

Barroko neurrigabea

Cattelan-etik Zurbarán-era

GUGGENHEIM BILBAO

BIZITASUN EZEGONKORRAREN MANIFESTUAK.....	3
---	---

BIZITASUN EZEGONKORRAREN MANIFESTUAK

BICE CURIGER

Barroko neurrigabea erakusketaren muinean ageri zaigun gaia bizitasuna da, besteak beste erakusketak “begirada bizia” jorratzen duelako, bai arte garaikidearen bultzadei begiratzeko, bai Barrokoko obrak beste begi batzuez berrikusi eta zenbait galdera planteatzeko. Kunsthaus Zürich-en egin zuen egonaldian, erakusketari *Deftig Barock* izena eman zioten. Titulu horretan *deftig* adjektiboa dugu, alemanez “indartsu, baldar, zakar, lotsagabe” esan nahi duena eta otordu oparoekin eta hizkera erotiko zuzenarekin lotzen dena bera, apenas ordea museoetan nonahi ikus dezakegun arte noblearekin. Euskarazko titulurako egin aukerari dagokionez, berriz, *neurrigabe* adjektiboa koadro barroko batzuetan zeharo agerikoak diren “bizitzarako hurbiltasunarekin” eta zalapartarekin lotzen da —koadro horien artean ditugu, esaterako, Pieter Aertsen, Adriaen Brouwer eta Jan Steen nederlandarrenak eta, noski, Caravaggio-renak eta Peter Paul Rubens-enak—; koadro horiek behin eta berrriro aipatu dira Barrokoaren inguruko literaturan, eta erakusketa honek omenaldia eskaini nahi die.

Barroko neurrigabeak aurrez aurre jartzen ditu egungo artea eta XVII. mendeko koadroak. Erakusketaren asmoa zera baita, estilo-sailkapenera jotzeko ohiko joeratik askatzea “barroko” kontzeptua, eta klixeeetatik urruntzea: ez du handitasuna azpimarratzen, ez apaindura joria ez urre kolorea nabarmenarazten, baizik eta *bizitasun ezegonkorren* adierazpena, bizi, ezagutu edo galdutako bizitasunaren, bizitasun proiektatuaren, herio-mehatxupean denaren adierazpena.

Oraindik ere, bizitzatik urruntzen dituen aura batean bildurik segitzen dute museo jardunbideak eta artearen historiak, eta badirudi ezen aura horrek arte-adierazpenaren akasgabetasuna, denboragabetasuna eta betiko giza balioen esentzia dituela elikagai. Horren aurrean, erakusketa honek begi desberdin samarrez begiratzen dio artearen historiari, ez du eta maisulanen erakustaldirik eskaini nahi: helburua ez du kanona gorestea, baizik eta gugandik mende batzuetara dagoen arte bat ulergarriaren esparru komunera hurbiltzea, bizipenen mundura. Dena den, garai bien arteko aldeek agerian geratu behar dute: ez da denboragabetasuna bultzatzen ezen, horren beharrean, gaur egun “kontzientzia historikorik gabe” bezala bizi den gizarteari, *orain* betiko batean murgilduta bizi den gizarteari, aukera ematen zaio, dagoeneko galdu den baina bere bizitasunean ezagun, etxeko, dirudien mundu batean sar dadin.

Arte barrokoa gaur egungo artisten obra aukeratuen ondoan jartzeak saihestu egin nahi ditu gai aldetiko analogiak eta azaleko analogia formalak eta, horretarako, zinematografikoa den muntaketa mota batera jotzen du¹. Beraz, bi errealitate desberdin baina kideko aurkezten dira, talka egiten dutela elkarrekin, eta elkarren inspirazio eta elikagai direla, narrazio teknika konbentzionalen berezko linealtasuna hautsiz.

Arte garaikidean estilo korrante neobarroko bat dagoela aldarrikatzea ere ez da kontua. Izan ere, gaur egun arte-sorkuntzako prozesuetan estilo-eszeptizismoa nagusi dela —sarritan aldaketa iraunkor edo haustura bat lortzera bideratu prozesuak izaten baitira—, arteak aspaldi laga zion estilo bati edo besteari atxikitzeari. Egungo arteak errealitatearekiko kontaktua eta alderdi existentzialekiko lotura bilatzen du, baina zeharo arrotz zaio “patetismo adierazkorren” jargoi zaharra.

