

Bitarte argitsua

D. Daskalopoulos Collection

GUGGENHEIM BILBAO

MARINA ABRAMOVIĆ.....	3
KUTLUG ATAMAN.....	4
MATTHEW BARNEY	6
JOHN BOCK.....	8
LOUISE BOURGEOIS.....	10
PAUL CHAN.....	12
MARK DION ETA ROBERT WILLIAMS	14
KENDELL GEERS	16
ROBERT GOBER.....	18
GUYTON / WALKER	20
MONA HATOUM.....	22
THOMAS HIRSCHHORN	24
DAMIEN HIRST	26
MIKE KELLEY	28
WILLIAM KENTRIDGE	30
MARTIN KIPPENBERGER	31
NATE LOWMAN.....	33
SARAH LUCAS	35
PAUL MCCARTHY	37
STEVE MCQUEEN	39
ANNETTE MESSENGER	41
WANGECHI MUTU	43
RIVANE NEUENSCHWANDER.....	45
CHRIS OFILI	47
GABRIEL OROZCO.....	49
PAUL PFEIFFER.....	51
ALEXANDROS PSYCHOULIS.....	53
WALID RAAD / THE ATLAS GROUP	55
KIKI SMITH.....	57
RACHEL WHITEREAD.....	58

MARINA ABRAMOVIĆ

SUSAN THOMPSON

Marina Abramović-en jardun artistikoa performancearen artearen abangoardian dago hirurogeiko hamarkadaren hasieraz geroztik, une horretan hasi baitzen eraldaketa fisiko eta espiritual bati ekitea ahalbidetuko zioten erresistentzia probak sortzen eta jorratzen. Giza gorputza hartzen duelarik bere obretako gai eta materiatzat, Abramović bere mugetara iristen da etengabe, eta horrela jokatzeko duelarik, gogamenaren beraren azken mugak aztertzen ditu.

Ispilua garbitzen 1. zk. (*Cleaning the Mirror # 1*, 1995) performancerako, Abramovićek eroapen eta arreta handiz garbitu zuen giza hezurdura bateko hezurretako zikinkeria, eta bideoz jaso zuen ekintza. Eginkizuna gorputzeko bost atalen arabera banatu, eta gero bideoa editatu zuen, bost monitoretan erakustearren, monitore bana baitzen ataleko, bata bestearren gainean jarrita, hezurdura bertikalean birsortuz horrela. Gorenean dagoen bideoan, Abramović burezurra ari da garbitzen. Gorputzenborrak, eskuek, pelbisak eta oinek hartzen dituzte hurrengo pantailak, behearazko ordenan. Eskultura-erako aurkezpen horrekin, gehiegizko altuera bateraino altxatzen da hezurdura, gaitzesgarriki mehatxatzen duela ikuslea.

Beste obra batzuetan Abramovićek animalia-hezurak garbitu ditu, erritu gisa; oraingoan, baina, giza gorputzaren erabilera oso garrantzitsua da, artistak heriotzaganako hurbilketa bereziki gizatiarra ezartzen baitu. “Bizitzan zehar, gizakion beldur handienak minari dioguna, sufrimenduari dioguna eta heriotzari dioguna dira —diosku—. Horiexek dira, hain justu, nire obran heltzen diedan beldurrak”. “Ispilua”, tituluari aipatzen dena, “metafora bat da. Hezurdura bat garbitzea, hezurak garbitzea da norberaren azken isla”.

Abramovićentzat, horren ekintza intimoaren eta zeremoniazkoaren esperientzia espirituala gogoetazkoa eta atsegingarria izan zen. “Hezurak igurzteak eragin garbitzailea du gogoan eta kontzientzian —dio—, eta errepikapena alderdi garrantzitsua da prozesuan”. Eskuen mugimenduetan zikinkeria kentzen du, bai hezurretakoa bai bere psikekoa berekoa. Artistak dioenez, hilkortasunari eta fisikoaren mugei era zuzen eta denbora luzez aurre egitean, gogo aska daiteke heriotzari diogun beldur horretatik.

Abramović izugarri interesatzen zaizkio zenbait kulturatan hildakoei negar eta agur egiten dietenean zertzen dituzten errituak. “Niretzat, tibetarrek bere hildakoak lurperatzen dituzten modua inspirazio-iturria da. Gorputzak zatitu egiten dituzte, eta mendi bateko tontorrean jartzen, saiak libreki hurbildu eta jan ditzaten. Erabateko birziklatzearen ideia —hil ondoren ere besteentzat onuragarri izan ahal izatekoa— garrantzitsua da”. *Ispilua garbitzen 1. zk.* horretan, eskaintzaren balioaren gaineko uste sendo horrek bultzatuta naretasunez ekin zion beste giza gorputz bati eskaini zerbitzu-egintzari.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

KUTLUG ATAMAN

SUSAN THOMPSON

Kutlug Ataman-ek formatu dokumentalaren izaera subjektiboa esploratzen duten filmak sortzen ditu, fikzioaren eta ez-fikzioaren arteko muga lausotuz horretan. Sarritan irudi bakar batean ari delarik — artistak “buru hiztun” gisa deskribatzen du hori—, pertsonak istorioak kontatuz bere nortasuna eraikitzen duten moduekiko interesa erakusten du Atamanek.

Küba (2004) lanak berrogei pertsonaren kontakizun biografikoa aurkezten du; den-denak Küban bizi dira, Istanbuleko aldirietako txabola auzo batean, oso ezaguna berau errebelde eta gizarteko marjinatuen gordeleku izateagatik. Elementu komun bakarra outsidersak izatea dutela, pertsona horiek ez dute komunitate bat osatzen duen ezaugarrietako bat bera ere partekatzen, ez arrazarik, erlijiorik, hizkuntzarik edo iritzi politikorik. Horiek guztiek harro diote Küba moldakaitz hori dutela etxe, aginteari erronka jotzeko espirituak batu egiten ditu eta horretan. Ataman Kübako jendearen artean bizi izan zen bi urtez, zenbait etenaldi tartean, eta haiek ezagutu eta haien konfiantza bereganatu zuen. Gero filmatzen hasi zen, beren bizitzari buruz hitz egiten zutenean; bizitza horietako gehienak miseriaz eta zailtasunez lepo zeuden, eta etxerik eza, delinkuentzia, drogak, poliziaren tortura, etxeko bortizkeria eta kartzela zituzten argudio.

Istorio bakoitzak bere monitorea dauka, aulki bana pantaila aurrean. Instalazio bakoitzerako, erakusten den tokian bertan erosten dituzte bigarren eskuko telebistak, euskarriak eta aulkiak, eta horrek halako familiartasun-sentsazio bat ematen dio piezari, egongela giro bat nolabait. Hori garrantzitsua da Atamanentzat, zeren eta horrela “aurrez aurreko harremana” mantentzen baita, eta horren bitartez “ikusleak subjektu bakoitzari bisita egin eta haren istorioa jaso” baitezake, zuzenean. Harreman zuzen horrek halako hurbiltasun bat sortzen du subjektuaren eta ikuslearen artean, hurbiltasun nabarmendu bat bakarrizketen aitortza izaeragatik. Norbanakoetako askok, partekatzen dituzten esperientzia eta jarrerak direla-eta, errepresalia latzak paira litzakete Turkian, herrialdeko kontserbadorismo sozial eta erlijioso zorrotzarengatik, baina Ataman harri eta zur geratzen da Kübako pertsonen zintzotasunaren aurrean. “Uste dut bizimodu zailak dituztenek gehiago irekitzera eta partekatzera jotzen dutela”, diosku. Alabaina, eta zuhurtziaz jokatzearren, agintzen die inoiz ez duela *Küba* Turkian erakutsiko.

Dena den, obra honen testuinguruaren barnean, Atamani gehien interesatzen zaiona ez da istorioen edukia, baizik eta “subjektuek istorio horiek eraikitzen eta aurkezten dituzten modua, dagokien rola sinesten baitute eta besteak konbentzitzen baitituzte”. Bere obraren parte handi baten bitartez, Atamanek ikertu egiten du “norbanakoek nola idazten duten, gertatu ahala, bere bizitzaren historia”, eta gero, narrazio horiek nola azaltzen dizkieten beste batzuei. “Une oro artifizioa bilatzen dut bizitza barnean —egiten du gogoeta—, pertsonak nola sorrarazten dituzten eguneroko mitologiak bere pertsonaien inguruan, eta nola azaltzen dituzten irudi horiek”. *Küba* egitean Ataman harriturik geratu zen, ikusirik dinamika hori nola ageri zen identitatearen eraikuntzan, ez baitzen soilik pertsonen

identitatea, baizik eta komunitate osoarena. “Bat-batean konturatu nintzen ezen, mitologia pertsonalez gain, identitate berezien inguruan ere antolatzen direla gizarteak —identitate komuna—, eta egunez egun sortzen dituztela horrelakoak, eta jendeak horien arabera diharduela eta horien arabera bizi dela”.

Küba laudatua izan da jende marjinatori ahotsa eman diolako, baina, Atamanen iritziz, hori obraren okerreko interpretazioa baino ez da. “Nire helburua hori balitz, telebistarako dokumentalak egingo nituzke”. Istorio komunak garatzen diren moduari dagokionez interesatzen zaion kontzeptua azpimarratzearen, pieza bat sortu zuen oraingo honen lagungarri, *Paradisua* (*Paradise*, 2007) titulukoa, Kalifornia hegoaldeko urbanizazio bateko biztanleei buruzkoa. Auzotarrak oso “dinamikoak eta sormen handikoak” baziren ere, “idealista eta optimista pila bat baitzegoen”, Atamanek *Kübako*en antzeko joerak antzeman zituen haien lekukotasunetan. “Errealitatea erakitzeke eta erreproduzitzeko moduari dagokionez bi komunitateen artean benetan alderik ez dagoela ikusteak harritu ninduen. Beti diot alde bakarra, niretzat behintzat, dela *Kübak* kanpotik eta *Paradisua*k, berriz, barrutik deskribatzen dutela komunitatea”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

MATTHEW BARNEY

SUSAN THOMPSON

Matthew Barney-ren obra, enigmatikoa eta kontzepzio konplexukoa, pertsonaia fantasiakoak eta ezohiko materialak dituela, funtsezko gai jakin batzuen inguruan antolatzen da, horien artean baitira indar antagonikoen kontrako erresistentzia etengabea eta kalkulatu, indar horien adopzioa eta etengabeko anbiguotasunetan jasotako sorkuntza-aukerak.

Bost zatiko *CREMASTER* (*CREMASTER*, 1994–2002) sail multimediak, horren titulua eta gai nagusia testikuluen uzkurdura kontrolatzen duen gizonezkoen kremaster muskulutik dator, igoera eta jaitsiera gaiak esploratzen ditu, bereizte biologikoaren ereduakin batera. Garapen osoa eraldaketarako borrokatzat aurkezturik, filmek saga epiko baten itxura hartzen dute, zenbait garai eta geografia zeharkatzen dituztela. Film bakoitzaren kokapen espezifiko oso garrantzitsua da Barneyrentzat, beronen bizitzarekin baitu lotura, eta pertsonaiei eta horien ekintzei esangura eta eduki folklorikoko geruzak eranstean baitizkie.

Film bakoitzean, Barneyk xelebrekeria, zehaztugabetasun eta ahalegin nekezez betetako mundua aurkezten du, metaforak eta mitoak baliaturik eraldaketa-aukerak esploratzearen. Aurkezten dituen pertsonaiak, anatomikoki anbiguoak, generoa garatu aurretiko egoeretan geldituta daude, eta konklusioaren zain. Barneyk azaltzen du ezen obra honek “transzendentzia baino gehiago, transzenditzeko aukera barnean daraman intuizio-egoera bat jorratzen duela, eta prozesu fisiko baten ulerkuntzaren bitartez geureganatzen dugun intuizio mota”¹. Zeharo kontzeptualak eta oso alegorikoak badira ere, filmek materialen fisiologiaren eta fisikaren ezagutza sakona dute halaber oinarri.

Produkzioko argazkiekin eta fotogramekin batera, Barneyren filmek eskulturako instalazioak eta eszena nagusietako batzuetan inspiratutako objektuak sorrarazten dituzte, eta forma berrietara hedatzen dira horiek. *Chrysler Imperial* (2002) *CREMASTER 3* (2002) laneko lehen eszenetako batetik dator. New Yorkeko Chrysler eraikinean garatzen den film horretan, eta tradizio zeltaren eta masoien eraginpean, Barneyk “ikasle” papera betetzen du, masoi izan nahi duen batena alegia. Egin berria duen iniazio-errituan tranpa egin duelarik igogailu baten kabina erabili baitu harlangaitz ilara akasgabe bat fabrikatzeko moldetzat, lkaslea ikusten dugu 1967ko Chrysler Crown Imperial modeloko bost autori paleta batez zementua ematen (auto bakoitzak *CREMASTER* laneko kapituluetako baten intsignia darama erregai-deposituaren tapan), berehala egitekoa den eraispen rally batean parte har dezaten sendotzearen horrela. Lasterketa horretan, Imperial-ek beste auto bat suntsitzen dute, Chrysler Imperial New Yorker bat zehazki. *Chrysler Imperial* instalazioak auto bakoitzaren rally osteko egoeraren eskultura abstraktuak erakusten ditu. Crown Imperial-ak ordezkatzeko, autoen beren bertsoiak erabili dituzte, bertso fantasmagorikoak eta itxuraz erdi urtuak: plastiko zurizko husturak dira, altzairu eta hormigoiz eginak, baselinaz beteak. New Yorker txikitua irudikatzen duena metalezko gurutze formako egitura bertikal bat da; kapot bat gogorarazten digu, edo igogailu baten atea agian, Chrysler

eraikinaren aipamen gisa. Instalazio horiek filmeko sekuentziak aipatzen dituzte, horiek bikoizteke ordea, filmetik harago zabaltzen den berrinterpretazio bat eskainiz horrela.

Horren paraleloko keinu batean, *Murrizketa trazatuz 9* (*Drawing Restraint 9*, 2005) eskultura Barneyren izen bereko filmeko (2005) eszena batek sorrarazi zuen. Filma baleontzi japoniar batean dago girotuta, eta Douglas MacArthur jeneralak Japonia okupatu zueneko eszena batekin hasten da, ostalariaren eta anfitrioiaren dikotomia baliaturik abiapuntu tematiko gisa. Murriztapenen lasaitzea esploratzen du, eta horren ondorio fisiko eta psikosexualak halaber. *Murrizketa trazatuz 9* eskultura errezeptakulutzat sortu zen, edizio mugatuko filmerako, eskulturazko beira-arsen oso antzera, horiek ere *CREMASTER* film bakoitzari baitagozkio.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Matthew Barney in Gabriele Detterer (ed.), *Art Recollection: Artists' Interviews and Statements in the Nineties*, Ravenna, Italia, Danilo Montanari, Exit eta Zona Archives Editori, 1997, 26. or. [\[itzuli\]](#)

JOHN BOCK

SUSAN THOMPSON

Bere karreraren hasieran, John Bock-ek hitzaldi performatiboak ematen zituen; horietan eszentriko sorta bat erabiltzen zuen, eskuz egindako tresna batzuk alegia, maleta batean garraiatzen baitzituen. Ekitaldi hori grabazio bitartez dokumentatzean, eta sarritan alde batera utziz performancearen erregistrotzat erabilitako osagarriak, eskulturak eta instalazioak sortuko zituzten film eta bideo zinematikoak egiteko interesa hasi zen agertzen Bock. Obra horietan narrazio loturarik gabeak sortzen ditu, eskuz egindako objektuak eta hizkuntza-jokoak ere baliatzen dituela efektu enigmatikoa lortzeko. Hizkuntzak material gisa dituen mugak behartzen ditu, hitzak eta esaldiak distortsionatzen dituen diskurtso-mota bat erabiliz, hain zuzen ere horien esangura ezkutatzearren sarritan. Bocken pertsonaiek metafisikoa esploratzen dute, haluzinazioak izaten dituzte sarritan, denboran zehar bidaiatzen dute, eta erretolika filosofiko inkoherenteak jaurtitzen dituzte.

Palms (2007) obrak Los Angelesera misio batera bidalitako bi hiltzaile alemanen nondik norakoa segitzen du. Kalifornia hegoaldean zehar dabiltza Lincoln deskapotable batean, eta duten eginbeharra betetzeko prest daude, traje beltz ongi konbinatuak soinean. Bidaia horretan zehar bi arkitektura-gune modernotara iristen dira, Richard Neutra arkitektoak diseinatutako etxe bat baita lehena, eta Rudolf Schindler-ek diseinatu beste bat bigarrena. Han informazioa bildu, eta gero hil egiten dituzte ezertarako balio ez dieten anfitrioiak. Izenik gabeko gizon baten bila dabiltzala, “The Palms” izeneko taberna batera iritsi, eta han zerbitzari batek esaten die bila dabiltzan gizona ez dela han; hurrena, denboraren eta espazioaren inguruko gogoeta erritmiko batean murgiltzen da, rap edo ahozko poesia eran. “Orainaren denboraz” eta “geroaren denboraz” ari dela, zerbitzariaren diskurtsoak iradokitzen du bila dabiltzan gizona denbora-espazio plano paralelo batean aurki dezaketela. Tabernan eserita, hiltzaileetako batek buruan jartzen du alanbrez, jogurt-potoz eta arrautza-azalez egin buruko konplikatu bat; besteak, aldiz, hodi batzuk sartzen ditu sudur-zuloetan, eta zigarreta piztu batzuk dauzkan apal moduko batetik hasten da erretzen. Mahai-futboleko/billarrean “Big Point” lorturik zerbitzariaren eta “Champ”en kontrako partida irabazi ostean (Bockek berak interpretatzen du “Champ”), bikotea Joshua Tree National Park-era doa, eta bila segitzen du, baita autoa hondatzen zaienean ere. Filma era ambiguo batean amaitzen da, eta askaerarik gabe.

