeztu zituzten, tartean pinturak, eskulturak, bideoak eta instalazioak zirela. Caik berak dioenez, une hartan Japonian bizi baitzen, obra bat erakusteko gonbidatu zuten, baina ez zuen onartu. 1980ko hamarkadako abangoardiako mugimendu txinatarrari buruzko ingelesezko bibliografia baterako, ikusi Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China* (Beijing: Timezone 8, 2006); Johnson Tsongzung Chang, *New Art from China: Post-1989* (Londres: Marlborough Fine Art, 1994); Fei Dawei, '85 *New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art* (Beijing: Ullens Center of Contemporary Art, 2007); Gao Minglu, *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* (Buffalo: Albright-Knox Art Gallery, 2005); Martina Koppel-Yang, *Semiotic Warfare: A Semiotic Analysis of the Chinese Avant-Garde, 1979-1989* (Hong Kong: Timezone 8, 2003); Jochen Noth, Pohlmann Wolfger eta Reschke Kai, *China Avant-Garde: Counter-Currents in Art and Culture* (Hong Kong: Oxford University Press, 1994); Karen Smith, *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China* (Zurich: Scalo, 2006); Wu Hung, ed., *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West* (Hong Kong:

- New Art Media, 2001); eta Zhu Qi, "Putting On and Taking Off: How the Mao Suit Became Art", in Wu, *Chinese Art at the Crossroads*. [itzuli]
9. Lu Jie, egilearekin elkarrizketa, New York, 2007ko abuztuak 15. [itzuli]
 10. Geremie R. Barme, egilearekin elkarrizketa, Sydney, 2006ko abenduak 5. [itzuli]
 11. 1950eko eta 1960ko hamarkadetan jaio eta Txinatik kanpo finkatu ziren artisten artean, Ai Weiwei, Gu Wenda, Lin Tianmiao, Wang Gongxin, Xu Bing eta Zhang Huan New Yorkera joan ziren; Chen Zhen, Huang Yongping, Shen Yuan eta Yang Jiechang Parisa; Wu Shanzhuan Hanburgora; eta Qin Yufen eta Zhu Jinshi Berlinera. Atzerrian diren artista txinatarrei buruzko azterlan batzuk ikusteko, Julia F. Andrews eta Gao Minglu, *Fragmented Memory: The Chinese Avant-Garde in Exile* (Columbus: Ohio State University, Wexner Center for the Arts, 1993); eta Melissa Chiu, *Breakout: Chinese Art Outside China* (Milan: Charta, 2006). [itzuli]
 12. Ondoko zerrendan, Caik parte hartu zuen eta komisarioa edo komisarioetako bat kritikari edo kontserbatzaile txinatar garrantzitsu emigratua izan zen erakusketa banakako edo kolektiboak antolatzen dira, izan zuten komisarioaren arabera: Fei Dawei: *Art Chinoise 1990: Chine demain pour hier*, Pourrières, Aix-en-Provence, 1990, eta Cai Guo-Qiang, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2000; Hou Hanru: *Cities on the Move*, Vienako Sezesio Arte Garaikidearen Galerian 1997-98an egina, eta gero Bordelera, New Yorkera, Helsinkira, Humlebaekera eta Londresera eraman zutena; Gao Minglu: *Inside Out: New Chinese Art*, P.S. 1 Contemporary Art Center-en eta Asia Society-n 1998-99an egina, eta ondoren San Frantziskora, Monterreyra, Tacomara, Seattlea eta Canberrara eraman zutena, eta baita *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* ere, Milurtekoaren Monumentuko Arte-Museoan inauguratua, Beijingen, 2005ean, eta ondoren Buffalora eramana; eta Wu Hung: *The First Guangzhou Triennial. Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art*, Guangdongko Arte-Museoa, Guangzhou, 2002-03. [itzuli]
 13. Ikusi Andrews eta Gao, *Fragmented Memory*; Gao Minglu, ed., *Inside Out: New Chinese Art* (Berkeley: University of California Press, 1998); Gao Minglu, *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* (Buffalo: Albright-Knox Art Gallery, 2005). [itzuli]
 14. Ikusi Christina Yu, "Curating Chinese Art in the Twenty-First Century: An Interview with Gao Minglu", in *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* (2006ko martxoa), 21. or. [itzuli]
 15. Wang Hui, "Contemporary Chinese Thought and the Question of Modernity", itzul. Rebecca Karl, *Social Text*, 55. zk., *Intellectual Politics in Post-Tiananmen China* (1998ko uda), 37. or. [itzuli]
 16. Ikusi H. D. Harootunian, "Visible Discourses/Invisible Ideologies", in Masao Miyoshi eta H. D. Harootunian, ed., *Postmodernism and Japan* (Durham: Duke University Press, 1989), 67.-81. or.; Harry Harootunian, *Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan* (Princeton: Princeton University Press, 2000); eta Alexandra Munroe, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky* (New York: Harry N. Abrams, 1994). [itzuli]
 17. Takeuchi Yoshimi, *What is Modernity? Writings of Takeuchi Yoshimi*, ed. eta itzul. Richard F. Calichman (New York: Columbia University Press, 2004), 165. or. "Asia as Method" saiakera hitzaldi baten egokitzapena da, eta 1961ean argitaratu zuten. [itzuli]
 18. Fukuokako Arte-Museoaren eta filial duen Fukuokako Asiar Artearen Museoaren -biak 1999an fundatuak dira- eginkizuna eta erosketa-politika ezagutzeko, ikusi web instituzional hauek: www.fukuoka-artmuseum.jp eta <http://faam.city.fukuoka.jp>. [itzuli]
 19. Kuroda Raji, "Ten Years of MCP (Museum City Project)", in *Museum City Project 1990-2003* (Fukuoka: Museum City Project Publishing, 2003), 6.-8. or. [itzuli]
 20. Kuroda Raji, "The Future of Presenting 'Asian Art': Thoughts on Asian Contemporary Art", *The Shin Bijutsu Shinbun* (Japonia), 608. zk., 1991ko uztailak 1. Jatorriz japonieraz dago argitaratua, eta Reiko Tomiik itzuli zuen ingelesera. [itzuli]
 21. Cai Guo-Qiang, "Traces of Gunpowder Explosions", Gao Minglurekiko elkarrizketa, *Dushu* (Txina) 9 (1999), 87.-93. or. Jatorriz txineraz argitaratua, eta Philip Tinarik ingelesera itzulia. Elkarrizketako pasarte honetan, Caik Li Xianting arte-