XX. mendeko abangoardiek artea eta bizitza pareko egitea bilatzen zuten, etengabe. Egun, aldiz, kemen existentzialista eta hedakor horri zaharkitu deritzogu. Orain, artearen eta bizitzaren arteko mugen iragazkortasuna gogoetaren bidetik esploratzen da, nolabait esatearren. Probokazioaren bidetik egiten du, esaterako, Maurizio Cattelan-ek bere ekintza errepikatuetan, horien bidez artearen espazioan sartzen baititu normalean espazio horretatik kanpo dagoen bizitza bateko sinboloak. Zerk gorpuzten du, animalia disekatuak baino hobeto, bizitza errealarekiko antzekotasuna? Mimesia Antzinasunetik baliatu den bitarteko ezaguna da nahasmendua sorrarazteko eta, erakusketan gertatzen den moduan, akats bat uzten du agerian, alienazio bat². Juergen Teller-ek [bi neska fotografiatu zituen](#); lagunak zituen, eta biluzirik ari ziren museo hutsean barrena paseatzen Louvren, gauez, eta *Mona Lisaren* edo *Borghese hermafroditaren* aurrean posatzen. Bizitza artera hurbiltzea —eta alderantziz— asaldagarri samarra gertatzen da, eta surrealista, intimitate publiko horretan. Museo bat presente bihurtutako iragan baten oihartzun-kutxa da, erabat publiko erabat pribatu ez den baina zeharo erreala baden espazio bat.

Zer balio du errealitate kontzeptuak iraultza digitalaren aroan? Albert Oehlen-en koadroetan, material aurkituak edo ordenagailuz sortuak bat egiten du, zuzenean, pinturako eskuzko trazuarekin. Obrak adierazpenaren ordeko, adierazpenaren suzedaneo dira, eta mesfidantzaz daude pintatuta, errealitatearen esperientzia modernoak berezko duen espresio-benetakotasunarekiko mesfidantzaz alegia.

Gorputzaren erabilera ere ageri da Oscar Tuazon-en egitura hiru dimentsiokoetan. Arte-espazioan egiten dituen esku-hartzeak baldarrak dira, prekarioak eta oldarkorrak, eta, era poetiko batez, eskultura modernoaren historiaren zein 1970eko hamarkadako kontrakulturaren aipamena egiten dute, eta baita etxebizitzaren, biziraupeneko estrategien eta babeslekuaren gaiak esploratzen dituzten espekulazio edo utopia gisako beste ideia batzuen ere. Erakusketan ikusgai dagoen obran, Tuazonek [eskultura sargarri](#) bat sortu zuen, zenbait elementuz osatu bat, AEBetan espazio txikiararako (dutxa-kabina, telefono-kabina...) legez ezarritako gutxieneko neurriak irudikatzen dituzten moduluen erreferentzia eginez.

Nathalie Djurberg-en [Bakarrik ikusi nuen neure burua](#) (*I Found Myself Alone*) animazio-filmean ikusi egiten dugu figura nola murgiltzen den, erabat, emakumezko dantzari beltz baten dantza delikatuaren bitartez amestutako plazer sentsualean, harik eta, hanpuruskeria “barrokozko” joritasun egundokoaren erdian, amildegia zabaltzen den arte hauskortasun hunkigarriko plastilinazko irudi horren aurrean.

Barrokoko obra ugarietako gorpuztasun muturreraino nabarmenduak aukera ematen digu unibertso zeharo sensorial baten proiektzioak egiteko. Horrela, norberak bere eskastasuna bera deitoraz dezake, edo bere burua islatuta ikus eta ezagut dezake kontakizun gizatiar, agian gizatiarregi horietan.