Pieza honen formak eta estiloak zinema estatubatuarreko ohiko zenbait gai gogorarazten dizkigute, esaterako errepidezko bidaia, lagun arteko komedia, westernak edo ekintza- eta hiltzaile-filmak. *Palms*-eko billar-jokoan, ikusleak azken dueluko klimaxaren erreferentziak ere aurki ditzake, ohiko elementua inolaz ere horrelako filmetan. Bockek dioenez, “genero-gatazka” hori material gisa erabiltzen du, “objektuak lotu eta para-zona batera transferitzearen interpretazioa, muntaketa edo soinua” erabiltzen dituen oso antzera. Filmaren osagarri, filmeko atrezorako erabilitako elementu batzuekin egindako instalazioa. Filmean deskapotablea hondatzen denean, hiltzaileetako batek “motorreko parasitoari” egotzen dio errua. Bockek instalaziora eramaten du kontzeptu hori, baina, horretan, “filmeko motorreko

parasitoak mutazio bat du, eta obesitatearen parasito madarikatu horda bat bihurtzen da. Motorrari darizkio, eta objektuen gainean labaintzen dira”. Instalazioak “filmeko eszena birsortzen du, baina era berri eta itxuragabe batean kontatzen du”. Bockentzat garrantzitsua ez da “instalazioa erlikia-sorta baten irudikapen hutsa izatea, baizik eta instalazioak elkarrekin fusionatzea filmeko elementuak”. Atrezzoko era guztietako osagarriei dagokienez, Bockek dio bere “pertsonek beti dutela erreperitorio bat, eta horretan ikertu egiten dutela bere eginkizunen inguruan, eta inprobisatu egiten dutela eskura dituzten materialekin, eginkizun horiek egoki burutu ahal izatearren. Objektuek izaera esperimentalak dute, eta espazioan lausoki esekita daude emaitzak”.

Palms-en basamortua gurutzatzen duen hiltzaile parearen kasuan ez bezala, *Astronauta* (*Astronaut*, 2003) filmak, Bock du protagonista, astronauta bakarti bat aurkezten du, espazio-ontzi batean, egiaz kanpoaldean “lurreratze-pista” bat daukan soto ilun bat den arren. “Hegaldian zehar –dio Bockek–, astronautak zenbait objektu erabiltzen ditu lurreratze pistako elementuekin harremanetan jartzeko”. Haluzinazio- eta amets-sorta baten bitartez, base-estazioarekin interakzioan aritzen da, mentalki. Astronauta espazioan bakarrik dagoen figura bat izatearen ideia gustatzen zaio Bocki, zeren eta “zientzia-fikzioaren generoa esploratzeaz gain, beltz monokromoan kokatzen baitu Gorputz-lzakia”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

LOUISE BOURGEOIS

KATHERINE BRINSON

Gerra aurreko Paristik XXI. mendeko New Yorkeraino iristen den karreraren zehar, tartean izan direla joan den mendeko abangoardiako mugimendu garrantzitsuenetako asko, Louise Bourgeois-ek eutsi egin zion, konpromiso tinko batez, bere sortze-ikuspegi bereziari, eta lan berritzaileak egin zituen laurogeita hemezortzi urte zituela hil zen arte. Abstrakzioaren eta figurazioaren artean askatasunez mugitzen zelarik, aipamen sinbolikoz betetako hizkuntza artistikoaren bitartez ikusizko forma ematen zien oroitzapen eta emozioei, esangura unibertsal batez oihartzuna egiten zuten bere esperientzia pertsonaleko alderdiak erakusteaz batera.

Bere inguru domestikoko leku inprobisatuetan eskulturak sortzen emandako denbora luzearen ondoren, 1980an estudio handi batera aldatu zen Bourgeois, Brooklyngo ehun-fabrika abandonatu batera; horrela aukera izan zuen bere obrari segida koherentea emateko, are asmo handiagoko eskala batez, ordea, orain. Hurrengo hamarkadetan zehar, egongela gisako espazio gogorazle zenbait sortzera bideratu zuen bere energiaren parte handi bat, egin zituen lehen obretan nagusi zen ikonografia arkitektonikoaren adierazpen gisa. Instalazio horiei buruz ari zenean, artistak *Cells* [“Zelulak” edo “Gelak”] deitzen zien; termino horrek kartzelatzearekiko edo monasterioko begiespenarekiko asoziazioak dakartzigu gogoan, oinarritzko unitatearekikoak, hots, giza gorputzarekikoak, bezalaxe. Egitura horiek ez dute aukerarik ematen bere barnealde bakartietan sartzeko, baina gonbidatu egiten dute ikuslea, bere barnean begiratu eta mundu pribatu baten ikuspegi intimoa lor dezan. *Gelen* bitartez, “voyeuraren plazera, begiratzearen eta begiratua izatearen plazera” kapsulatzea lortu nahi du Bourgeoisek¹.

Eskultura-obrak objektu aurkituekin konbinatuz, Bourgeoisek bizitza osoan zehar bildu baitzituen horrelakoak, *Gelak* narratiba psikologiko indartsuen errezeptakuluak dira, eta artistak bere historiari aurre egiteko, bere historia eraldatzeko egin artistaren ahalegina erakusten dute, bizitasun emozional itzel batez. Baina mihiztadurek gainditu egiten dituzte, halaber, haren printzipio autobiografikoak, giza izaeraren nahigabeen materializazio bihurtzearen. “Minaren gaia da nik jorratzen dudak kontua –esan zuen Bourgeoisek behin—, frustrazioari eta sufrimenduari esanahia eta forma ematea. Nire gorputzarekin gertatzen denak itxuraketa formal abstraktu bat eduki behar du. Horrenbestez, mina formalismoaren prezioa dela esan genezake. [...] *Gelek* min mota desberdinak irudikatzen dituzte: min fisikoa, emozionala eta psikologikoa, eta mentala eta intelektuala”.

Gela IX (*Cell IX*, 1999) lanak formaren soiltasuna du ezaugarri, sail bereko lan konplexuago batzuekin kontrastea eginez. Kaiola baten antzeko egitura errektangular baten barnean, hiru beso sortzen dira, esku eta guzti, baldarki landutako marmol-bloke batetik; horretan, taillaren naturalismo bertutetsuak eta harriaren melokotoni-tonu finak leuntasun haragitsu bat ematen diete formei. Esku pare bat zabaldu egiten da, kontsolamendu edo errengu keinu batez, eta beste pertsona baten, agian haur edo maitale

baten, eskuarekin egiten dute topo. Hiru ispilu handik zeharkatzen dituzte *Gela IX* egiturako paretak, kanporantz biratuta daudela, barnealdeko eszenaren ikuspegi zatikatu anitz aurkeztearren. Sarritan, Bourgeoisek ispiluak sartzen ditu bere obretan, zeharo liluratzen zuten apaintze erritual femeninoen aipamen gisa, baina baita bere islaren irudikapen literal gisa ere, horixe baita egiten duen artearen azpian dagoena. Hemen, baina, horien presentziak zuzenean murgilarazten du ikuslea obraren historian, eta hirugarren protagonista bat gehitzen dio obrak biltzen duen interakzio emozionalki anbiguoari.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Louise Bourgeois-en aipu guztien iturria honakoa da: Robert Storr, Paulo Herkenhoff eta Allan Schwartzman, *Louise Bourgeois*, Londres, Phaidon Press Limited, 2003, 132. or. [\[itzuli\]](#)

PAUL CHAN

KATHERINE BRINSON

Paul Chan-en jardun balioaniztunak bideo dokumentalak, ikatz-ziriz egin marrazkiak, tipografia konzeptualak eta proiektu komunitarioak hartzen ditu, eta artearen, literaturaren eta filosoferien historiari buruzko aipamen kultuak eta egungo politikatik eta herri-kulturatik ateratako elementuak konbinatzen ditu. *7 argiak* (*The 7 Lights*) 2005 eta 2007 bitartean sortutako animaziozko sei argi-proiektzioz eta collage batez osatu sail bat da, batzuetan Kreazioaren zazpi egunen alegoria psikodelikotzat interpretatu izan dena; animazio bakoitzak eguneko ziklo bat irudikatzen du, eta Chanek “argi” hitza zirrimarratzen du sailaren tituluari, obraren forma eta gaiaren isla literal gisa: “argia eta itzalia izan den argia”¹.

Artistaren lehenbiziko bideo animazioek, *Zoriontasuna (azkenean) 35.000 urteko zibilizazioa eta gero* (*Henry Darger eta Charles Fourier-en arabera*) [*Happiness (Finally) After 35,000 Years of Civilization (After Henry Darger and Charles Fourier)*, 1999–2003] eta *Nire txokiak...Zaborra...Etorkizuna* (*My Birds...Trash...The Future*, 2004) dira, kolore biziko munduak aurkezten dituzte, propio gutxi findua den estilo grafiko batez, artistak teknologia informatiko zaharkitua erabiltzen du eta horretan. *7 argiak* sailak estetika murriztaile eta soilago bateranzko aldaketa irudikatzen du, horretan silueta-formen itzalak galeriako lur eta paretetan proiektatzen direla. “Hasteko hartzen dudana hartzen dudala, dagoeneko gehiegi da —dio Chanek—. Horrela, *7 argiak* baino lehenagoko nire obretatik trantsizioa beste pauso bat izan zen, ordura arte, hots, argia une horretara arte izana ez bezalako zerbait bihurtu zen arte, erabiltzen ari nintzen sortzeko modua desegiteko konpromisorantz”.

3. argia (*3rd Light*, 2006) lanean, kolorezko hiru argi-izpi luze lurrerantz jaisten dira, zurezko mahai handi bat neurri batean estaliz. Sagar bakarti baten silueta, sinbolismo kristauz beteriko objektua da, flotatzen ari da aurora gorrixkan, eta berehala gehitzen zaio noraezean dabilen etxeko tresna gaindidura bat: sardexkak, koilarak, mugikorrak, maletatxoak eta aulkiak. Izaki biziak, txakurrak, katuak eta txoriak nagusiki, eta mutazio motelean diren forma abstraktuak, xurgatu egiten ditu mundu desordenatu horretako zurrumbilo enigmatikoak: batzuk lebitatzen ari dira, beste batzuk, aldiz, modu dramatiko batean abaildu eta lurrera erortzen dira; horien artean giza irudiak daude, kontu zeharo asaldatzailea inolaz ere. Bideoko zenbait unetan, hegan egiten ari diren txoriek edo brida gabe korrika doazen animaliek irudiaren plano horizontala zeharkatzen dute.

3. argia horretako mahaia Leonardo da Vinci-ren *Azken afaria* (1495-98) lanean ageri denaren erreplika bat da, eta argi zati proiektatu horiek fresko hondoko hiru leihoen aipamen suerte bat dira. Da Vinciren koadro hunkigarriak, horretan Jesusen berehalako traizioa iragartzen die bere dizipuluei, tematika zeharkako bat eskaintzen du, Chanen hondamendi eta desegite eszenaren korolariorik bat, non munduaren kolapso agerikoa Apokalipsi jainkotiarriari, hondamen natural bati edo eraso terrorista bati egotz dakioken. Alabaina, Platonen leizeko gatibuek bezala, Chanen obra ikusten dutenek itzal

islatuen sekuentzia isil baten antzera baino ez dute esperimentatzen ekintza, errealitate ilusio huts gisa. Horrela, gaiaren bortizkeria gozatu egiten da, gertaerekiko berehalako erreakzio bizia eta erraietatikoa kendurik, eta gogoeta lasaitasun horrek artistaren galdera gogorarazten digu: “Nolakoa da eta nola antzematen da hondamendia, kaosik gabe?”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

O h a r r a k

1. Paul Chan *in* Daniel Birnbaum, “The 7 Lights”, in *Paul Chan*, erak. kat., Magasin 3, Stockholm, Stockholm Konsthall; Frankfurt, Portikus, 2006, 31. or. [\[itzuli\]](#)

MARK DION ETA ROBERT WILLIAMS

SUSAN THOMPSON

Mark Dion eta Robert Williams 1998an aritu ziren aurreneko aldiz elkarrekin, Lancasterren (Erresuma Batua) egin zuten proiektu batean. Han ikusi zuten biak zeudela zientziaren historian eta ideien historian interesatuta. Horien elkarrekiko jardunaren muinean ikerkuntza bat dago, zehazki gizabanakoak eta erakundeak, historian zehar eta gaur egun arte, mundu berez konplexuan eta kaotikoan egitura ezartzen saiatu diren modu aldakorren gaineko ikerkuntza. Dionek, bere proiektua definitzen duelarik, “esangura sortzearren gauzak antolatzen ditugun metodologiaren entziklopedia bat sortzea” aipatzen du.

Theatrum Mundi: Armarium (2001) lanerako, bi kosmologoren, hots, Ramon Llull (1232–1315) eta Robert Fludd-en (1574–1637) mundu-ikuskerak bereganatu zituzten Dionek eta Williamsek. Artistek bere sinesmen-sistemak irudikatu zituzten, gauza miragarrien ganbera bat gogorarazten zuen kokapen batez. Konpartimentu bakoitzeko apalategiak objektuz beterik zeuden; aipatu teoria kosmologikoen planteatutako kategorien geruzak sinbolizatzen zituzten objektu horiek. Kabinete biek apalategi huts bana zeukaten, *Deus*-i gordea, Jainko guztiahaldun bat badelako premisatik abiatu ziren eta teorialari biak. Hortik aurrera, baina, taxonomiak aldendu egiten dira. Llullek naturarantz bideratu zuen bere egitura-sistema, adibidez *Planta* (landareak), *Homo* (gizakiak) eta *Lelum* (airea) kategoriak bereiziz; Dionek eta Williamsek esaterako pinaburuak, burezurak eta tximeletak erabiltzen dituzte horiek ilustratzeko. Fluddek kultur gaietan oinarritu zuen bere teoria, *Imaginatio* (erlijioa eta sinesmena), *Intelligensius* (arteak eta musika) eta *Verbum*-en (hitzak eta literatura) kasu, eta artistek totem erlijioso, musika-tresna eta liburu sorta askotariko baten bitartez erreproduzitzen dituzte. Katetoria bakoitza irudikatzen duten objektuak biltzean, “museo zaharretan dagoen espeziemen gainduran” jarri zuten arreta, “konplexutasuna irudikatze printzipio gidarizat”.

Beira-arasa biak, berdina ia-ia, konektatuak daude konpartimentu bakarreko beste modulu era berean kristaldu batez; honen barnean hezurdura bat dago, aipatzearen alegia teorialari biek giza ikuspegi mugatutik formulatu zutela unibertsoaren egitura. Armairuek “elkarrekin lehian ari diren munduaren bi kontzeptio erakusten dituzte, modu osagarri batean, halako moduan ezen gizakiak produktutako modelo bihurtzen eta, horrenbestez, zeharo akastunak baitira. Museo unibertsal bat izateko xede zintzo baina ezinezkoen buruzko gogoeta bat da, eta agian baita horiei egin omenaldia ere”. Obrak arreta bideratzen du, erakustearren museoetako agintariak nola moldatzen duten publikoak existentzia ulertzen duen modua, eta taxonomiaren izaerari buruzko analisi zuzena eskaintzen du horretarako, kritika hutsetik harago. Artistek aintzat hartzen dute mundua biltzen duen nozioa diseinatze beharrezko ausardia, eta horrelako sistemak dituzten akatsak adierazi nahi dituzte. Dionek azaldu moduan, “existentzia azaltzen ahalegintzeko, mikrokosmosa haragitzen duen eta dakiguna nolatan dakigun azaltzen duen obra bat sortzeko ausardia hutsak erakarrita” sentitu ziren.