kontserbatzailearen eta kritikariaren baiezpena aipatzen du, arte txinatarra nazioarteko artearen munduaren oturuntzan bazter daitekeen “udaberriko bilkaria” delakoa. [itzuli]

22. Barry Schwabsky, “Tao and Physics”, *Artforum International* (1997ko uda), 121. or. [itzuli]
23. Kontrakorik adierazi ezean, Cai Guo-Qianguen aipua egilearekin egindako elkarrizketetakoak dira (New York, 2007ko maiatza). [itzuli]
24. Aipatua in Carol Lutfy, “Flame and Fortune”, *Artnews* 96, 11. zk. (1997ko abendua), 146. or. [itzuli]
25. Cai Guo-Qiang, Octavio Zayarekin elkarrizketa, in Dana Friis-Hansen, Octavio Zaya eta Serizawa Takashi, *Cai Guo-Qiang* (Londres: Phaidon Press Limited, 2002), 10. or. [itzuli]
26. Kultur Iraultzak Txinako kultura eta arte garaikidearen garapenean izan zuen eraginari buruz, ikusi Geremie R. Barme, *Shades of Mao* (Londres: An East Gate Book, 1996); Francesca del Lago, “Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art”, *Art Journal* 58, 2. zk. (1999ko uda); Hou Hanru, “Towards an ‘Un-Unofficial Art’: De-ideologization of China’s Contemporary Art in the 1990s”, *Third Text* 34 (1996ko udaberria), 41. or.; Jiang Jiehong, ed., *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007); Martina Koppek-Yang, “Zaofan Youli/Revolt is Reasonable: Remanifestations of the Cultural Revolution in Chinese Contemporary Art of the 1980s and 1990s”, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* (2002ko abuztua). [itzuli]
27. “Suntsitzeak kritika eta errefusa esan nahi du; iraultza esan nahi du. Arrazoitu beharra dakar, hau da, eraiki beharra. Lehenetsuna emaozue suntsitzeari, eta prozesuan eraikuntza egongo da”, Txinako Alderdi Komunistaren Komite Zentralaren Zirkularra, 1966ko maiatzaren 16koa. Bada Kultur Iraultzari buruzko webgune bikain bat, honakoa: www.morningsun.org. [itzuli]
28. *Rent Collection Courtyard-Sculptures of Oppression and Revolt* (Beijing: Foreign Languages Press, 1968). Ikusi www.morningsun.org. Testuak honakoa azaltzen du:

Buztinezko eta neurri naturaleko figura-erakusketa handi honek Liu Wen-tsai-ren errentak biltzeko patio zaharra du inspirazio; Liu Wen-tsai lurjabe tiranoa zen, Tayi eskualdekoa, Szechuan probintziakoa, Txina hego-ekialdean. Erakusketak antzinako landako Txinan gertatutako klase-borroka gogor eta latz baten irudi bizia, argia eta errealista eskaintzen du.

Liberazioaren aurretik, Tayiko herriak miseria gorria jasan zuen, tokiko despoten basakeriengatik eta Kuomintangen gobernu erreakzionarioak biltzen zituen zerga itogarriengatik [...]. 1949an, Txinako alderdi komunistaren gobernuaren pean eta Mao Zedong aitzindari handia buru zuela, Txinako herriak erabat erorarazi zituen orduan nagusi ziren inperialismoa, feudalismoa eta kapitalismo burokrata, eta Txinako Herri-Errepublika ezarri zuen. Harrezkero, Tayiko herria, Txinako beste alderdi batzuetakoa bezala, askatu eta bide sozialistan barrena abiatu zen, horretan aurrera eginez, ausarki, iraultza sozialistarantz eta eraikuntza sozialistarantz.

Errenta-bilketaren historia jasotzen duten ehundik gora eskulturak artista iraultzaile txinatar talde baten obra dira; horiek, Mao Zedongen pentsamendu garaiezinak argitzen zien bideari jarraikiz, Mao presidentearen obrak aztertu eta sorkuntza bidez aplikatu zituzten, langile, nekazari eta soldaduen bizitzetan erabat murgildu ziren, eta haien ahalegin kolektibo bide eman zieten.

[...] *Errentak biltzeko patioa* adibide bikaina da, erakustearren eskultura nola jar daitekeen langile, nekazari eta soldaduen zein sozialismoaren zerbitzura. Proletarioen Kultur Iraultza handiaren lorpen garrantzitsua da, eta Mao Zedongen pentsamendu handiaren garaipena. [itzuli]
29. Caik honakoa adierazi du: “Kultur Iraultzan zehar, jendea zeharo hunkitu zuen *Errentak biltzeko patioa* lanak. Ni ere hunkitu ninduen, noski. Uste dut akatsa dela iraganeko artisten mugak, artistak politikoki erabiliak ziren garai batekoak, besterik gabe komentatzea, zeren eta, hala eta guztiz, mugaraino eramaten baitzituzten bere obrei ezartzen zizkieten murrizpenak”. Aipatua in Kumagai Isako, “Chinese Artists in New York”, *Bulletin of Museum of Contemporary Art*, Tokio (2004ko martxoa). Japonieraz; Gavin, Frew-ek ingelesera egindako itzulpena, argitaratu gabea. [itzuli]