Robert Crumb-en *Komiki klasiko bat* (*A Classic Comic*) obra literaturako iturri batetik abiatzen da —zehazki James Boswell-ek 1762 eta 1763 bitartean, 23 urte zituenean, idatzi zituen egunkarietatik—, marrazkiaren bitartez sexuen arteko harremanaren eta horren alderdi sakonen eta psikologikoki itxuragabeenen gaineko gogoeta egiteko. Obra horrek XVIII. mendeko Londresen murgilarazten gaitu, eta *hippy* belaunaldiaren gehiegikeriazko mundua ezagutzen dugu bertan, lausoki bada ere. Protagonistak bere amodiozko topaketen ikuspegi zabala eskaintzen digu, gizonezkoen arteko elkarrizketa ilustratuak direla tartean, poesia eta filosofia soziala gaitzat harturik; horietan, noizean behin, “mendekotasunaren beharraren” gaineko gogoetak ageri dira. Edonola ere, deskripzio eskuzabalak amaitzeko, ironia kaustikoz “amaiera zoriontsu” gisa definitutako estanpa bat dugu, eta “irregular love” (maitasun ez konbentzionala) deituaren bitartez zoriontasun baino askoz miseria gehiago sorrarazten delako errebelazioa. Irudiak dibertsioz beterik daude, arau hauste errespetugabez, adierazkortasun eta sentsualtasun biluziz: Robert

Crumbek erakusten du artistak lan egin dezakeela publiko zabal eta askotariko batek kontsumitzen duen medio batez, kasu honetan komikiaz. Hartzen duen lekuak, masa-kulturaren parte bihurturik, kontraste egiten du modernitateak fetitxe bihurtu duen artista heroi eta bakarzalearen gorespenarekin. Bere erara, Crumbek Barrokoaren pop alderdia esploratzen du, batez ere genero pinturetan ageri baita hori, atsegalearen enfasian, jorirako eta era guztietako urraketatarako joeran, goreneko kulturako giroen eta kaleko azken bazterraren arteko nahasketan, eta baita gauza zeharo egungo bat, moral burges bikoitza zehazki, gogorarazten digun unibertso mental baten presentzian ere.

Barrokoa dinamismoarekin lotzen da, sentsualtasunarekin, xahutzearekin, teatrozkoarekin, forma klasikoaren harmoniazko solemnitatea abandonatzearekin, baina baita ezegonkortasun eta ordena ezarriaren kolapso garai batekin ere. *Barroko neurrigabea* erakusketan, XVII. mendeko obrak lau bloketan biltzen dira, azpi-gaitan banatuta. Horietako bat genero pinturaren ingurukoa da: bukolikoa, sukaldeko eszenak, merkatuko saltokietako oparotasuna, eztei oturuntzak... horiek guztiek motibo aldetiko unibertso alai eta bridagabea itxuratzen dute, erosle burges klase berriarentzat garatu bat. Obra horien gai nagusia bizioa izaten da maiz, lasakeria, bekatuzkoa; koadroek motibo mundutarrek erakusten dituzte, gozamen handiz, ñabardura guztiz hornituta,aldi berean moralitatea predikatzearren, era kriptiko eta ez beti ageriko batez bada ere. Egungo ikusleoi zail gertatzen zaiguke obra jakin batzuetan “desiraren su hilgarria” ikustea, bai, baina baliteke lehengo garaietakoentzat ere lantegi gaitza izana hori.

Testuinguru horretan, burleskoaren eta groteskoaren adibideak bil ditzakegu. Ardoaren jainko Bakoren ohiko irudikapenen ereduari jarraikiz, Juan Carreño de Miranda-k [Eugenia Martínez Vallejoren gorputz biluziari](#) egiten dion erretratuak “munstro” bat erakusten digu, mitologiaren mozorroa baliatuta, eta hitz horixe erabiltzen du koadroari titulua jartzeko. Faustino Bocchi eta Bartolomeo Passerotti-rekin, eszenan sartzen da Barrokoak bitxiarekiko, itsusiarekiko, *bruttezza*-rekiko duen gustua. Bocchiren mundu estilizatuak, ipotx eta animaliaz beteak, herri xehearen egunerokoaren parodia egiten du, horren protagonista askotarikoekin, Brueghelekin hasi eta Boscherenganaino iristen den eragin flandriarraren pean. Ohikoak ziren, halaber, animaliek gizakien goitik beherako ihakina egiten zuten eszena satirikoak. Koadro horiei estimu berezia zieten bai aristokraziak bai burgesiak; izan ere horrela, eta besteak beste, behe mailako klaseetatik bereizi nahi zuten sozialki, dibertsioaren bitartez. Alabaina, jarrera oies eta oldarkorren irudikapenak, arau oro urratzen zuen fisikotasunez hornituak, itxurakeria kortesanoaren kontra ere bazihoazen, harmonia klasiko sublimearen ideia finkatuari azpia jaten zioten eta.