Michel Foucault-ek sailkapenaren historia konplexuari heldu zion bere *Hitzak eta gauzak* (1966) lan ospetsuan; testu horren oihartzunak agerikoak zaizkigu Dionengan eta Williamsengan. Foucaultek bezala, horrelako sistemek berezko duten zentzugabea onartzen dute, baina ironiarik gabe ikertzen dute gaia, onartuz ezen, arazo-iturri badira ere, sistema horiek ezinbesteko eta beharrezkoak direla. “Kategoriak dinamikoak eta kondizionalak dira beti eta, sistematikarik gabe, ezinezkoa izango litzateke kontzientzia hartzea”. Obra hau “sistema aniztasunaren esploraziotzat” ikusten dute, “ez baina ikuspegi postmodernotik edo erlatibistatik, baizik eta ideologiak munduaren deskripzioa kutsatzen duen moduari buruzko ikerkuntza gisa”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

KENDELL GEERS

SUSAN THOMPSON

Kendell Geers-ek egiten dituen artelanek ekonomia politiko akastun baten kontrako kritika bat dute barnean, eta ikusleak sistema horren kide gisa erakusten duen konformidade taktikoa astintzen dute. Geersekin desitxuratu egiten ditu idealismo politikoen sinboloak, eta besteak beste indarkeria, errua eta boterea esploratzen ditu, historia geopolitikoan zehar.

Akropolia orain (*Akropolis Now*, 2004) obran alanbre-sare horzdunaz egin hemezortzi panel bertikal lerrokatu dira, metalezko egitura modular baten barnean. Material horren historia oso garrantzitsua da Geersentzat, zeren eta enpresa hegoafrikar batek fabrikatzen zuen apartheidaren urteetan, eta gizakiak giltzaperatzeko produzitzen zuten berariaz (gaur egun, alanbre arantza duna animalientzat erabiltzen da gehiago). Harrezkero, industria militar orokorrean sartu da, eta mundu osoko gune militarretan erabili da, esaterako Abu Ghraib, Iraken, Gazan eta Guantanamon (Kuba). “Alanbre horzduna egungo politika definitzen duketen zatiketa politikoen sinbolo unibertsaltzat uler daiteke —dio Geersekin—. Mundu osoan ikusten den produktu hegoafrikar tipikoa da”. Izan ere, New Yorkeko Salon 94 galerian erakusketa bat zela eta *Akropolia orain* egiteko, Geersekin “aste batzuetan itxaron behar izan zuen [...] Irakeko gerra lasai zedin, banatzaile estatubatuarrek eman ziezazkion eskultura amaitzeko behar zituen erroiluak”.

Obra horrek gotortzea eta kartzelatzea iradokitzen ditu aldi berean, eta material horren izaera bikoak, “nor bait kartzelatzeko edo nor baiti eraso egiteko zein nor bait hori babestu edo defendatzeko erabil baitaiteke”, Geersekin bere izaerarekin berarekin duen erlazio konplexua aipatzen du, bera hegoafrikar zuria baita eta, horrenbestez, denbora luzean zehar bere aberkide beltzak zapaldu zituen talde etnikoaren nahi gabeko kidea. Alanbre horzdunaren estetika-dualtasuna ere balioesten du Geersekin, “argitan diz-diz egiten baitu, eta duen isla ederra eta hotza erakargarri baitaio ikusmenari, arbuigarri ordea bihotzarentzat, erakusten dituen aho ebakitzailengatik”.

Obraren tituluak Atenasko akropolia aipatzen du (gerraren eta justiziaren jainkosa greziarraren tenplua den Partenoiaren kokapena), eta baita Francis Ford Coppola zuzendariaren *Apocalipsis Now* (1979) ere, Joseph Conrad-en *Ilunpean bihotzean* eleberrirako laburraren zinemarako egokitzapena berau. Filmak Benjamin L. Willard kapitainaren biografia du muin, Vietnamgo Gerran zehar, eta eleberririk, berriz, Charles “Charlie” Marlowek Kongo kolonialean izan bizimodua. Geersekin Willard/Marlow pertsonaiaren bidaia emozionala du interesgune, horri Kurtz aurkitzeko eginkizuna ematen diotenean; “Kurtz desertorea zen, militar eredugarri eta konpainiari fidel izana, eta orain kanibal zoro eta kontrol gabea bilakatu eta oihanaren bihotzean ezkutatu zegoen”. “Willard/Marlow oihanean gero eta barnerago, argi geratzen da barne-bidaia bat ere egiten ari dela, eta Kurtz hobeto ezagutzeko prozesuan bere baitan ezagutzen ditu haren ezaugarriak”. Geersekin indarkeriak eta krudelkeriak pertsona bakoitzaren

baitan duten potentzial iluna esploratu nahi du, “zerk eragiten duen gutako bakoitza aldatzeko eta eraldatzeko gai izan gaitzen, Willard/Marlow izateari laga eta Kurtz bihurtzeko”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

ROBERT GOBER

SUSAN THOMPSON

Bere karreraren zehar, Robert Gober-ek zenbait eskultura-sail sortu ditu etxeko objektu arrunt bat harturik oinarri, objektuaren gero eta aldaera distortsionatuagoak eginez elementu arrotz eta durduzagarri bihurtu arte. Sarritan zenbait urte ematen ditu lanean objektu beraren permutazioak lantzen, eta forma sinpleak eta egunerokoak erabiltzen ditu bere belaunaldiaren kezka handiei heltzeko.

Askarik gabeko konketa pare (*A Pair of Basinless Sinks*, 1986) deitua gaitzat konketa hartu zuen eskultura-sail horietako lehenekoa da, eta honakoa diosku hari buruz: “zeharo kezkatuta eduki ninduen hiru urte baino gehiagoz”, 1984tik aurrera¹. Lehenbiziko konketa-eskulturaren forma Goberrek aitona-amonen etxean ezagutu zituen aska bikoitzeko esku-garbitoki batzuetatik eta umetan bere etxeko bertako sotoan ikusia zuen antzeko beste batetik zetorren; Goberren aitak “orduak eta orduak” ematen omen zituen soto hartan, bere “zaletasun ugarietan” murgilduta. Hurrengo urteetan zehar, Goberrek konketa oinarritzko formaren aldaera ugari fabrikatu zituen, bikoituz hura, hirukoituz, diagonalean edo angeluan jarritz, eta mutazioak eta hibridoak sortuz. *Askarik gabeko konketa pare* pieza berantiarra da sail horren barnean, eta paretan zintzilikatutako bi aurreko panel dauzka, garbiontzi zein txorrotentzako zulorik gabe. Saila osatzeko, *Konketa erdi-lurperatua* (*Half-Buried Sink*, 1987) pieza dugu; horretan, antzeko aurreko panel bat soropil parterre batetik ateratzen da, hilarri bat balitz bezala. Horrela, Goberrek “irudia lurperatzen du, literalki”.

Hurrengo sailerako, ohea hartu zuen gai, baina beste norabide batean abiatu zen berehala. “Konketen sail edo serie izaera zela eta —azaldu du—, ohea beharbada antzera tratatzen ari nintzela pentsatu nuen. Ohe bikiak, ezkontza-ohe bat edo, agian, angelu zuzenean jarritako ohe bat. Hori beharrian, denboran atzera egin nuen, nire denboran atzera, eta sehaska bat eta gero umeentzako parke bat egin nituen. *X formako sehaska* (*X Crib*, 1987) sail horretakoa da, eta Goberrek “hitzaren aurretiko gatazka” ikusten du haren gurutze-forman. Txakurrentzako ohe sail bat ere sortu zuen artistak, tartean *Txakurrentzako saskia* (*Dog Bed*, 1986–87), umeentzako lehenbiziko parkea egiten ari zenean esku batean min hartu eta gero. Bere kasa ikasi zuen saskiak egiten, saskigintzari buruzko instrukzio-liburu bati esker, eta jakintza horixe erabili zuen txakurrentzako saskiak egiteko, eskuarentzako errehabilitazio ariketa gisa.

Geroago, Gober genero- eta sexualitate-gaiak esploratzen hasi zen. *Titulurik gabe* (1991) lanean zuzenean heltzen zion sexuen arteko aldeari, ikusleari giza enbor bat aurkezten ziola, goitik behera bereizita, erdialde batean emakumezko ezaugarri anatomikoak eta bestean fisiologia maskulinoarenak agerian. *Titulurik gabe* (1992-96) eta *Egunkaria* (*Newspaper*, 1992) lanetan —horiek biak egunkariak erabiltzen zituen sail baterako ziren—, artikulu bat sortu zuen, Vatikanok homosexualen kontrako diskriminazioa toleratu zuen moduari buruz, eta Saks Fifth Avenue saltegi handiaren iragarki faltsu batekin batera argitaratu zuen, bera andregai jantzirik ageri dela bertan; horrela, garratz eta zorrotz

kritikatzen du ezkontza-instituziorako sarrera mugatua. Konketa- eta ohe-sailek gai horiek ere lantzen dituzte, politizatu diren esparru pribatuak irudikatzen baitituzte objektu horiek. Oheek eta sehaskek sexu-orientazio askearen kasuan eta ezkontza eta adopzioarako aukeretan gertatzen den desberdintasuna aipatzen dute. Goberrek konketen saila gogorarazten duenean, HIESaren krisiaren gaineko gogoeta egiten du, goreneko unean baitzen hura une hartan: osasun publikoko kontu bat, gorputzaren esparru pribatuan sustraitua eta zituen adiskide eta ezagun askori eragiten ziena; alabaina, gobernuak, elizak eta gaixoen familiek ezikusia egin zioten arazoari, propio gainera. Gaitzak eragindako beldur-testuinguru horretan, Goberrek konketak dauzka gogoan, eta “egoera horrek are indar handiagoa hartzen du. Zer egiten dugu konketa baten aurrean gaudenean? Garbitu egiten gara. Promesa hautsi hura gorpuztuko zuten objektuak sortzeko obsesioa nuen”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

O h a r r a k

1. Robert Goberren aipamen guztiak hemengoak dira: Theodora Vischer, ed., *Robert Gober: Sculptures and Installations 1979–2007*, Basilea, Schaulager; Gotinga, Steidl, 2007, 60., 154., 158. eta 176. or., hurrenez hurren. [\[itzuli\]](#)

GUYTON / WALKER

SUSAN THOMPSON

Wade Guyton eta Kelley Walker New Yorken finkatutako bi artista dira, jarduera artistiko indibidualak garatuak, eta urte askoan zehar lagunak izanak elkarrekin lan egitea erabaki aurretik. Lehen kolaborazioa 2004an egin zuten, Minnesotako St. Paul-eko erakusketa baterako. Harrezkero, eta ibilbide indibiduala jorratzen segitzen duten arren, elkarrekin ere egiten dituzte obrak, Guyton\Walker izenarekin: irudi material eta digitalak sortzen, errepikatzen eta estratifikatzen zentratutako instalazioak egiten dituzte, irudiaren eta objektuaren arteko mugak desegiten zentratuak bezalaxe.

Guyton\Walkerren bi obra, *Titulurik gabe* (2008) izenekoak dira biak, pintura-poto multzo bat dira, kolore bizizko etiketak dituztela eta txoko batean pilatuta daudela, mihise inprimatuen artean. Etiketa eta mihise horietan ikusten diren irudi eta motiboak era digitalean produzituak dira, hots, ordenagailu bitartez irudiak moldatuz eginak, edo serie-inpresioen bitartez fisikoki produzituak. Artistek berek diotenez, ateratzen diren irudiek “geruza kopuru bat daukate: ikusizkoak, espazialak, materialak eta metaforikoak, [zeren eta] obraren parte handi bat eskanerretik eta Photoshop-etik igarotzen baita, eta orduan modu desberdinetan erreproduzitzen baitituzte, tinta-txorro bidezko edo serigrafiazko inpresio gisa, adibidez”. Pinturetan metatzen diren geruza horiek “gainazal trinkoa, konprimatua sortzen dute”.

Guyton\Walkerrentzako nortasun artistikoa sortzeko ahaleginean, horrek bien interesak islatu baina bakoitzaren jardunaren desberdina izan beharko baitzuen, “eskanerra aukeratu genuen, biok partekatzen genuen tresna bat zelako [eta orduan] Guyton edo Walker ez ziren irudiak bilatzeari ekin genion”; obrek oinarri izango zituzten irudi horiek “estudioan tekila hartzen ari ginen batean” aurkitu zituzten. Honela azaltzen dute: “limek eta horiek mozteko aiztoek eskanerrean amaitu zuten. Gero kokoak etorriko ziren, limoiak, sagarrak, marrubiak, baita oilasko hezur batzuk ere. Mundu errealeko objektuak eskaneatzean, Guyton\Walker aurretiazko digitalizaziorik gabeko irudiak produzitzen hasi ziren, irudi ez baldintzatuak (zentzu literalean); eskanerrak aukera ematen zien objektuen irudiak zuzenean egiteko, inolako bitartekaritarik, esaterako kamerarik edo internetik gabe. Eskaneatzetik ateratzen ziren irudiak edizio digitaleko programen bitartez lantzean, geruzak gehitzen baitzizkieten eta neurriak eta koloreak txandakatzen, irudi-multzo bat sortu, eta horiek, ondoren, inprimatu eta instalazioko objektuen gainean serigrafiatu zituzten.

Guyton\Walkerri objektuaren eta irudiaren artean nahasketa sortzea interesatzen zaie, erlazio sinbiotiko batean batuz horiek. Instalazioetan, pintura-potoak irudientzako euskarri dira, baina irudiak pintatzeko erabilitako materiala ere badaukate: horrela, irudiek aldatu egiten dituzte berak itsatsita dauden objektuak eta, aldi berean, objektu horiekiko erlazioak eraldatzen ditu. Guyton\Walkerrek azaltzen dutenez, “potoak pinturentzako edukiontzi literal izaten hasi ziren. Uste genuen dibertigarria izango zela pintura-lataren eta janari-lataren, barazki- edo fruta-lataren arteko gurutzatzearekin jolas egitea, horietan ontziak daukana irudikatzen baitu etiketak. Orduan, eskanerrean frutak jartzen hasi

ginen, eta ateratzen ziren irudiak pintura-potoentzako etiketa gisa erabiltzen. Eragin zirkularreko mugimendua zen: latek eragina zuten pinturetan, eta pinturak latetan eragiten hasten ziren”. Horrek gainazalaren eta potoen edukiaren esangura aldarazi zuen. “Dagoeneko ez ziren pinturentzako edukiontzi hutsak, latak eta etiketak espazioarekin berarekin erlazio handiagoa izaten hasi ziren”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

MONA HATOUM

SUSAN THOMPSON

Mona Hatoum-ek eguneroko objektuei eta espazioari heltzen die, eta erosotasun- eta ezinegon-sentsazio disonanteak jasotzen ditu horietatik. Sarritan, ordena eta kaosa, ezaguna eta ezezaguna bezalako kontrako dualtasunak aztertzen dituzten ingurune makurrak sortzen ditu. Hatoumen obretako askok bere aberritik, Libanotik, erbesteratutako palestinar gisako esperientziaren eragina izan dute, eta sarritan murrizte- eta euste-egiturak eraikitzen ditu, emakumeek Ekialde Hurbilean jasaten duten zapalkuntzaren erreferentzia eginez horrela.

Hatoumen *Korrante haustea* (*Current Disturbance*, 1996) obra alanbre-sarek eta zurez egindako egitura errektangular itxia da. Material horiek konbinatu, eta lau sare-horma sortzen dituzte. Ehunka kaiolatxoek bonbilla bana daukate, horietako bakoitza denbora-tarte ausazkoei jarraikiz pizten eta itzaltzen dela; argiaren intentsitatea korrante elektrikoaren transmisioa kontrolatzen duen programa informatiko baten bitartez arautzen da. Bonbillei transmititutako korronteak soinu bat sortzen du, eta bozgorailu batzuek soinu hori amplifikatu eta igortzen dutelarik, esperientzia ikusizko eta entzunezkoa bihurtzen da: zenbat eta korrante gehiago transmititu bonbillei, soinuaren bolumena hainbat eta altuagoa izango da, eta distiratsua goa argia; hori guztia nahiko asaldatzaile gerta daiteke. Hatoumek “zentzumenei egin erasotzat” irudikatzen du esperientzia. Honela azaltzen du: “50 Hz-ko korrante elektriko baten burrunba handiarazi nuen; horrela, klaskak entzuten dira, zarata kakofonikoak, soinu kirrinkariak espazioan. Behar beste ozen entzuten denean, fisikoki asaldatzailea den zarata bihurtzen da, gorputzean sartzen eta mehatxu erreal baten sentsazioa sorrarazten du espazioan”. Ehunka kable horiek zeharkatzen dituen elektrizitate-kantitateak behatzaileentzat erabat segurua ez den ingurune bat sortzen du, egiaz. Artistaren arabera, egiturako espazioa itxita dago jendearentzat, batez ere “kaiolatzegiroa iradokitzeko, baina babes-hesi bat ere bada, obrak sorrarazten duen tentsio altutik salbu mantentzearen jendea”.