30. *Ibid.* [itzuli]
31. Ikusi Martina Koppek-Yang, "Zaofan Youli/Revolt Is Reasonable: Remanifestations of the Cultural Revolution in Chinese Contemporary Art of the 1980s and 1990s", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* (2002ko abuztua), 66.-75. or. [itzuli]
32. *Ibid.*, 74. or. [itzuli]
33. Caik honakoa adierazi zuen autorearekin elkarriketan: "Maoren eragin eta mugimendu guztiak nire prestakuntza-urteetan zehar izan ziren, nire lehen eskolaren eta nire nerabezaroaren garaian zehar. Horregatik, Maoren kontzeptuek kontzienteki zein inkontzienteki blaitu dute nire mentalitatea". [itzuli]
34. Mao Zedongek, "Maiatzaren 4ko mugimendua" deituan (1939ko maiatza), honakoa idatzi zuen: "Intelektualek ez dute ezer lortuko, langileekin eta nekazariekin integratzeko gai ez badira. Amaierako analisisan, intelektual iraultzaileen eta intelektual ez iraultzaile edo kontrairaultzaileen arteko banaketa-lerroa markatzen duena zera da, zehaztea prest dauden langileekin eta nekazariekin integratzeko, eta hori benetan gauzatzen duten". Ikusi www.morningsun.org. [itzuli]
35. Cai, Octavio Zayarekin elkarriketa, 11. or. [itzuli]
36. Chen Zhenek eszenografia-diseinua ikasi zuen Shanghaiko Antzokian 1978tik 1982 arte, eta bertan irakasle izan zen 1982tik 1986 arte; azken urte horretan Parisa aldatu zen. Eskerrak eman nahi dizkiot artistaren alargun Xu Min-i, Chen eta Cairen adiskidetasunari buruz zituen iritziak emateagatik 2007ko martxoaren 29an Parisen egin nion elkarriketan. Chenen bizitzari eta obrari buruz, David Rosenberg eta Xu Min, *Chen Zhen: Invocation of Washing Fire* (Prato-Siena: Gli Ori, 2003); eta www.chenzhen.org. [itzuli]
37. Chen Zhen, aipatua in Rosenberg eta Xu, *Chen Zhen*, 19. or. [itzuli]
38. *Ibid.* [itzuli]
39. Cai Guo-Qiang, "Cai Guo-Qiang + P3," in *Cai Guo-Qiang. Primeval Fireball: The Project for Projects* (Tokio: P3 art and environment, 1991), or. g. Japonieraz. Ingeleserako itzulpena artikulu honen idazlearena da. [itzuli]
40. Chen Zhen, aipatua in Rosenberg eta Xu, *Chen Zhen*. [itzuli]
41. Cai, *Jatorrizko suzko bola (Primeval Fireball)*. [itzuli]
42. *Ibid.* [itzuli]
43. Huang Yong Ping, aipatua in Fei Dawei, Hou Hanru eta Phillippe Vergne, *House of Oracles: A Huang Yang Ping Retrospective* (Minneapolis: Walker Art Center, 2005), 42. or. [itzuli]
44. Txinako kultura premodernoko taoismoari buruzko azterlan bikaina ikusteko, Stephen Little eta Shawn Eichman, *Taoism and the Arts of China* (Chicago: Art Institute of Chicago, 2000). [itzuli]
45. Lee U Fan [Ufan], aipatua in *Lee U Fan* (Tokio: Bijutsu Shuppan-sha, 1986), 138. or. [itzuli]
46. *Mono-ha* eta post-Mono-ha mugimenduen historia baterako, ikusi *Munroe, Japanese Art After 1945*. [itzuli]
47. Ikusi Howard N. Fox, *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1990). [itzuli]
48. End Toshikatsu, "Hi ni tsuite/On Fire", in *End Toshikatsu/Toshikatsu End*, ingeleserako itzulpena Stanley N. Anderson et al. (Tokio: Touko Museum of Contemporary Art, 1991), 42. or. [itzuli]
49. Cai Guo-Qiang, "Other Fire Projects" in Fei Dawei, ed., *Cai Guo-Qiang* (Londres: Thames and Hudson; Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2000), 146. or. [itzuli]

50. Ikusi Cai, "I Wish It Never Happened", 54.-69. or. [\[itzuli\]](#)
51. Nire esker ona adierazi nahi diot Sandhini Poddar-i, "readymade" gisako albistearen kontzeptua formulatzen laguntzeagatik. [\[itzuli\]](#)
52. Mao Zedong, "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art", in Bonnie S. McDugall, *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art": A Translation of the 1943 Text with Commentary* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1980), 69. or. [\[itzuli\]](#)
53. Jennifer Wen Ma, egilearekin elkarriketa, New York, 2007ko uztailaren 26a. [\[itzuli\]](#)