Erakusketako beste areto batek mitologiako motiboz osatu obrak erakusten ditu, horien bitartez gonbidapena egiten digula literaturako erreferentzien, fantasiaren eta erotismo finduaren unibertsoan sar gaitezen. Ninfak eta satiroak begira dituen Venus lokartua edo zaharrek jazarritako Susana ohiko motiboak ziren, eta giro lizun batean sexuen arteko harreman likitsak erakusteko desira *voyeuristak* ere asetzen zituzten. Simon Vouet-en [Europaren bahiketa](#) pinturan, irritsaren deskripzioak umore ukitua hartzen du zezenaren espresioagatik; izan ere horren mihia zintzilik ageri da, lizunkoi, aldiz begiek, ezin zabalago, likiskeriaz begiratzen diotela Europaren bularralde biluziari. [Pintura arazotsua](#) (*Problem Painting*) titulu anbiguoarekin, Urs Fischer ere murgildu egiten da sexu harremanen irudikapen artistikoaren konplexutasunean: ematen dion ikuspegiari, dibertsioak iruzkin bihurri eta zakar itxura hartzen du.

“Susana eta zaharrak” lanak aukera ematen zuen motibo kristau bat³ emakumezko biluzi baten irudikapenarekin lotzeko; Bibliako kontakizunak berak, baina, erakutsi eta salatu egin nahi du bi zahar lizunkoik neska gazte eder baten kontra baliatzen duten asmo gaiztoko sexu indarkeria⁴. Xehetasun hori ezkutaturik geratu ohi da egilea gizona den pinturako irudikapenetan, gorputza nahi gabe bezala erakusten duen emakumezko bainu-

hartzailearen eszena lehen planoan ageri baita sarri askotan⁵. Gehienez ere, bere burua zaharren eta gure geure begiraden pean ikustean sentitzen duen izu-ikararen unean erakusten digute Susana, Francesco Capella-ren kasuan esaterako, aldi berean Jainkoari zuzentzen ari zaiola begirada, erreguz.

Ilido beretik jotzen du Christiaen van Couwenbergh-en *Beltzaren bortxaketa* pintura kostunbrista eta zeharo kezkarriak ere, hiru gizonetako zuri emakumezko esklabo beltz bat bortxatzen duten eszena basa erakusten baitigu. Dibertitzen ari diren eta erdi biluzik dauden hiru gizonetako zurien aurpegi lasaiek kontraste itzela egiten dute emakumearen aurpegierarekin eta keinuekin, beldurraren beldurrez itxuragabeak baitira. Ez dago garbi pintoreak literaturako eredu bat⁶, benetan gertatutako zerbait edo garai hartako Amsterdamen oso estimu handian zituzten komedia popularretakoren bat⁷ hartu zuen inspirazio iturritzat. Gertaera horren irudikapena ikustean, zentzugabea ote litzateke, akaso, egungo prentsa horiaren sentsazio nahi amorratu anibalente hori hartzea gogoan?