Argi- eta soinu-aldaketa frenetikoek ezinegon-sentimendua eragiten dute, are trauma baten lekuko izaten ari garelako sentsazioarekin. Argiek ez dutenez sinkronizaturik kliska egiten, bonbillek banako izaera hartzen dute, eta bizitasuna bereganatzen, halako moduan ezen behatzailearen arreta harrapatzen baitute, hau, agian, argi horiek irudikatzen dutenaren inguruko zalantzetan dela. Kaiolak laborategi bateko jarduera esperimentalak, abeltzaintzaren industria edo kartzeletako blokeak gogorarazten ditu, eta argi- eta soinu-aldaketa etengabeek urduritasuna, kaosa edo anarkia iradokitzen dituzte. Izan ere, Hatoumek *Korrante haustea* deitu zion obrari, zentzu bikoitza zuela gogoan: aldi berean “halako egonezin edo asaldura sozial batekiko duen esangura irudikatzeak pista bat da, eta instalazioan gertatzen denaren deskripzio literal bat, zeren eta korrante elektrikoak literalki ‘asaldaturik’ izan baita eten eta intentsitate-aldaketa etengabeak”.

Bonbillek psikologikoki kargatutako espazio bat sortzen badute ere, egitura horrek minimalismoan ditu formalki sustraiak, eta esaterako Sol LeWitt eta Agnes Martin artisten obren aipamena egiten du.

Hatoumek aitortzen du legatu hori “sarean, serialitatean, errepikapenean eta kuboaren forma geometrikoan”. Alabaina, artistak elementu horiek hartu, eta narrazio esangura batez jantzi ditu. Dioskunez, “kuboa kaiola bihurtzen delarik, eta egitura osoa euste-horma edo kartzela suerte bat, horrek beste leku batera zaramatza”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

THOMAS HIRSCHHORN

SUSAN THOMPSON

Bere proiektuetan, Thomas Hirschhorn-ek material apalak erabiltzen ditu, esaterako zinta itsaskorra, paper fotokopiatua eta kartoia, irudiz eta informazioz blaitutako eskulturak eta low-tech egiturak sortzeko. Sarritan ikusleak gonbidatzen ditu, obrak aktiba ditzaten, eta uste du elkarrekintza horretatik sortzen diren trukeak direla garatzen duen jardueraren alderdirik garrantzitsuenak.

Hirschhornen *Kobazulogizakiagizakia* (*Cavemanman*, 2002) obra instalazio hedakorra da; kartoiz eta enbalatzeko zintaz egin kobazuloa da, txokoz eta barrunbez betea. Lurrean, aluminiozko latak eta enbalatzeko zintaz egin arroka faltsuak daude sakabanatuta. Herri-kulturako irudiak dauzkaten kartelak ikusten ditugu itsatsita, nonahi, paretetan eta sabaian, eta denetako testu politiko eta filosofikoen fotokopiek betetzen dituzte korridoreak. Hobietako batek munduko zenbait hiritako ordua ematen duten erlojuen irudiek dauka instalata pareta bat; beste hobiko paretan, berriz, hori aerosol batez dago pintatuta ustekabe, mantra baten antzera ikusiko dugu “1 Man = 1 Man” (gizaki bat berdin gizaki bat) leloa, ekitate unibertsalaren berrespen eta hierarkiak desegiteko dei gisa. Hirschhornek “justizia, unibertsaltasun, egia eta berdintasunaganako maitasunarekiko obsesioa” eman nahi du aditzera. “[...] Nik nahi dut *Kobazulogizakiagizakia* espazio bat izatea, gutako bakoitzak berdintasunaren inguruko gogoeta egin ahal izan dezagun”.

Kobazuloko biztanleak aluminio-paperez bildutako giza irudiak dira, elkarrekin konektatuak buruan, lepoan eta gorputzeko beste atal batzuetan itsatsita dauzkaten material horrekin egin kable-sistema baten bitartez. Kable horiek luzatu egiten dira, halaber, besteak beste demokrazia, berdintasuna eta komunitatea jorratzen dituzten liburueta, eta baita aluminio-paperez egin lehegailuetara ere, pentsamenduaren eta informazioaren boterea iradokitzen duen konbinazioa eginez horrela. “Liburuek lehegailu baten indarra izan dezakete —esan du Hirschhornek—, liburuak zirrargarriak izan daitezke. Liburu baten balio eta garrantziaren gaineko adierazpen bat egin nahi nuen. [...] Liburu batek erabat eralda dezake pentsamenduaren formazioa”. Alabaina, han ez daude irakurriak izateko, baizik eta barnean daramatzaten ideia eraldatzaileen ordezkari gisa. “Kobazuloan, liburu guztiak iritsi ezindako moduko apaletan jarrita daudela espezifikoki, argi utzi nahi nuen irakurketatik beretik harago doala liburutegi horren boterea eta energia”.

Egungo errealitatearen aurrez aurre jartzeko ahaleginean, “formaren bitartez, mundu kaotiko honetako konplexutasuna, nahasmendua, kontraesanak bideratu” nahi zituen Hirschhornek. Obra honen inspirazio-iturri ugari-ugariarten artean, artistak “suitzarrek ‘tunelak egiteko’ duten berezko joera” aipatzen du; “Lascaux II-k (1983) —Lascauxeko kobazulo (Frantzia, K.a. 17.000) faltsua— eragin liluramendua”; “Manhattango kobazulo-gizona’ deitua, Omar Torrez jauna, Manhattango Inwood Hill Park-eko kobazulo-etxe bihurtu batean bizi zen etxegabea”; eta “Afganistango Tora-Borako kobazuloak”. Beste erreferentzia bat *Errepublikako* (ca. K.a. 380–360) “Kobazuloaren alegoria” izan daiteke, Platonena, ilusioak atzean utzi eta munduaren ulerkuntza hobe bat bilatzen hastera gonbidatzen baititu irakurleak.

Bere obra guztietan bezala, Hirschhornek publikoaren eta obraren arteko lotura sustatzen du. “Interaktibitatearen kontra nago —esan du pentsamendu kritikorik gabeko parte hartzea behar duen artearen onarpenari buruz—. Aktibitatearen alde nago, pentsatzeko aktibitatearen alde! Ez dago ‘partaidetza’ ederragorik, boteretsuago edo garrantzitsuagorik, giza garunaren partaidetza baino”. *Kobazulogizonagizona* laneko giroak dena biltzen badu ere, asko baitago ikusteko eta esploratzeko, Hirschhornek bene-benetan akuilatu nahi du behatzaileen entelegua. “Espero dut, egiaz espero gainera —diosku—, *Kobazulogizakiagizakia* bisitatzen dutenek giza izaeraren gaineko gogoeta egitea, eta jolas-parke baten antzera baino sakonago ezagutzea obra. Baina pertsonak dibertitzea ere nahi dut. [...] Glamourra ez da dibertigarria, trukea bai ordea!”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

DAMIEN HIRST

SUSAN THOMPSON

Sarritan biologia, farmakologia eta entomologia harturik inspirazio-iturri, Damien Hirst-ek obra multzo askotarikoa sortu du, hilkortasunaren eta morbositatearen arteko harremanarekiko duen interes sakonak bultzatuta. Laurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran, beirazko ontzi handietan formaldehidoan gordetako animaliak aurkezten hasi zen: *Heriotzaren ezinezkotasun fisikoa bizi baten gogoan* (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991) ospetsuak 4 metro inguru luzeko tigre-marrazo bat erakusten digu, eta *Ama eta semea zatituta* (*Mother and Child Divided*, 1993) behi heldu bat eta txahal bat dira, erdibituak, erdiak elkarren ondoan jarrita daudela ontzi bereizi batzuetan.

Asmatikoak ihes egin du (*The Asthmatic Escaped*, 1992) lanean, Hirstek beste efektu bat lortzeko erabiltzen du beirazko ontzia: likido likatsu batean flotatzen ari den eta kontserbatuta dagoen gorputz bat erakutsi beharrean, gorputz absente bat aurkezten du, erakusmahaietan geratu diren gauza pertsonalek uzten baitute agerian. Arropa pilatua, oinetakoak eta inhalagailu bat botata txoko batean, giza irudi bat espazio horretatik aienatu dela iradokiz. Hirstentzat, geratzen dena “atzean lagatako gauzek” osatu autorretratutzat interpreta daiteke. Figura desagertu hori bakeroak eta kirol-oinetakoak jantzitako ohiko artistatzat ulertzen du, eta nahi izaten du pentsatu “obra horiek ‘lanerako bidean den’ sortzailearen erretratu moduko bat direla, edo ‘lanetik etxera’ doanekoa. ‘Ezetz jakin zer gertatu zitzaidan lanera nindoala?’ moduko zerbaitez hasten diren txisteen antzekoa da”. “Artistaren iruditzat” ikusten du halaber Houdini, une oro iheskorra den eta bere artearen atzean aienatzen den norbanakotzat. Beira-arasaren beste erdian, tripode batean jarritako kamera batek arropa metaren norabidean begiratzen du, iradokiz ezen figurak, agian, ihes egingo zuela etengabe zaintzapean egotearen presiotik. Hirstek azaltzen du “une oro zelatatzen eta aztertzen gaituztela, nahiz gure irudimenaren fruitu den publikoa izan zelatari. [...] Behatzaile batek, erreala izan zein ez izan, gure portaera aldarazten du”. Zelatatua izate horretatik, ikusezin bihurtzeko desira betetzen da orain.

Maitaleak (Noizbehinkako bat-bateko maitaleak) (Maitale saiatuak) (Maitale h(arr)otzak) (Maitale estutzaileak) [*The Lovers (The Spontaneous Lovers) (The Committed Lovers) (The Detached Lovers) (The Compromising Lovers)*, 1991] lanak Hirsten bi obra multzoren konfluentzia erakusten du: batetik animalia-gorputzen zatiak kristalezko ontzietan erakusten dituen dugu, eta farmakologiako produktuz hornitu erakusmahai gisa aurkezten dena bestea. Obra honetan, bi behiren barne-organoak formaldehidoz betetako flasko batzuetan kontserbatu dituzte, eta klinikako beira-arasentzako apaletan elkarren ondoan jarri. Hirstentzat, behi pare horrek erakutsi egiten ditu “lotura iraunkor bat eratzearen bi pertsona edo elementu lotzeko ahalegin modu desberdinak. Eskulturazko zerbait da eta, aldi berean, hunkigarria, erromantikoa”. Hirsten iritziz, “batasuna lortzeko egiten diren ahalegin askotarikoak, uneren batean porrot egitea beste paturik ez dutenak”, deskribatzen dituzte tituluko lau adjektiboek. “[...] Ez dio axola mozketak nolakoak diren, behien barne-organoak sekula ez dira erakusmahaietan edo eskulturan sorburu dituzten behien gorputzetan bezain integratuta egongo; baina, artistak eta gizakiak

izaki, ezin dugu ahaleginean etsi”. Horrelako obren atzean osagai emozionala ere badagoenez, Hirstek egiten duen aurkezpen klinikoak neutralizatu egiten du hori. “Beira-arasek sare baten antzera funtzionatzen dute beti niretzat —diosku—. Bitarteko ez hunkigarri baten lana egiten dute, objektu eta motibo hunkigarriak aurkezteko”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

MIKE KELLEY

SUSAN THOMPSON

Mike Kelley-k 1970eko hamarkadaren erdialdean Kalifornian sortu zen mugimendu kontzeptualistaren barruan garatu zuen bere artea, objektura bideratutako performanceetan bilduz nagusiki ahaleginak bere arte-ibilbidearen hasieran. Arteari babesgabearen ikuspegitik ekinez, behin eta berriro bilatu du arteko joera nagusiei azpia jatea, esaterako arte minimalistako maskulinitasun fetitxe bihurtuari edo kontzeptualismo mota jakin batzuen izaera lausoari eta murriztaileari. Kelleyk, eskulangintzarekiko konpromisoaren bitartez, forma eta material baztertuak eta izena galduak berreskuratzeko lana ere egin du.

1985ean *Argiaren ibilbidea Platonen kobazuloan* (*The Trajectory of Light in Plato's Cave*) tituluko instalazioa sortu zuen, *Platonen kobazuloa*, *Rothko-ren kapera*, *Lincoln-en profila* (*Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile*, 1985) izeneko proiektu handiago baten partetzat. "Neurri batean, partaidetzako arteari buruz egin aipu" gisa deskribatzen du Kelleyk "artelan pseudomistiko" hori, zeren eta "artelanean sartzeko makurtu eta lau hankan ibili behar duzu, handitasun faltsu baten mendean jarritz", pintura monokromo handiz betetako gela batera iristearren. Kolore Eremuzko pinturaren gaineko "txantxa moduko bat" zen, onartzen du artistak, azalduz era berean bazuela "paleta zuriari eta beltzari [berak] ezarri murrizketaren kontrako bere altxamenduaren kontzientzia". Monokromoen korridorearen amaieran errezel zuri handi bat zegoen zintzilik, alde bietan gorritz pintatutako ebaki bat zuela erdian, zenbait asoziazio sorrarazteko gonbidapentzat, Turingo izara ikus baikenezakeen bertan, Mark Rothkoren suizidioa, are bagina bat ere agian. *Zauri loriatsua* (*Glorious Wound*, 1986) lanean, Kelleyk izara horren forma erabiltzen du berriro, kolore anitzeko ileorde bat jarritz oraingoan gainean. Kobazulo monokromo mistikoaren testuingurutik aterata, eragin jostagarriagoa du, zeren eta ebaki gorria pailazo baten burua bihurtzen baita.

Bozgorailu pribatuen sistema (*Private Address System*, 1992) lanean, zenbait bozgorailuz eta bi mikrofonoz osatu sistema batez hornitu du komun eramangarri bat; mikrofono horietako bat ontzi barruan bertan dago jarrita. Megafonia-sistema baten aldaera gisa (bozgorailu publikoen sistema), pribatuari eta publikoari buruzko gogoeta bat da obra, zeren eta horretan sortzen den egoeran komun publiko baten barnealdeko soinu pribatuak kanpoko entzuleriari eman ahal izango bailitzaizkioke. Pribatutasunaren inbasio bat iradokitzen du, eta gizarteak zelatatzen gaituen horretan ageri den botere ziztatzaile, komiko eta potentzialki umiliagarria halaber. Egungo gizarteak dena neurritz gain partekatzeke duen joerari buruzko iruzkin sarkastikoa ere bada, nerabeek elkarren artean bere hesteetako mugimenduen zenbatekoaz bantatzen diren moduan egina.

Aurkibide testuraduna (*Paisaia irudiaren kontra*) [*Textural Index (Landscape Contra Figure)*, 1990] lanean, une horretara arte egina duen obra multzoaren gaineko ikusizko errepasso bizkorra egiten du: pinturak Kelleyren idazkiei buruzko erreferentziak dauzka, eta zabor-marrakzi, panpina-pintura,

eskulangintzako obra eta zur kontraxapatuz egin eskulturei buruzkoak halaber. Ohiko paletaz, zuri-beltzekoaz, eginak izaki, pintura horretako elementuen eskala eta forma halako moduan doitu dira non hitz edo esaldi suerte bat eratzeko elkartzen diren karaktere alfabetikoak direla ematen baitu.

Irudi hierarkikoa (*Hierarchical Figure*, 1989) gorputz bat osatzeko moduan jarritako mihise multzo bat da; gorputz horrek hanka bakarra du, eta burezur irribarretsu batek egiten dio burua. Pinturako erdiko panelak identifikatu ezineko barne-organo mordo bat dauka, erdian sastakaiak zeharkatutako bihotz bat daukan mihise errektangular batean pilatuta. Gorputz morbidoari eta desartikulatuari ukitu femeninoa ematen dio, gozoro, zinta gorri handi batek, buru gainean baitu begizta eginez lotuta, gorputza panpina bihurturik horrela. Xehetasun horien bitartez, Kelleyk sarritan dramatismoa eta seriotasuna sartzen ditu, kolpe batez suntsitzearren hurrena.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

O h a r r a k

1. Mike Kelleyren aipu guztiak honetatik datoz: "Interview: Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley", in Mike Kelley, eds. John C. Welchman, Isabelle Graw eta Anthony Vidler, Londres, Phaidon, 1999, 16–20. or. [\[itzuli\]](#)

WILLIAM KENTRIDGE

SUSAN THOMPSON

William Kentridge oso ezaguna da, batetik eta neurri batean Hegoafrikaren historia gorabeheratsua eta bestetik giza izaera jasotzen dituzten bere animazio filmengatik. Filmak marrazki handi batekin hasten dira, eta eboluzioa izaten dute Kentridgek marrazki horren zati batzuk ezabatu eta atzera marraztu ahala; izan ere, horrela esparru berri bat sortzen du, igarotako eszenen palimpsestoa utziz orrialdean eta filmean txertatuta. Antzerkirako proiektuak ere lantzen ditu sarritan, bere ohiko animazioak jasotzen dituzten dekoratu dinamikoak eta antzezpenak sortuz.