2011ko *Munduko baztertua* (*Nigger of the World*) koadroan, Glenn Brown-ek Rembrandten *Susana eta zaharrak* obra aipatzen du; aldi berean, tituluak John Lennon eta Yoko Onoren “Woman is the Nigger of the World” kantua gogorarazten digu. Brownek bururik gabeko Susana erakusten digu, gorputza zauritua: haren erakarmena galdua da, eta zaharrak ere desagertu dira. Giza bizioen eszenaratzea, lezioa inolaz ere, eta bertutezko bizitza baten deskripzio eredugarria, gizonetako munduaren inguruan mugitzen ziren. Emakumezkoen xarmari eskaini laudorio gehienetan disimulatuei, gizotasunaren eta heroismoaren gorespina jartzen zitzairen parean: erresumak gobernatzen zituztenak emakumezkoak izan arren, dinastiek kontzienteki jotzen zuten tradiziora, jainkoen eta erdi-jainkoen balentriak laudatu eta, horrela, bere boterea legitimatzeko; Herkulesek ez zuen soilik gizonetakoaren indar nagusia sinbolizatzen, baizik eta baita gobernatzen bertuteen ideala ere.

Erakusketako beste areto batean, Caravaggioren eraginpeko eremutik datorren argi-ilunaren teknika jorratzen duen pintura erakusten da⁸. Argi-iluna erabiliz, dramatismoa nabarmenaraztea lortzen zuen Caravaggiok, horretan sakratua eta profanoa, egunerokoa eta gorpuztasun sentsuala nagusitzen zirela. Joera hori Europa osoan zehar zabaldu zen, Iparrean batez ere, Utrechtoko Eskolan ziren Caravaggioren jarraitzaileen bitartez batez ere. *Santa Irene eta haren neskamea Done Sebastian zaintzen* koadroak, gazterik zendutako Dirck van Baburen-enak, gizatasun eta erlijio hunkigarritasun adibide garbi bat eskaintzen digu bere sentsualtasun plastikoaz. Azpimarratzekoa da, era berean, Caravaggiok espainiar pintoreengan izan zuen eragin berezia: konposizio ausarta jorratuta, José de Ribera Done Sebastianen martirioaren motiboari heldu zion atzera, pintura-estilo zuzen eta oinarritzko batez. Bestalde 2011ko *Inauteriak* (*Carnival*) obrak, Glenn Brown-enak, hiru metrotik gorako zaldi-buru bat erakusten digu, argi urdin dramatiko batez argituta. Hurbiltzean, berriz, pintzelkadek bat egiten dute, trazu eta kolore-orbanen nahas-mahas antolatuta batean.

Barroko berantiarrean, Alessandro Magnasco-ren ikuspegi tetrikoekin gauak eta ilunak nabardura kezkarria bereganatu zuten. Mojek eta bidelapurrek betetzen dute, espektroak balira bezala, haren pintura bizkor eta urduria; *Galdeketa espetxean* lanak, aldiz, aukera ematen du Jainkoaren izenean torturatzeko agindua ematen duen Inkisizioak eragiten duen beldur eta ikara guztiari antzemateko. Pertsonaiek bere burua zigortzen duten *Flagelanteak* lana, Pieter Jacobsz van Laer-ena, ez da soilik Kontrarreformen zehar penitentzia publikoaren fenomenoak izan zuen gorakadaren sinbolotzat ikusi behar, baizik eta baita autore beraren *Inauteri ospakizunak taberna batean* lanaren kontrapuntu gisa ere. Garizumaren aurrean, Inauteria ihesbidea da, ezarritako ordenari muzin egiteko aukera zilegia. Tentaldiko fantasmagoriek sorginen eta San Antonioren oinazearen motiboan aurkitzen dute bere adierazpidea. Monsù Desiderioren² pintura misteriosuetan, Surrealismoaren aitzindari hartu

nahi izan diren horietan¹⁰, arkitektura klasikoak ikusten ditugu, inor ez agerian gehienetan, erortzen ari direla, lehertzen, edo gaueko argi espektralean erretzen. Azkenaldi honetan planteatu den tesiaren arabera, Monsù Desiderioren hondakinak Kontrarreforma azaltzeko modu bat ziren; horien bitartez ikuspegi apokaliptikoa eratzzen zen, katolizismo erromatarren amaieraren iragarpen suete bat¹¹.

Arte garaikidean, artearen historia ispilu-mekanismo mental suertetzat hartzen da. Dana Schutz-en pinturak fantastikoa eta gogoetazkoa lotzen ditu: *Nola dantzatuko genuke* (*How We Would Dance*) laneko dantzari batek, artistak berak esanaren arabera, Caravaggioren *San Pedroren gurutziltzatzea* lanean atzerantz erortzen ari den santuaren figura gogorarazten digu. Walt Disneyren *Eduene Zuri eta Mututxu, zura* (*White Snow and Dopey, Wood*) lanak, Paul McCarthy sortuak, bat egiten du Berniniren *Santa Teresaren estasia*-rekin, sexualtasun eta arruntasun amalgama ausart batean. Oroimen kolektiboan mendeak eta mendeak daramatzaten motibo eta esangurekin egiten dute lan artistek: zer da, egiaz, oraina? Arte historialari eta kritikari estatubatuar Hal Foster-ek, 2009an, inkesta bat argitaratu zuen¹². Inkesta hori, Fosterrek berak esanaren arabera, sentitzen zuen ondoezetik sortu zen, ikusten baitzuen ezen gaur egun arte garaikidearen mundua “airean esekirik” geratu dela; hori, bide batez esatearren, ez da hainbeste artisten arazoa, baizik eta bitartekaritza-erakundeena¹³.

Ildo horretatik, eta Fosterrek erasota uzten duen moduan, garrantzitsua ez da “postmodernitatearen eta postabangoardiaren paradigmek, garai batean arte eta teoria jakin bati orientazioa eman zioten horiek, izan duten porrotaren arrazoa” argitzea; horren ordez, argitu behar dena zera da, ea gaur egun artearen heterogeneotasunaren inguruan deskribatzen den egoera, gizartearen heterogeneotasunaren areagotze bati erantzuten dion egoera alegia, baldintza izan ote daitekeen konbentzio zaharrak gainditzeko, ezen konbentzio zahar horiek zeharo bereizitako bi esfera bihurtzen dituzte antzinako maisuen mundua eta arte garaikidearen unibertsoa. Modernitateak bere tradizioa justifikatzen segitzen du eta, horretarako, denbora-lerro ezin urratuzko bat trazatu du, atzeraxeago iristen den bat, eta haren historia genealogikoak, haren jatorrizko mitoak, ez luke igaro behar lerroa, “premodernoa” eta “ilustrazio kontrakoaren” atzaparretan ez erortzeko; arte garaikidea, aldiz, objektu instituzionalizat aurkeztzen da egun, “gerra aurretiko praktiketatik eta gerraosteko praktika gehienetatik ere zeharo askatuzat”¹⁴.

Cristina Lucas-en *Argi gehiago* bideoak, 2003koak, era metaforiko eta metafisiko batez ekiten die arazo horiei. Ikusleak ikusten du artista desagertu egiten dela eliza bateko konfesatokiaren barruan, eta haren eta apaizaren arteko elkarrizketa entzuten du hurrena; horretan hizpide, berriz, eliza aspaldi-aspaldi artetik aldendu dela ikusirik artistak sentitzen duen gatazka.

Argitalpen honetako azalak lotsagabe ageri den mihi bat erakusten digu, *Noisette*, Urs Fischer-ena. Silikonazko mihia da, itxura zeharo errealista du eta, mugimendu-sentsore bitartez aktibatuz, erakusketa-aretoko paretan egindako zulo batetik ateratzen da, une batez agerian egoteko, eta dar-dar egiten du, emeki, ikusle harritu eta irribarretsuen aurrean, zuloan atzera ezkutatu baino lehen. Hain zuzen ere Iparreko Barrokoan, mihia agerian oso motibo ohikoa zen zakarraren, ozarraren eta, oro har, araei haizebelaskiro aurka egiten zion guztiaren oinarritzko hiztegi¹⁵; eta esangura hori gaur egun arte mantendu da zeren eta, alemanez, *den Einstein mache* (“*Einstenena egitea*”) esaerak berehala baitakarkigu gogora fisiko ospetsuaren irudia, automobil bateko atzeko eserlekuan eserita dagoela, argazkilari nekagarri bati mihia ateratzen diola. Dena den *Noisette*, era berean, espazio artistikoa txertatutako animismo kriptikoa da: paretak bizia du. Erakusketan Urs Fischer-ek duen beste eskulturai ere —ohe desegin itzel bat da— “bizia emana diote”, era iradokitzaile batean, eta, zoroaldi batean urturik bezala, badirudi ezen enpatiaz gogorazi nahi digula bere baitan gertatua.