Ulises: EKOgrafia diapositiba botila (Ulisse: ECHO scan slide bottle, 1998) hiru kanaleko bideo-instalazio bat da, Kentridgek Claudio Monteverdi-ren *Ulises aberrira itzultzea (Il ritorno d'Ulisse in patria, 1641)* operaren produkzio baterako sortu zuen film-materialarekin egina. 1998an, South African Handspring Puppet Company-rekin batera, *Ulisesen itzulera (Il Ritorno d'Ulisse)* operaren bertsio laburtu bat aurkeztu zuen Bruselan; horretan txotxongiloak, kantariak eta filmak erabili zituzten, animazioa eta irudi erreala konbinatuta. Interpretazio horrek *Odisearen* sekzioa du oinarri, Homerok Troiako gerrari buruz idatzi epika alegia: Ulises Itakara, etxera, itzultzeko bidaia luzerako prestatzen da, eta han, etxean bertan, bere emazte Peneloperen kortejante ugariak garaitu beharko ditu. Alabaina, eszena egungo Hegoafrikan kokatu da, eta heroia ospitale bateko ohean dago, zain dauzkan erronkak gogoan. Kentridgek dio opera horren ezaugarria dela “Ulisesen heroismoa eta giza hutseginkortasunari buruzko hitzaurrea elkarren ondo-ondoan agertzea. Heroiko eta kondenatutzat hitz egiten du gorputzari buruz, plazeraren eta minaren lekutzat”. Filma giza gorputzean eta beronen barnealdean zeharreko ibilbide bat da, eta paisaia ezezagun batean zeharreko bidaia batekin konparatzen du. Izaki ahuldu, zaugarri eta, inolako zalantzarik gabe, gizatiartzat deskribatzen du Ulises.

Ulises: EKOgrafia diapositiba botila-ko hiru pantailen bitartez, giza gorputza bere barneko barrunbeetatik urruntzea esploratzen du Kentridgek. Emazteak “gauero, ohera joatean, medikuntza-liburuak irakurtzen zituen” garai batean zehar, gorputzaren barnealdearen funtzionamendua erakusten duten teknologia klinikoekin interesatu zen. Obra honetako animazio eszenetako asko eskaner, OTA, erradiografia eta ekografiak produzitutako irudien azterketa zehatzetik sortuak dira. Pantaila batean, ekografia batek barne-organo zenbaiten jarduera erakusten du; irudi hori, ondoren, bigarren mailako errepedeetan, autobideetan eta, azkenean, hirian bertan dabilen auto bateko haizetakoa bihurtuko da. Beste pantaila batean, arnagailu artifizial bat gora eta behera dabil, arnasketa lagunduan oinarritutako erritmoa ezarriz obra osoari. Hirugarren pantailan, kamera bat motel mugitzen da gorputz baten larruazalaren gainetik: lehen plano izugarri hurbileko bat da, eta haren toles eta zimur ugarietan biltzen da nagusiki. Keinu intimoa da eta gorputzaren kanpoaldean kokatzen du obra, geroko animazioek zain-eta birika-barrunbeak zeharka ditzaten baino lehen. “Gorputzaren irudi osoago bat, barneko eta kanpoko bat” emateko sartu zuen sekzio hau Kentridgek, eta larruazaletik hurbil eusten dio kamerari, “kanpoaldea arrotz [eta] ezagutezina izan dadin”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

MARTIN KIPPENBERGER

SUSAN THOMPSON

Artistak kulturaren barnean betetzen duen eginkizunaren ikerkuntza konstante bat izan zen Martin Kippenberger-en obra multzo askotarikoan eta bizitza pribatuan. Bere irudi hauslea eta inguru soziala zehatz-mehatz itxuratu zituen, garatzen ari zen jardun artistikoaren zati gisa, eta artearen eta bizitzaren arteko gurutzatzea interesatu zitzaion, bere buruari galdetzen ziola ez soilik artea zer den, baizik eta baita artista izatea zer den ere.

Bere arte-ibilbidean zehar, Kippenbergerrek sarritan jo zuen autorreferentzialtasunera. Irudiak birziklatzeko joera zuela eta, iraganeko obra, erakusketa eta gaietara itzultzen zen maiz, obra berriak egiteko. *Titulurik gabea* (1989-90) *Morroi gogorra* (*Heavy Burschi*) sailaren parte da; sail horrek, proiektu horrek, zenbait modutan definitzen du Kippenbergerrek arte-praktikara hurbiltzeko duen era konplexua. Sail horretarako, bere laguntzaileetako bat prestatu zuen, bere katalogoetako irudietatik abiatuak pintura-multzo bat sor zezan. Azken akaberarekin pozik ez, pinturak ondoegi zeudelako eginda itxura, eta denak suntsitzea erabaki zuen Kippenbergerrek. Dena den, horren aurretik irudi guztiak fotografiatu zituen. Eta horien bina marrazki ere egin zituen, hotel baten idazpurua zeukan paper gainean, bata bestearen isla izateko moduan. 1991ko erakusketa batean argazki horiek erakutsi zituen, eskala handian inprimatuta, pintura haien hondakinez betetako edukiontzia erabiliz. Erreferentziak azalera ateratzen dira irudiak teknika baten erabileratik beste batera doazen neurrian, laguntzaileak prozesatuta lehenik, kamerak prozesatuta ondoren. Kippenbergerren zuzendaritzapean, zeuzkan katalogoetako irudiak, berez lehendiko obren erreferentziak zirenak, pinturak, argazkiak, marrazkiak eta instalazio bat izango ziren berehala.

Titulurik gabe (1991) lanean, Kippenbergerrek atzera heldu zion lehen aldiz 1983ko *Gerra zitala* (*Krieg böse*) obran erabili zuen behin eta berriroko gai bati. Pintura horiek korazatu baten brankan dagoen gnomo bizardun baten irudia dute erdigune, Bizarzuriren bertsio belizista eta gaizto bat eskainiz jantzia dela. *Titulurik gabe* lanak lehenagoko obra batzuen konposizioa eta figurazioa errepikatzen ditu, baina eszena tonu urdinez ematen du, erabat ia-ia. Itsasontziaren, kanoia eta gnomoaren ingeradak aerosol pinturaz estali dira laster batean, eta horrek obraren abstrakzioa areagotu eta erreferentzia iluntzen du; “USW” letrak espraiz pintatu dira halaber, nabarmen ageri baitira itsasontziaren albo batean, Estatu Batuek Golkoko Gerran izan partaidetzaren erreferentzia egitearren agian.

1989 eta 1990 bitartean, Kippenberger Los Angelesen bizi izan zen, eta John Baldessari eta Mike Kelley artista estatubatuarrekin harremanetan hasi zen; bere obretan txisteak eta umorea sartzeagatik ziren ezagunak artista horiek. Kippenbergerrentzat txisterik onenak testuingurua baino ez zutelarik graziarik ez zutenak ziren. Behin batean laudorioa eskaini zion lagun bati, haren burutazioa baitzen istorio bateko “azken kolpea kentzea” eta horren ordez “nola amaitzen den ez ote dakidan nago” moduko bat jartzea. Kippenbergerrek aipatu zuen ezen umoristak “ia-ia bost minutu eman dituela

hizketan eta jendeak dagoeneko barre handiak egin dituela, ez dagoela amaiera beharrik”¹. *Txiste baten asmakuntza (Die Erfindung eines Witzes, 1993)* sailean, artistak bederatzi pinturako multzo bat sortu zuen, horietakoa *Titulurik gabe*; pinturotan irudi bibotedun bera aurkezten zuen, egoera desberdinetan. Sailak egituratzen duen narrazioa hain dago zatikatu eta loturarik gabe ezen ezinezkoa baita haria osatzea. Obra horretan, txistearen amaiera irekia ikuslearen eginkizuna da, zatietatik abiatuta saiatu behar du eta esangura egituratzen.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Martin Kippenberger, aipatua in *Martin Kippenberger: I Had a Vision*, erak. kat. honetarako: *Martin Kippenberger: New Work*, San Frantzisko, San Francisco Museum of Modern Art, 1991, 107. or. [itzuli]

NATE LOWMAN

KATHERINE BRINSON

Nate Lowman-en obrak kultur erreferentzia eta ikusizko material askotarikoak hartzen ditu, identitate estatubatuar garaikidearen konplexutasunak eta kontraesanak itxuratzeko. Umore sardonikoa lirismo malenkoniatsuarekin konbinatuz, bere pintura, argazki, eskultura eta instalazioetan agregazio eta eraldaketa sotilerako estrategiak erabiltzen ditu psike kolektiboan hondoratutako narratibak edo, berak esan bezala, “kolpe-leungailuetako eranskailuetan lerro artean dagoen poesia” atzera argitara ateratzeko.

Petrolio-plataforma (Oil Riggs, 2005) saila 2004an sortu zen, Brooklyngo Liburutegiak bere funtsetatik hainbat irudi kendu behar zituelarik artistak irudi-multzo hori arakatu zuenean. Kasualitatez, “Petroleum” etiketa zeukan artxibo bat aurkitu zuen, eta horretan petrolio-plataformak erakusten zituen aldizkari-ebakin sorta bat; berehala sentitu zuen eraikuntza industrial haiei zerien mehatxuaren eta edertasun sublimearen nahaste paradoxikoaren erakarmena. “Zientzia fikzioak irudikatutako edozein gauzak baino itxura hobea dute, eta, hala eta guztiz, munduan duten inpaktua erreala da eta, sarritan, ondorio desatseginak dauzka —dio artistak—. Ildo horretatik, objektuak berak glamourdunago bihurtzen dira: sua eta kea jariatzen dute itsaso gainera, ilunabarra dutela hondo. [...] Elementala eta apokalipsi-ostekoa da aldi berean”.

Lowmanek birfotografiatu egin zituen irudiak 35 mm-ko pelikularekin, argiztapen artifizial handia aplikaturik jatorrizko ebakinei, gero nabarmen handiagotu ahal izateko. Ikusi nahi zuen “irudia nola hasten zen zatikatzen eskala aldaketaren eraginez”, eta nola geratzen zen agerian haren jatorria masa-komunikabideetan zegoela. “Gauza sotil asko gertatzen dira irudiak neurri handiago batean erreproduzitzen direnean —diosku—, batez ere pelikularekin egiten denean lan. Eremu-sakonera guztia asmatu egiten da atzera, objektua laua da eta. Fokua aldizkariko puntu-bilbera lerratzen da, eta alderdi fisiko, erreal horiek objektuaren esangura itxuratzen hasten dira. Teknika hori baliatzea Richard Princeren birfotografiako obra aitzindariari eskaini omenaldi zuzena da, eta Lowmanek propio azpimarratzen du asoziazio hori, Princeren *Unaiak (Cowboys)* laneko dimentsio eta enkoadratzeko zehaztapen berberak erabiltzean; *Cowboys* hori dugu Princek 1980an, eta Marlboro zigarreten publizitate-kanpainan erabilitako mendebaldeko ikonografia bere eginez, abiatu zuen sail ospetsua.

Petrolioaren industriarekin lotutako irudi konbinazioek —eta horiekin batera doazen lrakeko gerrarekiko asoziazioek—, unai arketipoaren irudiekin batera, oso oihartzun politika sakona zuten Lowmanentzat. “Nolabait Amerika barruan hazi eta Kennedy-kontrako moduko zerbait bihurtua zen dinastia patetiko baina gaiztotzat hartzen nuen gogoan Bush familia. Hortxe zegoen G. W., egoki jarrita argazkirako, unai jantzirik beti, sasia garbitzen Texaseko Crawfordeko bere arrantxoan”. Argazki horien tituluak — *Fallon, Alexis, Steven, Blake* eta *Krystle*— laurogeiko hamarkadako *Dinastia* telesailako pertsonaietako batzuen izenak dira; telesail hark petrolioaren handiki eta garai hartako gehiegikerien ikur Carrington

familia aberatsaren bitza eta gorabeherak kontaktzen zituen. Lowmanentzat, telesaila Etxe Zuriko familia texastarraren posearen korolario surrealista zen. “Aberastasun desatsegin, lizun horrek irreal ematen zuen, gehiegikeriaren mailan; bazirudien folletoien gidoigile eta teleberrien aurkezle androide-talde batek errealitatea abduzitia zuela nolabait”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

SARAH LUCAS

SUSAN THOMPSON

Eguneroko objektuekin egiten dituen mihiztaduretan bufoi-keinuak erabiltzen ditu Sarah Lucas-ek, eta bikote urratzaileak egiten, identitate soziala eta sexuala eztenkari ikertzeko. Egiten dituen proposamenek, lotsagabeak eta tolesik gabeak, genitalen zuzeneko aipamenak eransten dizkiete eskultura eta argazkiei. Herri-kulturan generoa eraikitzen eta taularitzen den moduekin dago interesatua Lucas, eta gutxieneko izendatzaile komunaren ikuspegitik heltzen dio gai horri.

Untxitxoak jokogai 10 zk. (*Bunny Gets Snookered #10*, 1997) lanak bi pare galtzerdi bete erakusten ditu, aulki baten bizkarrean sartuta, bertatik zintzilik dauden beso eta zango ahulduak, zainilduak, balira bezala. Obra hori, hasiera batean, snooker edo billarreko mahaiaren inguruan antolatutako “untxitxo” bilduma baten parte gisa erakutsi zuten; “untxitxoek” bola bakoitzaren koloreko galtzerdiak zeramatzen. *Snookered* terminoak, jokoaren testuinguruan, “tantotik alde egitea eragozten dizutela” esan nahi du, baina, jargoian, mozkortuta egotea edo sexu anala ere aipa ditzake. Horren inguruan, Lucasen esana dugu honakoa: “*snooker*-aren metafora dibertigarri eta poetikoa iruditu zitzaidan. [...] Instalazio honetarako bikaina zen. [...] Tituluak obraren parte ikusten ditut, benetako material gisa, eta gustatzen zait elementu materialek eta kontzeptualek kokapena elkarrekin trukatzea”.

Lucasen obra sexualitatearen ikuspegi freudiarretik eta sexu politiketatik abiatuta irakurri ohi da, hau da, irentzearen larritasunetik, fetitxismotik eta “zakilarekiko inbidia femeninoagatiko” konfrontazio asaldatzaileetatik. Eta gai horiek berariaz aipatu nahi ez baditu ere, Lucasek forma eta material probokatzaileen erakarmena sentitzen du, horri aurre egin ezindako moduan, sukaldeko armairu gainean gordeak zituen “galtzerdi bete kasuan esaterako. Bota egingo nituen, baina bereziki erakargarri zitzaizkidan. [...] Gauza sexyren baten bila ari nintzen, eta orduan gogoratu nituen”. Iruadiaren jarrera, eroria baita, hankak zabal eta laxoak, eta besoek sumisioa erakusten dutela, limurtzailea baina ahula da. Untxitxoak biktima edo banpiresa ikus ditzakegu erraz asko, delikatu eta otzan batzuetan, gogorak eta bere buruaganako erabateko segurtasunez hornituak beste batzuetan. Eta dituzten poseek Lucasek laurogeita hamarreko urteen erdialdean egin [autorretratu-sail](#) baterako hartu zituenak gogorarazten dizkigute: zangoak zabalik eta bizkarra konkortuta, maskulinitasun kasual bat irudikatzearen.

Herenegun gauean whisky botila batekin mozkortu nintzen, badakizu ondo sentitzen naizela (*The Night Before Last I Got Loaded on a Bottle of Whiskey, You Know I Feel Alright*, 1992) lanean, Lucasek argazki-sorta bat erakusten du, gurpilez gora jarrita dagoen bizikleta bateko pneumatikoen gainean orekan den zurezko habe baten gainean ipini baitu. Argazkietako gizonak zenbait objekturi eusten die, tartean garagardo-lata bati, bere genitalak estaltzeko edo ordezkatzeko baitauka. Lucasek honela argitzen du: “nire neure gorputza [eta] frutak eta barazkiak erabili izan ditut sexu-organoak, maskulinoak zein femeninoak, sinbolizatzeke”, baina “nolabait, emaitzak gogobetegarriegiak ziren”. Egina duen

obraren parte handi batek genero-rolen fluktuazioarekin jokatzeko duenez, argazkietarako subjektu maskulino bat erabiltzea erabaki zuen orainoan. “Nik uste horixe zela giltza. Askoz jakin-min handiagoa eragiten zuen, nik gizakume baten jarrerak hartzen nituenean baino, horiek indartsuagoak [baitziren] edo, behintzat, beste indar bat baitzuten”. Untxitxoekin bezala, obrak areagotu egiten du kritikaren indarra, anbiguitasuna berariaz erabiliz horretarako.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

PAUL MCCARTHY

SUSAN THOMPSON

Paul McCarthy-k laurogeita hamarreko urteez geroztik egin lanaren parte handi bat obra lotsagabe eta pikaeroki ludikoak dira, eta marrazki bizidunetakoak diruditen pertsonaiak jartzen ditu bertan, harririk eta egoera zailetan. Egiten dituen eskulturretan —marrazki, instalazio eta bideoetan— sexua, politika eta entretenimendua nahasten ditu, eszena zentzu bikoak sortuta.

McCarthyren *Saltxitxa moztea* (*Sasadge Cut*, 2001) marrazkiak neurri oroz gaineko sudurra eta beso faliko iharra dauzkan pirata bat erakusten du, eta itsutetan gora doan beste bat, honen proboszide nabarmena iradokitzaile ageri dela lehenaren hanka tartean. Horien ondoan saltxitxa handi bat ikusten da, obran collage eran jarrita dagoen emakume bat (emakume-argazki bat) miazkatzen ari dela. Saltxitxan ebaki baten zirriborroa ikusten dugu, irentzearen larritasunaren aipamen ludikotzat.