Objektuak “biziaren hornitze” harrigarri horien ideiak errealtatearen egungo esperientziaren biziagotzeari erantzuten ote dio? Arte garaikideko obra batzuetan aurre egin behar izaten diegun fantasien fisikotasunak teknologiako aurrerapen berrietan du inspirazioa. Ryan Trecartin eta Lizzie Fitch-en instalazio zinematografikoa ikusten duenak, horrek sorrarazten duen giro bereziak, hipnotiko eta histeriko bitartekoak, eraman dezaten uzten badu, familiartasun uholde bat sentituko du, nahiz bitxi gertatuko zaion aurrez aurre izango duen gazte kultura ilun eta gehiegizko baten unibertso sinboliko misteriozua. Maila intelektual zein digitalean akuilatzen den hiperkontsumismoaren munduaren etorkizuneko errealtate zororako begirada ote agian?

Tobias Madison-en *Berrelkadura (Feedback)* obraren sorkuntzan artezale gazte osatutako “komunitate artistikoak” hartu du parte. *Feedback* hitzaren bitartez, ikusleek duten ekintzarako gaitasuna aipatzen da; ikusle horiek, itxaroten ari direnean, artelana aurkezten den lekura doazenean, ekintza batean murgilduta geratzen dira bat-batean. Eta “erakuste” horrek bere kidekoa aurkitzen du publikoarengan eta publikoarekin lortzen duen isla askotarikoan. Errealtate erregistratu, iragazi, pentsaezin eta, hala eta guztiz, bizi eta suhar baten *performance* espontaneo dokumentatzen du artelanak, gauza digital irreal bat balitz bezala, sare sozial deitu baten zuzeneko bertsoaren *continuum* erdi-birtual bat balitz bezala.

Horrekiko guztiarekiko kontrastean, Boris Mikhailov-ek egungo gizarte post-sobietarraren bazterreko esparruetan hartutako argazkiek eskaintzen diguten errealtate “analogikoa” dugu ikusgai; errealtate nahasia da, gainera, zeharo bestelako zentzu batean. Kontsumismo mendebaldarra gainjarri zitzaion komunitate bat da, eta orain zertzelada itogarri, zapaltzaile batzuen panorama erakusten du. Irudi horien tonu existentzialak “espazio artistikoan bazter lagatako biziaren” ideia dakarkigu gogora¹⁶, eta bide batez ondorioztarazten digu ezen, horren bitartez, planeta honetan pertsona askok duten bizimodua aipatu ahal izango litzatekeela.

Diana Thater-en bideo instalazio handi bat *Txernobyli* eskainia da; izen horrek sinbolizatu egiten du Ukrainako Pripjat hiritik hurbil kokatutako zentral nuklearreko 4. erreaktorean 1986ko apirilaren 26an gertatutako hondamendia. Gaur egun munduko lurralderik kutsatuenetakoa da. Thater-en instalazioak helarazi egiten digu patuak zigortutako leku horrek sorrarazten duen kezka, malenkonía eta mehatxua, irudietan bi sentimendu lotzen baititu, bai espazio horrekiko eszeptizismoa bai, era berean, naturaren indarrarekiko miresmena. Une batez zaldi basati batzuk —zaldi mongolak (edo Przewalski zaldiak), duela urte batzuetatik hona leku jakin batzuetan atzera ikusten ari den antzinako arraza bat— espektro gisa ageri direnean 20 urte lehenago giza biztanleria osoa ebakuatu zuten lekuan, gure egungo zibilizazioaren alegoria apokaliptiko eta, paradoxikoki, baikor bat sortzen da.