McCarthyren 1994ko *Tomate-burua (bordele)* [*Tomato Head (Burgundy)*] obrak neurri naturaleko irudi bat erakusten digu; tituluak dioskun moduan, tomate erraldoi bat du hark buru. Haurrentzako “Patata-jauna” jostailuaren antzeko irudi horrek zulo batzuk dauzka begiak, sudurra, ahoa eta belarriak beharrez, eta horietan piezak sar daitezke, irudia zenbait luzakin edo espresioz hornitzearen horrela. Jostailuaren kasuan ez bezala, zuloan eta hankartean ere badauzka zuloak piezak jartzeko. Forma desberdinak dituzte piezek, ohiko begiak eta belarriak baitauzkagu, ezohikoago zaizkigun zakila eta bagina, neutroagoak diren karratuak eta laukizuzenak, eta beste zenbait gauzaren forma duten batzuk, hala nola azenarioak, sardexkak, eskuareak edo aitzurrak. Horietako edozein zuloetako edozeinetan sar daitekeenez, aukera-sorta amaigabea da. Irudiak azenarioa eduki dezake zakila esperoko genukeen lekuan, edo eskuarea bat sudurrak beharko lukeen tokian. Bada, noski, piezak ohiko moduan jartzeko aukera ere, hau da, “dagokien tokian” jartzekoa. Erabiltzen ez direnak lurrian zehar sakabanatzen dira, behatzailea gonbidatzearen irudirako beste konbinazio posible batzuk irudika ditzan. McCarthyrentzat piezetarako zuloak esangura bat dute. “Zuloak espazio batetik besterako sarbidea dira. Kanpotik barrurakoa, barrutik kanporakoa. Zulo biribil eta karratuak, gorputz-zuloak eta arkitekturakoak, ahoa, belarriak, begi-zuloak, uzkia, bagina, zakilerako zuloa, aurreko atea, atzeko atea, leihoak. [...] Sexua eta nahasmendua dira kontua”¹.

Obrak identitatea eraikitze gaitasuna aipatzen du: aldaketa eta ordezkatzeko horiek egitean irudiak bere pertsonaren iterazio potentzial desberdinekin jolas dezake, eta eskaintzen zaizkion identitate posible guztiak esplora. Alabaina, irudiak zenbait elementu badauzka ere bere burua itxuratze, elementu horiek prefabrikatuak daude, aurrez determinatutako multzo bat osatzen dute. Aukera errealak aurreikusita daude eta, beraz, oso mugatuak dira; irudiak ezin du eman dizkieten potentzialtasun horietatik kanpokoak esploratu. Murriztapen horiek erakusten dute mugatua dela gaur egungo kultura normatiboan pertsonak aukera dezaketenean identitate- eta bizimodu-kopurua. Obrak jostailuekin —Lego eta Patata-jaunarekin— duen harremanak eta *Tomate-burua (bordele)* parke

tematiko bateko maskota lelotu suerte bat delako sentazioak komertzializazioa eta entretenimendua aipatzen dituzte, aukeratzeko posibilitatez gainezka egiten duelarik norbanakoa erabakiak hartzeko gai ez den kontsumo-kulturarekin batera.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Paul McCarthy, aipatua in Benjamin Weissman, "Paul McCarthy", *Bomb* 84 (2003ko uda), 36. or. [\[itzuli\]](#)

STEVE MCQUEEN

SUSAN THOMPSON

Steve McQueen-en filmak meditazio sotilak dira, eta gai politikoak jorratzen dituzte sarritan, zeharka, azalpean bor-bor mantentzen dituztela. Haren *Gravesend/Lehertu gabe* (*Gravesend/Unexploded*, 2007) obrak elkarren ondoko espazioetan aurkezten diren bi film dira. *Lehertu gabe* monitore batean erakusten da, *Gravesend* proiektatzen duten espazio handiago baten gelaurre txiki batean. Minutuko iraupena duela, *Lehertu gabe* lehertu ez den lehergailu baten inpaktuak kaltetu duen Hamzako (Irak) eraikin baten irudia zirriborratzen du. Kamera eskuan filmatu lan horrek eraikineko zenbait solairu zeharkatzen dituen zulo zilindrikoa erakusten du. Gordon Matta-Clark-en eraikin moztuetako bat gogorarazten duen obra hau lehergailua lehertu balitz gertatuko zenaren inguruko gogoetaz beteta dago.

Gravesendek koltana (kolunbita-tantalita) du gai; tantalio aberastasun handiko minerala da, eta gailu elektronikoetan, esaterako ordenagailu eramangarri edo telefono mugikorretan instalatutako kondentsadoreetan erabiltzen da. Horrelako gailuak mundu osoan zehar izugarri hedatu direla eta, koltanaren eskaerak neurritz gain egin du gora azken urteotan, eta gatazka itzelak eragin ditu koltan aberastasun handiko Kongoko lurraldeetan; han, mea-zain bilatzaile basatiak lehian, borrokan ari dira meategiak kontrolatzeko, eta jauntxo ustelak eta merkatu beltza dira nagusi. Gaia eduki politikoz betea badago ere, McQueenek ez du dokumentalaren formatua aukeratu bere lanerako, ikuspegi abstraktuago eta propio ez-narratibo bat baizik. Filmak ez du aurrekarien berri ematen, eta behatzailea galdu samartuta geratzen da zeren eta Kongoko oihanaren erdian kokatutako eszena batetik, langile bakarti bat meategi batean koltana ateratzen ari dela, Erresuma Batuko osagai elektronikoaren fabrika ezin garbiago batean gertatzen dena egiten baitu jauzi, honetan minerala produktu bihurtzen dutela, merkatu globalean eta, bereziki, mendebaldekoan irrikaz kontsumitzeko. Meatzari baten esku zimelduak, haragi bizi pikotxaren mugimenduengatik, eta osagai elektronikoak muntatzen dituzten makina teknologiko robotikoak elkarren ondoan jartzen dituelarik, politika ekonomiko postkolonial eta globalari buruz argudiatzen du McQueenek, horien arteko loturak esplizitu egiteke.

Filmaren erdian zuri-beltzeko animazio abstraktu bat txertatzen du; horrek Kongo ibaiaren bideari segitzen dio, airetiko ikuspegi batez, arrasto ilun bihurtunetsuak hondo zuria zeharkatzen duela lirikoki. Geroago bada harraldi luze eta mantendu bat, eguzkiaren sarrera erakusten diguna bera profil industrial baten gaineko zeru lainotsu batean. Irudi horrek bikain ilustratzen digu Joseph Conrad-en *Ilunpean bihotzean* (1899) obraren hasieran deskribatzen den eszena bat, zeinetan Kongon zeharreko bidaia batean abiatzear baita protagonista, hain justu McQueenen piezari izena ematen dion Erresuma Batuko Gravesend hiritik. 35 mm-tan filmatua eta definizio handiko bideo digitalera eramana, piezak zuzenean erakartzen du ikuslearen arreta, artistak, pazientzia handiz, luze eta zabal landu dituen irudi bikainekin. Eduki politikoa badu ere, McQueenek dio ezen, azken batean, *Gravesendek* bizitzako errealitateak aztertzen dituela. "Behatzailea obran murgildu ahala, politikak laga egiten dio arazo

izateari”, diosku. “Noiz sartzen da politika bizitzan, eta noiz bizitza politikan? Une honetan bertan ari da gertatzen. [...] Elkarrekin konektatuta daude”¹.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

O h a r r a k

1. Steve McQueeni Jeff Reichert-ek egin elkarrizketa: “Breathless: An Interview with Steve McQueen”, *Reverse Shot* 24 (2008ko apirilak 27), 2011ko urtarrilaren 7an jaso, http://www.reverseshot.com/article/interview_steve_mcqueen. [itzuli]

ANNETTE MESSENGER

SUSAN THOMPSON

Annette Messenger-ek, bere obran, oroitzapena, nostalgia eta galera lantzen ditu, beretzat balio sentimentalak duten objektuak bilduz eta, hurrena, arreta handiz prestatutako eran aurkeztuz horiek. Behin eta berriro erabiltzen dituen materialen bitartez, horien artean baitira lapitzak, haria, objektu josiak eta argazkiak, arte-sorkuntzaren eremura eramaten ditu tradizionalki etxekoari eta eskulangintzakoari lotuta egon diren prozesu eta bitartekoak.

Dependentzia/Independentzia (Dépendance/Indépendance, 1995) instalazioan, hari-sorta, hari-jauzi bat zintzilik dago sabaitik, eta duen kokapenak bihotz baten forma delineatzen du lurrean. Kordel bakoitzean, Messengerren praktikan ohikoak diren objektu batzuk ikusten ditugu: argazki askotarikoak, animalia disekatuak, oihalezko letra josiak, kolorezko lapitzak, plastikozko poltsak edo sareak. Elementu horiek motaka daude antolatuta, eta behatzaileak fisikoki zein bisualki zeharka ditzakeen gune tematikoak sortzen dituzte. Messengerrek irudikatzen du ikuslea “argazki-bide batean dagoela, hitzezko errepide batean geroago, eta baita oihalezko organoen eta animalia disekatuen (taxidermia) bidegurutzet batean ere; bere bidea aukeratu behar du ikusleak, eta bera da askotariko eta trinkoak diren material isolatuen masa horrekin bat egiten duena”. Ikuslea konduktu horien artean dabil, bihotzak ponpatuko balu bezala, eta ibilbide horretan obra aktibatzen duen bertako elementuak elkarrekiko harremanean sar daitezzen eragiten du. Hauxe da Messengerrek obran zuzenean parte hartzera gonbidatzen gaituen lehen lanetako bat. “Ikuslea aktiboagoa izatea nahi nuen; nahi nuen hura sartzea, galtzea, eta gatazkan diren baina ohikoak zaizkigun objektu eseki eta desberdin horiekin topo egitea”.

Messengerrek Bordeleko CAPC Musée d'art contemporain-en erakusketa baterako sortu zuen pieza; han, espazio itzelak eragin ikara sentitu zuen, museotik beretik zetozen era guztietako presio instituzionalen pisua. Eta larritasun hori, azkenean, obraren bultzada sortzailea izango zen. “Hasieran espazio itzel hura... paralizatzailea zen —dio artistak—. Are gehiago, erakundearen zuzendaritza ere aldatua zuten, goitik behera berregituratuta. Kaosak irentsi ninduen, eta erabat ibilgetu ninduen. Goiz batean jaiki, eta mendean ninduen hura guztia baino indartsuagoa nintzela esan nion neure buruari; nire obran, nik neuk nahi nuenean zentratu baino ez nuen egin behar. Horrela, *Dependentzia/Independentzia* titulua aukeratu, eta zeharo askatuta sentitu nintzen! [...] Erakusketa horrek indartsuago egin ninduen, nire beldurrak garaitu nituen. [...] Uste dut obra ludiko eta askeagoak sortzera eraman ninduela”.

Artearen eta bizitzaren arteko banaketa arbitrariotzat sumatua zuenaren kritika eginez, arte-ibilbidea abiatu zuenean bi kategoriatan banatu zuen bere sorkuntza-jarduera Messengerrek. Bere logela txikian objektuak, irudiak eta informazioa bilduz sortzen zituen obrek “Annette Messenger, bildumagilea” izango zuten egile; eta estudioan egiten zituenak, berriz, “Annette Messenger, artista”renak izango ziren. Hala eta guztiz, piezetako batzuek rol horien konbinazioa eskatzen zuten. “Uste dut

Dependentzia/Independentzia-k adiskidetu egin zituela identitate desberdin horiek, eta indarberriturik atera nintzen horretatik: espazioa konkistatu behar nuen, instituzioa konkistatu behar nuen. Horrenbestez, larritasun guztiaren ondotik, askatasun berria sentitu nuen ‘Annette Messenger’ guztiak batu eta atzera zatitu, deformatu, hustu, ebaki eta berriro itsasteko alaitasun osoz!”

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

WANGECHI MUTU

SUSAN THOMPSON

Wangechi Mutu, batez ere egiten dituen collage erakargarriengatik da ezaguna. Horietan aldizkari pornografikoetako ebakinak eta tintaz eta kolore orbanaz marraztutako trazua konbinatzen ditu, aldi berean erakargarriak eta groteskoak diren irudiak sortzeko. Giza gorputza leku moldekatu eta kultur edukiz betetzat gogoraturik, haren sorkari hibridoaren edertasun distorsionatuak agerian du irudi femeninoaren irudikapen bereziki afrikarraren historia luzearen eta gorabeheratsua zama.

Salokeria ahanzturatik ateratzen (*Exhuming Gluttony*, 2006/11) instalazioan, Mutuk hiru dimentsioetara estrapolatzen du bere collage-etako ikusizko mundua¹. Behatzailea espazio soil batean sartzen da, agian festa lizun baten edo zeremonia erritual kontrolgabe baten lekua izandako espazio batean. Orratz formako hanka ezin meheago batzuek eusten dioten zurezko mahai handi batean gainean, ardo-botilak dira sabaitik zintzilik, botila-lepoak larruz bilduta dauzkatela. Ardo beltza etengabe erortzen da, tantaz tanta, mahai gainean, isuri eta putzu eskarlatak egiten dituela; horien koloreak aretoko pareta luzearen paraleloan doan errezeleko tinta-orbanak gogorarazten ditu. Animalia-larru zatiz egin ohazal bat da kontrako paretatik zintzilik, ausarkeriazko tiroek eragin orbainak agerian, gehiegizko bortizkeriaz hornitu istorio bat iradokitzen digula espazioan.

Mutuk gertaera traumatiko baten ondorioztat sortu du eszena. Haren iritziz, otordu ikaragarri baten lekua izan daiteke gela, “horretan ustekabeko zerbait gertatu berri baita, eta berandu iritsi eta oraintxe sartu zara, edo haren parte zinela gertaeren lekura itzuli zara. Galderek flotatzea nahi dut, esaterako zer gertatu da hemen?, edo zer da leku hau?. [...] Egiaz, oraina, unekoa, ikusgarria harrapatzen saiatu nintzen. [...] Ardoa erakusketa osoan zehar etengabe mahai gainean tantaka erortzea ziurtatu nahi nuen. [...] Lehen aurkezpen honetan mahaia erabat aldatu zen [...] eta horrek, niretzat, trauma edo gertaera horren jarraitutasuna adierazten du halaber”.

Badirudi gelak behinolako erritu bat zein etorkizun distopiko bat jorratzen dituela, baina egungo kapitalismoaren gehiegikeriari egin kritika obraren erdi-erdian dago. “Uste dut sekula ez diodala erabat utzi hemen [Estatu Batuetan] dagoen material, janari eta aberastasun kantitatea nabaritzeari zein horrekin harritzeari —azaldu du artistak—. Obra hau sortzen ari nintzenean, jakin banekien diru- eta aberastasun-kantitate masibo hori etengabe egiten eta berregiten dela. Artearen munduan bereziki senti zitekeen, zeren eta uste baitut horren alderdi komertzialena une horretantxe ari zela gorantz egiten. Sentitu nuen gehiegizko hazkuntza hori lotuta zegoela... une horretan gertatzen ari ziren gerrekin (Afganistanen, Iraken) eta festa frenetiko horretatik atereak ziren antzeko beste trauma batzuekin”. Horixe da artistak behatzailea zuzenean inplikaturik sentitzea nahi duen egoeretako bat. Hemen, Muturen collage-etan hain era nabarmenean erakutsitako irudiaren orde, behatzailearen gorputza dago. “Jakin-minak bultzatu egiten nau rola aldatu eta jendea espazioan zehar ibilaraztera eta mahai horren inguruan bere koreografia propioari segiaraztera, eta jendea gauzetatik urrundu edo

hurbilaraztera, betiere dituen sentimendu eta sentsazioetan oinarrituta. [...] Leku bat egin nahi nuen, non publikoa, funtsean, antzerki honetako pertsonaia izango zen”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

O h a r r a k

1. Obra hau 2006an *Salokeria ahanzturatik ateratzen, maitale baten requiema* (*Exhuming Gluttony, A Lover's Requiem*) tituluarekin egin obraren hurrengo iterazioa da. [\[itzuli\]](#)

RIVANE NEUENSCHWANDER

SUSAN THOMPSON

Bere instalazio, bideo, eskultura eta paperaren gaineko obretan, Rivane Neuenschwander-ek biztanle-multzo desberdinak ditu interesgune nagusi, horiek mugitzen diren lekuekin eta gizakiek eta beste sorkari batzuek, izaki sozialak izaki, elkarrekiko eta beste inguruneekiko interakzioan diharduten moduarekin batera, bai otordu edo urtaro bateko denbora bai eon oso bat harturik oinarri.

Kontingentea (*Contingente*, 2008) bideoak mapamundi bat erakusten du; horretan, lur-masak eztiz daude irudikatuta, eta txindurri kolonia bat jarri dutelarik gainean, berehala hasten dira hura irensten, kontinenteak gero eta txikiago eginez harik eta erabat kontsumitzen dituzten arte. Planetako natur baliabide mugatuei eta munduko biztanleria horiek kontsumitzen ari den abiadura beldurgarriari buruzko iruzkin zorrotza da pieza. Neuenschwanderrek onartzen du, bai, piezaren alderdi didaktikoa, batez ere maparen proiektzioaren neurrian bertan ikusten den hezkuntzarako joeragatik, lehen hezkuntzako eskoletako ikasgeletakoen antzekoa da eta. Estetikaren aldetik, “txindurriek ezta irentsi bitartean erakutsi fintasun bortitza” gustatzen zaio artistari, eta intsektu horien alderdi denboragabea, “protagonista zuhurtziagabeak baitira, irrikatsuak ordea, karga sinbolikoaren adinako jabetzaren zentzuz hornituak: kontinente gehienetan daude, milaka eta milaka urte direla, gu geu baino askoz lehenagotik alegia”.

Obrak erakusten duen lur-masen murrizteak Lurraren historia geologikoan zehar kontinenteek izan eboluzioa gogorarazten digu, eta berotze globalaren ondorioen gainean ohar egiten diguten filmak halaber. Neuenschwanderrek irudi horiek zeuzkan gogoan pieza hau eta antzeko beste bat, *Pangeako egunkariak* (*Diários de Pangaea*, 2008), garatzen ari zenean; azken honetan, plaka tektonikoen mugimenduen bitartez gertatzen den kontinenteen formazioa erakusten du, txahal-carpaccio bat erabiliz. Vienako Historia Naturalaren Museoko bideo bat inspirazio harturik, hark “gure planetaren iragana eta etorkizuna proiektatzen baitzituen kontinenteen egungo itxuraren gainean”, harrituta geratu zen ikusirik “[kontinenteen] irudikapena dagoeneko ez zela nahikoa; orain, gauza zeharo ez-ziur baten proiektzioa dugu, gure geure izatearena”.

Kontingentea tituluak zenbait esangura izan ditzake. Gizakiak, planeta babesteko faktoretzat, lurrean egin bide etengabearen aipamena izan daiteke; etorkizunaren gaineko ziurgabetasunarena; are gehiago, bitarteko kontsumo handiena pertsona kontingente edo talde txikiak egiten duela esan nahi izango du agian. Neuenschwanderrek diosku ezen tituluak hori guztia gogorarazten duela, “eta baita ‘kontingente’ ‘kontinente’ren paronimoa dela ere, hau da, termino biak oso antzekoak direla bai formaz bai soinuaz”. Artistak esan moduan, “halako nahasmen bat sortzea” interesatzen zaio, “munduaren irakurketa berri bat, haren esanguraren atzeratze bat” sortzea alegia.

Bere obretako askotan erreferentzia gisa erabiltzen duen mapa, hemen Neuenschwanderrek interes handiagoa du mapa objektu gisa eta irudikatze modu gisa hartzeko, lurralde jakin baten irudi zehatz gisa baino; mapa ez da munduan kokatzen jakiteko edo muga politikoak zehazteko, baizik eta lurralde horiek denok itxuratzen eta partekatzen ditugun paisaia sozialtzat ulertzeko.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

CHRIS OFILI

SUSAN THOMPSON

Chris Ofili-k izen handia hartu zuen laurogeita hamarreko hamarkadan, ikonografia jori behin eta berriro beltza eta elefante-simaurrezko bolak hartzen zituzten pintura nahasi eta animatuei esker. Asko hitz egin da Ofilik bere pinturretan egiten duen gorozkien erabileraz, batez ere gutxiesteari eta arrazapolitikari dagokionez, baina artistak uko egin zion eztabaida horretan sartzeari, azpimarratuz behin eta berriro ezen, azken batean, obrak edertasunaren gaineko esplorazioa zirela.

1999an egin zuen *Kaka Kapitainaren arima biluzia eta izar beltzen kondaira* (*The Naked Soul of Captain Shit and the Legend of the Black Stars*) lanak Kaka Kapitain izeneko irudi bat erakusten du, pertsona errepikatua inolaz ere Ofilik garai horretan egin obran. Neurri berean superhero, atleta eta hip-hopeko izar, Kaka Kapitaina gizon beltz erraldoia da, ilea afro eran, bizarra, giharrerria mardula eta “txokolate-tableta” gisako abdominalak dituena. Kapa gorria eta horia darama soinean, eskumuturrekoak, eta zakila ateratzen den gerripeko gerrikodun bat. Gerrikoaren belarria elefante-gorozki bola bat da, brillantinaz estalia, “CS” (Captain Shit) inzialak pintatuta dituena. Kaka Kapitaina hondo berde fosforeszente batean flotatzen ari den izar beltz multzo batez inguratuta dago. Brillantinaz beteak halaber, izarrak begi pare batez daude pertsonalizatuta; emakume begiak dira, noski, aldizkarietatik ebakiak. Izar horiek kapitainaren fan, animatzaile eta koristak dira; publiko ere bazaizkio, eta asko estutzen dute jardun dezan, eta arrakastarantz bultzatzen dute, kapitainaren gorputz erdi-biluziari zuzendu begirasunen artean.

Ofiliren pinturak betetzen dituzten pertsonaia ikonikoetako asko hirurogeita hamarreko hamarkadako herri-kultura afrozentristatik zuzenean aterata daudela ematen du, eta Kaka Kapitain horretan bada, egiaz, hamarkada horretako *Blaxpotation*-en genero zinematografikoko protagonista, emazain eta beste pertsonaia batzuen erreferentziarik. Pinturek ere ikusizko keinuak zuzentzen dizkiete garai hartan oso zabaldua zeuden atze-argiz hornitu hesiei. “Argia itzaltzean beste pintura bat lortzen duzu —dio Ofilik—. Kaka Kapitainaren bitartez begiratzen duzu, ikusten duzu ez dela kolorezko nebulosa bat besterik, kapa mehe batez jantzia, soinu-banda baten gaineko bokal suabe baten antzera”¹. Ofilik rap eta hip-hop kulturarekiko erakutsi interes sakonak eragin garbia du, halaber, hark egin lanean. Kaka Kapitaina bere buruarengan erabateko konfiantza duen aktorea da, betiere gurtzen duten “izar beltzak” inguruan baldin baditu. Ofilik heroi eta antiheroi jotzen du aldi berean. Sinpatia sorrarazten duen irudi komikoa da, eta baroi beltz ahalguztidun gorputzua balitz bezala posatzen du, nahiz bere irudikapen estereotipatuaren zama daraman gainean.

Figura irudikatuta dagoen moduak, ingerada baitu, eta ilea eta giharrerria delineatuta, ontzi greziarren gainean pintatutako irudi beltzak gogorarazten dizkigu. Arreta handiagoz ikustean, ageriko egiten zaigu lerro horiek kolore-puntu txikiz daudela osatuta, irudiaren gainazalaren beste alderdi guztiak bezalaxe. Ofilik gainazal osoa estaltzen duen puntu-motibo hori erabiltzen du sarri; 1992an Zimbabwera egin

bidaia batean ikusi zituen labar-pinturek inspiratutako teknika bat da. Praktika hori sakonago jorratzen du, esaterako, *Omenaldia* (*Homage*, 1995) obran, puntu-zurrunbiloz egindako lore diseinu bat erakusten baitigu horretan. Punteatu horrek lautasuna ematen die obra horien gainazalari, eta apaingarri bihurtzen ditu; pintura eta erretxina geruzak emateak, aldiz, ikusizko sakontasuna ematen dio lanari. *Omenaldia* lanaren konposizioan kontu handiz kokatuta ikusiko ditugu, era berean, elefante-gorozki bola handi batzuk. Pinturetan, apainduraren indarra areagotzeko balio du gorozkiak, izan ere kontu handiz eman diote forma, eta txintxetaz eta purpurinaz apaindu dute. Bola handi gisa erabiltzen da, ez ordea mihisea inolako arretarik gabe igurtziz eta zikinduz, material fekala daukan pintura batean agian hori espero beharko bagenuke ere; eskultura da gehiago, pintura baino. Pinturak paretaren kontra daude oinarrituta bi gorozki bolaren gainean, are agerikoago eginez horien presentzia eskultorikoa. Sarritan, obren tituluaren parte bat bola horietan egoten da idatzita; Kaka Kapitainaren 1999ko pinturan, boletan *Naked* (“biluzirik”) eta *Soul* (“arima”) jartzen zuen. Obrako forma eta irudien ezaugarri grafikoekin eta ilustrazio gisakoekin konbinatuta, efektu orokorra garbia eta apaindurazkoa da.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Chris Ofili, aipatua in Kodwo Eshu, “Plug into Ofili”, in *Chris Ofili*, Lisa G. Corrin, Stephen Snoddy eta Godfrey Worsdale (ed.), erak. kat. Southampton, Erresuma Batua, Southampton City Art Gallery; Londres, Serpentine Gallery, 1998, or. zk. gabe. [itzuli]

GABRIEL OROZCO

SUSAN THOMPSON

Bere obra multzo askotarikoan, Gabriel Orozco-k eguneroko materialak erabiltzen ditu artearen eta errealtatearen arteko potentzialtasun-espazio bat sortzen duten ekintzetan. Egiten dituen argazki, eskultura, instalazio, marrazki eta pintoretan gogokoen dituen egitura geometrikoak lantzen ditu, ausazko uneei ere tokia ematearekin batera.

1998an New Yorkeko Marian Goodman Galleryn egin zuen erakusketa inauguratu aurretiko lau astean, Orozco New York hiriarren hegoaldean zehar bidaiatu zuen, Penske Corporation-i alokatutako kamioi batean, hondakin-edukiontzia handien aldamenean gelditzen zela zabor-materialen bila. Material batzuk aukeratu, eta hurrena manipulatu egiten zituen, tokian bertan eskultura inprobisatu bat egiteko. Eskultura jada osatua zegoela zeritzon, argazkiak egiten zizkion, kontu handiz kamioiaren atzealdean kargatu eta gidatzen segitzen zuen, hurrengo edukiontzira heldu arte. Proiektu horretatik aterata zen eskultura-multzoa *Penske proiektua* (*Penske Work Project*, 1998) izango zen.

Orozkoentzat lan hori berak planteatu zuen erronka ludiko bat izan zen; berak ezarri zituen erregelak, eta horien arabera aritu zen. Proiektu horri dagokionez, artistak honakoa esan zuen: “Kamioi hau hirian zehar gidatzea jolas moduko bat da; aurkitzen dudarekin sortu behar dut obra, eta tokian bertan gainera. Beraz, lan pixka bat egiten dut, batzuetan hogeita hamar minutuz, bi orduz beste batzuetan, harik eta konklusio deritzodan eta gustatzen zaidan aukerara iristen naizen arte. Orduan Polaroid bat ateratzen dut”¹.

Eraikitzen ari ziren aldirietako zonetan kokatutako zabortegei industrial handietara joaten zen batez ere Orozco, eskultura inprobisatuetan diren materialek ongi erakusten duten moduan, ezen pladur-zatiz, oihal metalikoz, pintura-ontzi hutsez, zur kontraxapatuz eta poliestireno-aparrez eginak dira, eraldaturik eta berrituraturik noski horiek guztiak, artistaren ikuspegi estetikoaren arabera. Objektu horiek zahartzapenetik ateratzen dituelarik, arkitekturaren hondarrak hartu eta, bere esku-hartzearekin, eskulturaren esparruaren barnean eraberritzen ditu. Obretako batean pertsiana veneziar batzuk ebaki zituen, horien metalezko lamak tolestu eta gomazko alfonbra batean josi zituen, grapa erraldoiak balira bezala. Beste batean, zuloak eginda zeuzkaten zurezko hiru kontraxapatu zati aurkitu zituen, eta hiruki eran jarri zituen, batzuk besteen kontra oinarrituta. Batzuetan, beste objektu arrotz eta ez berez industrial batzuk agertu eta dagokien tokia aurkitzen dute eskulturetan. Kasu batean, poliestireno-aparrezko pieza handi batzuk sofa baten edo ohe baten antzera daude jarrita, eta Eguberrietako urre koloreko bola batzuk dituztelarik gainean jarrita, argi-distirak zabaltzen dituzte zabor hautsez batean.

Readymadearen eta mihiztaduraren artean, eta horietatik bietatik harago iritsiz, obra horiek material aurkitu, aldatuekin landutako eraikuntzak dira, eta denbora errealean eginak. Espazio publikoetan eta

oinezkoek ikusteko moduan sortuak izanak performance-dimentsio bat ematen die, gainera. Sortze-prozesua behatzaileari zabalduz, Orozcok beste batzuei aukera eman zien, materialari forma emateko prozesua ikus zezaten.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Gabriel Orozco, aipatua *in* Ann Temkin, Briony Fer eta Benjamin H. D. Buchloh, Gabriel Orozco, erak. kat., New York, Museum of Modern Art, 2009, 141. or. [\[itzuli\]](#)

PAUL PFEIFFER

SUSAN THOMPSON

Bere eskultura, bideo, argazki eta instalazioetan, ikuslearen begirada desbideratzen saiatzen da Paul Pfeiffer, hain zuzen ez dadin erdiko puntu bakar batera muga, eta maiz askotan helburua lortzen du, obren erdigunea hutsik lagatzen duelarik periferian abiatzera bultzatzen baitu behatzailea. Norbanakoaren, taldeen eta masen psikologiarekiko duen interesa kultur historiako dokumentu mediatikoetatik elikatzen diren obretan islatzen da.

Santuak (*The Saints*, 2007) lanean, ikuslea gela handi batean sartzen da; hor ia-ia ez dago batere ikusizko pizgarririk, baina jendetza baten zalapartak betetzen du guztia. Zarata hori, hamazazpi kanaleko soinu-sistema baten bitartez igorria, 1966ko Munduko Futbol Txapelketaren finalaren emanaldian hartu zuten; Londresko Wembleyn izan zen, eta Ingalaterrak Mendebaldeko Alemaniari irabazi zion. Ingalaterrak txapelketa hori irabazi duen aldi bakarra izan da eta, horrenbestez, partida hori kultur ikono eta harrotasunerako motibo bihurtu da britainiarrentzat. Gainera, are emozio handiagoa piztu zuen talde bi horiek lehendik gerran etsai izandako herrialdeak ordezkatzeko. *Santuak* lanean, jatorrizko hitzak soinutik kendu eta beste audio-pista batez ordezkatu zituzten; horretarako, Pfeifferrek jendez bete zuen antzoki handi bat Filipinetan (artistak bere hartzaroaren parte handi bat herrialde horretan eman zuen), partidaren bideo bat proiektatu zuen jendea Wembleyko burrunba hura imitatzen bultzatuz, eta emaitza filmatu zuen. Filipinarrek ez dutenez ez Ingalaterrarekiko lotura historikorik ez futbol-kulturarik, haien zoramenak ez zuen, inondik ere, jatorrizko publikoarenaren indar bera.

Areto hondoko paretan pantaila txiki bat dago. Partidako irudi alteratuak ematen ditu, baloi guztiak eta jokalaririk guztiak, bat izan ezik, kenduta baitaude. Irudian dagoen jokalaririk bakar hori publikoarentzako arretagunea da, eta alferrik dabil zelaian zehar gora eta behera korrika, keinu arraroak eginez eta inolako arrazoirik gabe erortzen dela. Areto txoko txiki batean bi pantaila eta proiektio dual bat daude. Horietako batek partidaren emanaldi osoa eskaintzen du, jokalaririk guztiak eta baloia agerian, eta besteak, berriz, Filipinetako jendetza harekin egin bideoa, zalaparta entseatu eta guztikoa. Entzunareto batean daude eserita, pantaila bat ikusten dute, eta ikusleak uste du pantaila hori partida ematen ari dela. Geroago, ageriko egiten da oihuen ahoskatze fonetiko baina ez dela erakusten pantailan (esate baterako, ingelesez, “ENG-LUND”), haiei egiten ari diren antzezpenean laguntzeko.

Santuak lanean, funtsean masen portaera eta psikologia jorratzen duen obra horretan, Pfeifferrek ikuskizun eta performance bihurtzen du audientzia. “Uste dut estadio ingurua ingurune sozial orokorraren isla dela. Agertoki ikonikoa eskaintzen digu, masa-kontsumoa nolakoa den ikus dezagun. Esango nuke estadioko pertzepzioa distraitua dela, gorputz gabea, murgiltzekoa, egundokoa eta ikusgarria, gaitz gabea sentzorial batera iristeko punturaino. Jende pilaren barnean galtzeko esperientzia da”. Pfeifferrek dinamika horren alderantzetat ikusten du museoko espazioa. “Erakusketa-espazioko

kubo zuriak behaketarako giro kontrolatuagoa sortzen du, pertzepzioaren laborategi suete bat, era abstraktuagoan kontzentratu ahal izateko bertan, pertzepzioaren izaeraren beraren kontzientzian sakonduz. Esperientzia bakartia da, [pertsonek] baten behaketa, milioi bat pertsonarena beharrez, distrakzioen ordean bere buruaren gaineko kontzientzia handiagoa duela behatzeko, informazioa prozesatzeko eta esangura sortzeko ekintzan". *Santuak* lanean, estadioko hotsak espazio zuri eta hustu batera eramaten direla, ikusleak berehala sentitzen du komunitatearen eta bakardadearen arteko disonantzia.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

ALEXANDROS PSYCHOULIS

SUSAN THOMPSON

Alexandros Psychoulis-ek teknologia informatikoa eta baliabide berriak erabiltzen ditu, iraultza digitalaren inpaktua esploratzen duten lan interaktiboak sortzeko. *Gorputzerako krema* (*Body Milk*, 2003) ia-ia erabat hari arrosaz egindako instalazioa da. Lehen begiratu batean, badirudi teknologian oinarritutako Psychoulisen jardunarekiko haustura garrantzitsua dagoela horretan, baina obraren sorburuak Interneten daude. Egun batean, “sex bomb” gako hitzekin online bilaketa bat egiten ari zela, harrituta geratu zen ikusirik ezen “starlet tindatuen” irudietarako esteken artean bilaketak, kodetze-akatsen batengatik seguruenik, terrorista suizida bati, emakumezko nerabe palestinar bati buruzko prentsako artikulu batera ere eraman zuela. “Denbora pixka bat behar izan nuen ikusten ari nintzen web orria sexu-edukiari buruzkoa ez zela konturatzeko”, azaldu du Psychoulisek; oso bestela, egunkari ezagun eta izen oneko batekoa zen. Gazte hark, Ayat al-Akhras zen, Israelgo supermerkatu baten barruan leherrarazi zuen gainean zeraman bonba. Psychoulis harri eta zur geratu zen “neska polit baten irudi” horrekin topo egitean, “Atenasko Starbucks-eko [...] neskatxa alaiak” gogorarazten zizkion eta. “Era inkontziente batean, nire alaba gazteena izan zitekeela pentsatu nuen, hura nerabea baita. Benetan ez nengoen horrelako informazio-mota baterako prestatuta”. Gaztearen irudierekiko nahi gabeko topaketa horrek webean zehar nabigatzeko moduaren inguruko gogoeta eragin zion, eta leherketaren espazioa ehuntzen hasi zen, haria erabiliz. Arrosa koloreko haria harturik, supermerkatuaren barrualdea leherketaren ondotik irudikatzen zuen zona bat sortu zuten artistak eta ehule-talde batek: apalak lurrera erortzen eta kutzak nonahi botata; beste forma anbiguo batzuk giza gorputzaren zatiak izan zitezkeen.

Psychoulisentzat, ehotzea Interneten zehar nabigatzearen antzeko jarduera zen, kontu bitxia inolaz ere. Keinu simple bat, hots, “gorputzezko eta adimenezko gogoeta, [...] mugimendu eta pentsamendu errepikatuak” eragiten dituen puntua edo klika errepikatetik harago, objektu ehundu batek webaren egitura ere gogorarazten du, esteka batetik bestera doazen online bideetatik abiatuta sortua baita hori ere. Lan horretan, bere esplorazio digitalak hiru dimentsioetara eramatea interesatzen zitzaion Psychoulisi. “Gogoberotasun digitalaren hedapenetik” urrundu nahi zuen, eta informazioa online trukatzearren “ezaugarri eta interrelazioak ikertu”. “Esperientzia honek espazioan zabaltzen dituen adar eta proiektzioak egiaztatu beharra nuen benetan”.

Obrak aipatzen duen eszenan muturrera iristen da indarkeria, baina Psychoulisek saihestu egin zuen suntsipen horri lotutako koloreak edo materialak erabiltzea, eta pieza ia-ia erabat kolore arrosa argiko hariarekin egitea aukeratu zuen. Material horren bitartez obraren edukia gozatzen saiatu beharrean, nahi duena da ikuslea pixkanaka iristea begien aurrean duen eszena kaotikoa ulertzera; al-Akhras-en irudia online topatu zuenean berak espermentatu zuen desorientazio bera sentiarazi nahi dio behatzaileari. “Arrosak beste edozein kolorek baino inpaktu handiagoa eragin zezakeen. Ustekabeko gertaera baten aurreko erantzuna da inpaktua. [...] Halako inplikazio emozional gutxi asko bizi bat

lortzeko, gidatu egin behar duzu ikuslea; ikusten ari denaz jabetzen denean baino ez duzu hura harritu behar. Horixe gertatu zitzaidan niri. Sarean irudiak bilatzeak espero gabeko zerbaitetara eraman ninduen”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

WALID RAAD / THE ATLAS GROUP

SUSAN THOMPSON

“The Atlas Group 1999an Beiruten jaiotako proiektu bat da, eta Libanoko historia garaikidea ikertzea eta dokumentatzea du xede. The Atlas Group-ek herrialdearen historiari buruzko soinuak, ikusizko, literaturako eta beste mota batzuetako dokumentuak aurkitzen, gordetzen, aztertzen eta produzitzen ditu”. Horixe dio The Atlas Group-en *Une batez ikaratu nintzen arrazoi izan nezakeela pentsatzean (I Was Overcome by a Momentary Panic at the Thought that I Might Be Right, 2004)* tituluko obraren paretako testuak¹. Taldea Walid Raad-ek asmatutako erakunde fikziozkoa da, ustez 1989an sortua. Horrela, gutxi gorabehera 1999tik 2006 arte Raad-ek zenbait proiektu sortu ditu, 1975 eta 1991 bitartean Beirut suntsitu zuen Libanoko Gerra Zibilaren artxibo gisa. The Atlas Group-ek eta izen horren pean sortutako obrek zalantzan jartzen dute egiazko ba ote den aukera hutsa, eta informazioaren, gertaeren eta komunikazio-modu fidagarrienen moldagarritasuna aitortzen dute.

The Atlas Group-en obra bakoitzaren atzean funtsean fikziozkoa den istorio bat dago, erreala balitz bezala aurkeztuta. *Une batez ikaratu nintzen arrazoi izan nezakeela pentsatzean* lana Yusef Nassar-en istorioarekin hasten da, obra instalatuta dagoen espazioko paretan jarritako testu handi baten bitartez helarazten baitaio ikusleari. Horretan azaltzen duenez Nassar “Libanoko armadako lehergai eta munizio alorreko aditu nagusia zen; 1957 eta 1993 bitartean Beirut-ean gertatutako leherketa guztietako (batez ere auto-bonbak ziren) ikertzaile nagusia”. Testuak dioenez, ikertuak zituen leherketa guztietako argazkiak eta oharak, diagramak eta eskemak gordetzen zituen Nassarrek bere egunkarietan (urteko bat). Gainera, azaltzen du instalazioak eskultura batzuk aurkezten dituela eta horiek Nassarren eta The Atlas Group-en arteko lankidetzaren emaitza direla, Nassarrek 1985ean, 1986an eta 1987an egindako zirriborro eta argazki batzuetan oinarrituak.

Instalazioaren espazioan, ilunetan ia-ia, dentsitate handiko apar zurizko hiru zirkulu handi argitzen dira, gainazalean zulo zirkularrak dituztela. Pareta batean zintzilik, Nassarren egunkarietako hiru argazki, ohar eta marrazki multzo. Obran egia bilatzeko ahalegin oro are zailago egiteko, bada pieza honen 2005eko bertsio bat, antzeko titulu eta forma dituen bat, baina paretako testua desberdina izaki beste azalpen bat planteatzen du.

The Atlas Group-en obretako askok traumaren irudikapenera jotzen dute datuen interpretazioaren bitartez, eta horrek analisirako tarte bat jartzen du ikuslearen eta indarkeriaren artean. Pieza honetako erdiko zirkuluak garbi daude, zuriak eta abstraktuak dira, irudikatzen duten lurra ez bezala, lehergailuen ondotik gertatutako lur suntsitu erraustua baita hura. Pieza argi ahuleko espazio batean aurkezteak, pareta gainean testu bat eta argiztapena biltzen den objektu gutxi batzuk dituela, imitatu egiten ditu museo historikoetako ohiko erakusketak, narratibari zilegitasun faltsu bat emanez; horrela, bultzatu egiten du behatzailea, beste irudikapen modu baimendu batzuk zalantzan jarri eta historiako bertsio guztiak baldintzatuta dauden moduak kontuan har ditzan. Dena den, askok eta askok Raaden historiari

egiazkoak direla sinesten segitzen dute, berak, elkarrizketa eta adierazpenetan, fikziozkoak direla onartu arren. Artistaren iritziz, horrek “berretsi egiten du diskurtsoa (ponentzia, hitzaldia) komunikatzeko eta aurkezpena (museo edo galeria bateko pareta zuriak, binilozko testua, markoa) egiteko modu jakin batzuei lotuta dagoen autoritate- eta autentikotasun-karga; nik horietan oinarritzea eta, aldi berean, horiekin jokatzera erabaki dut”².

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Obra hori *Une batez ikaratu nintzen arrazoi izan zezaketela pentsatzean (I Was Overcome with a Momentary Panic at the Thought that They Might Be Right)* tituluarekin aurkeztu izan da halaber. [\[itzuli\]](#)
2. Walid Raad, aipatua in Alan Gilbert, “Walid Ra’ad”, *Bomb* 81 (2002ko udazkena), 40. or. [\[itzuli\]](#)

KIKI SMITH

SUSAN THOMPSON

Bitarte argitsuan erakusten den Kiki Smith-en obra-sorta 1990eko hamarkadakoa da, artista hau bere lanetan giza gorputza sartzen hasi zen garaikoa alegia. Pieza horien bitartez, Smithek gorputzaren forma esploratzen du, eta gorputzaren mugak, eta gorputzak ontzi iragazkor baten antzera funtzionatzen duen modua. Smithek, erreferentzia hartzen dituelarik “lengoaia eta malkoak, mukosa eta gorozkiak, eta jariatzen dugun hori guztia”, interesa erakusten du “espazio publikorako gure jariakina non amaitzen den, eta jariakin publikoa gudan barneratzen non hasten den” esploratzeko. Gure larruazala, mintz izaki, kanpo espaziora zabalik dago. Sareak gara ia-ia, zeharo porotsuak”.

Titulurik gabe (1992) lanean, zutikako irudi baten barne organoak, eskuz tindatutako paper nepaldarrez eginak, lurrean sakabanatuak daude. Bi urte geroago, artistak *Titulurik gabe* (1994) sortu zuen; horretako irudi batek, zutik dago eta gerri aldetik makurtuta, atzetik erortzen zaion kristalezko alezko gainjantzi bat dauka, bere eginkarien apaindurazko erregistro gisa. *Gorozkigorputza* (*Shitbody*, 1992) lanerako, Smithek maché paperezko irudi kuzkurtu bat egin zuen, fetu jarreran, eta pareta batean jarri, lurra ukitzerainoko gorozki-sorta bat zuela zintzilik. Obra horietan guztietan barnealdea kanpoalde bihurtzen da, giza gorputza mundurantz iragazi ahala.

Smithen obra horietan nagusi den gorputza emakumezkoa da. Emakumezkoaren irudia erabiltze horrek ez du zerikusirik generoaren edo sexualitatearen sotiltasunak analitzatzeko inolako interes berezirekin, baizik eta giza arketipoa emakumearen bitartez ordezkatzeko desira batekin. “Sexu aldetik neutroa zen gorputz bat sortu nahi nuen —dio Smithek—. Garrantzitsua zen egoera ‘amorfo’ kontrolaezin batean egongo zen sexurik gabeko gorputz femenino bat sortzea. [...] Gorputz femenino batek gorputza irudikatu ahal izango luke haragi-masa formagabe gisa, gizateria irudikatzen duen gorputz maskulinoak ez bezala?”

Smithek interes handia erakutsi du, halaber, gorputzaren eta dituen luzakinen arteko harremanarekiko. “Gorputza daukagu, horrek agentzia gaitasun bat du —bizitasuna du, mugikortasuna du, guztia du—, eta gero luzakin horiek, apendize horiek dauzkagu, titiak esaterako, edo zakil eroria, ilea, are beso bat ere”. *Girlanda* (*Daisy Chain*, 1992) obran, burua eta gorputz-adarrak objektu bereizi eta ebaki gisa ikusten ditugu, metalezko kate astun batez lotuta eta lurrean pilatuta. Smithen obretako askok “gorputz-masa eta gorputzaren luzakinak aipatzen dituzte, horietako bakoitzak energia-mota bat duela. Denak, funtsean (formalki), pieza bera dira”. *Landa-operazioa* (*Field Operation*, 1994) lanak miniaturazko zenbait mahai dauzka, eta sistema linfatiko txiki batzuk horien gainean; eta *Ohe besoduna* (*Bed with Arms*, 1996), berriz, bi besaurrez dago osatua, muskuluak eta odol-zainak agerian, ohe zuri baten gainean jarrita. Obra-multzo horretan, Smithi “gorputz bat sortzeko behar den informazio apurra interesatzen zitzaion”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

RACHEL WHITEREAD

SUSAN THOMPSON

Kanpokotasunaren eta barnatasunaren arteko erlazioa ikertzen duelarik, Rachel Whiteread-ek espazio positiboa eta negatiboa esploratzen ditu, motibo bihurtzen dituen objektuak inguratzen dituzten barnealdeko eta kanpoaldeko husturen bitartez. Bai espazio txikietan, armairu baten barruan kasu edo aulki baten azpian dagoen espazioan esaterako, bai beste espazio handiago batzuetan, eskailera batean edo egongela batean esan dezagun, Whitereadek presentzia sortzen du absentiaren bidez; forma solido bat sortzen du, huts batetik abiatuta.

Mahaia (Tapoia) [*Slab (Plug)*, 1994] tanatopraktikako mahai baten, hots, gorpuk garbitzen eta baltsamatzen dituzten mahai baten barrualdeari egin gomazko hustura da. Piezaren formak, beraz, lotura zuzena du gorputzaren proportzioekin. Whitereadek dio beti egin dituela eskulturak “gizakiaren forma erreferentzia gisa erabiliz; gorputza oso boteretsua izan daiteke absenzian ere”. Izan ere, bere lanean inoiz ez duen arren giza irudia zuzenean irudikatu, erabiltzen dituen objektu guztiak, hala nola “ur berorako poltsak, oheak, aulkiak, mahaiak, eskailerak, gelak, atek [eta] leihoak, giza presentziak biziarazten dituen espazioak, lekuak eta objektuak dira”.

Mahaia (Tapoia) obra, kasurako, heriotzaren erreferentzia zuzena da, baina Whitereaden piezetako asko monumentu edo oroitzapen zeihar gisa interpreta ditzakegu, batetik behin batean egon zena erregistratzen duelako husturak, eta bestetik artistak erabiltzen dituen objektuak hondatu egiten direlako sarritan, hustura ateratzeko prozesuan. Liburuetan oinarritutako obra sail baterako, *Titulurik gabea* (2000) horien artean dago, apalategi bateko liburu multzoen arteko espazioen husturak egin zituen. Azaltzen duenaren arabera, “tapa gogorreko benetako liburuak erabiltzea ekintza agresibo samarra izan zen, zeren eta igeltsuak eta hori askatzeko substantziak erabat suntsitu zituzten liburuak”. Liburuzko obrak Whitereadek Vienako Judenplatzeko Holokaustoaren monumenturako (2000) egin proiektu batetik sortu ziren; 1995ean hasi zen horretan lanean, eta zenbait urte behar izan zituen osatzeko. Eremua hartzen duten liburu ilara handiek osatu monumentu hori liburutegi baten antzera diseinatu zuen, historia jasotzen eta iraganaren erregistro bat gordetzen duen lekutzat alegia, materialak eskainiz, metaforikoki, etorkizuneko belaunaldiak horietatik ikasi ahal izan dezaten. Horixe dugu, agian, egin dituen lanetan hilobi kutsu handienekoa: oroipen-monumentu gisa, liburutegia mausoleo bihurtzen da.

2005ean, Whiteread kartoizko kutxen husturak egiten eta jartzen hasi zen, eta horren emaitzetako bat *Sakatuak (Pressed)*, 2005) izan zen. Formaz eta neurritz desberdinak ziren kutxak abiapuntu harturik, unitate multzo bat sortu zuen, eta horiek “eraikuntzako bloke” bihurtu ziren hurrena, pilatu edo elkarren ondoan jar baitzitezkeen, eta era askotan konbinatu halaber; *Sakatuak* obran, esaterako, mahai baten gainean zeuden jarrita. Obra zehatz honetarako, sentitu zuen “kutxen goiko aldeko azaleko informazioa, zirkuluak eta angeluak baitziren, oso garrantzitsua zela”. Husturak arrastoak gordetzen ditu beti

azalean, eta horiek lotu egiten dituzte, atzera, modulu-formak eta hauek erreferentzia dituzten elementu espezifikoak. Obra honetan eta egina duen bidean zehar, Whitereadek oso interes handia erakutsi du “pisuaren eta hutsaren”, espazio presentearen eta objektu absentearen arteko erlazioarekiko.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]