Erakusketaren azken atalean zenbait alegoria eta erretratu biltzen dira. Barrokoan bere gorenera iritsiko zen Antzinetetik ezaguna zen motibo bat: *vanitas*. Gerrek eta hondamendiek nonahiko egin zuten heriotza, sinbolo sorta amaigabe batek, burezur eta kandelak kasu, ongi erakusten digun moduan; baina motibo piktorikoetan ere ikusiko dugu heriotza, ekaitzek astindutako itsasontzietan esate baterako. Era berean, natura hilak esangura berezia hartuko zuen. Irudikapen errealistaren eta sinbolismo kriptikoaren artean, anibalentziaren estetika nagusitzen da: fruta zatikatuek edo ehizakiek anbigutasun erotikoa erakusten dutelarik, jori jantzitako mahaiek, lore bikainek eta objektu exotikoen edertasunak gogorarazten digute dekadentzia eta iragankortasuna ditugula patu. Merkatuko saltokietako oparotasunak eta bizitza lurtarrerako berariaz sortutako ondasunek luxua eta aberastasuna loriatzen dituzte baina, aldi berean, balio kristauen gogorarazle ere baditugu.

Neurrigabetasuna toki orotan topatzen dugu, agintarien erretratuetan bereziki, fintasuna eta itxurakeria goستن dituztela; eta, batzuetan, baita asmakizun edo alegoria moralizanteetan ere eta, noski, natura hil jorietako erakuskerian.

Saiakera honen hasieran esan bezala, gaur egungo artea eta arte barrokoa elkarren ondoan jarriz *Barroko neurrigabeak* ahalegina egiten du motibo eta forma aldetiko axaleko analogiak saihesteko. Bitxia da, inondik ere, gure arreta azaleraren “biziagotze” hutsean jartzean lotura sakonagoak agertzea. Artifizialtasun eta kontrol borondatea denboran zehar lotura antropologiko eta kulturala ezartzen duen magnitudea bilakatzen da. Une batez, Marilyn Minter-en begirada hiperrealista ikusi uste dugu Luis XIV.aren ganberako pintore Hyacinthe Rigaud-en koadroetan: azaleraren, ikusgarriaren gehiegizko gorespenean, “glamourraren patologia” deitu izan zaion horretan¹⁷.

Azken hogeita hamar urtean gutxi gorabehera, Cindy Sherman-ek obra zeharo zinezkoa sortu du bere burua argazkiz jasotzean, kameraren aurrean ageri dela, bakarrik, moztuz, osagarri eta makillajez, nortasuna eta masa-hedabideek gobernatutako egungo gizarteko baldintzatzaileak esploratzeko bide berriak irekitzeko asmoz beti, nekaezin. Azken aldi honetako lanean berriketarik gabe ekin dio zahartzearen eta urtetan aurrera doazen halako gizarte maila bat baduten andereen “itxuraren” gaineko esplorazioari. Errukigabe baina, hala eta guztiz, modu hunkigarri batean, besteri gustatzeko desira disezjonatu du, desira hori ageri-agerian jarriz.

Ikusizko eta komunikazioko iraultza handien garaiotan, tentagarri eta egoki gertatzen da atzera bisitatzea ikusgarria eta “ikusmena” motibo alegoriko gogokoentzat txalotu zituen aroa. Oraineko bulkadek lagundu egin diezagukete antzinako artearen interpretazio berriak aurkitzen eta, ororen gainetik, espero dezagun artearen gaineko ezagutza zabalago batek, gizateriaren historiak ematen duen denbora-sakontasunez, aukera ematea komunitate bizitzaren etorkizunerako hobeto presta gaitzen.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. “Mozte paraleloa” edo “mozte gogorra” har ditzakegu gogoan, “lotura denboragabea” edo “kontraste bidezko muntaketa”. [\[itzuli\]](#)
2. Erakusketan jasotzen den emakume etzan eta kutxari torloju lotuaren *Titulurik gabe* bertsoa, 2007koa, Kunsthau Bregenz-en jarri zuten lehen aldiz ikusgai, eskailera luze eta estu baten amaieran hirugarren solairurako igarobidea ixten zuen ate bateko markotik zintzilik. Harrezkero, kutxan erakusten dute beti obra. [\[itzuli\]](#)
3. Ebanjelio Apokrifoetatik dator. [\[itzuli\]](#)
4. Susanak errefusatzen dituelarik zaharren sexu desira agerikoak, horiek xantaia egiten diote, adulterioa egin duelako salaketa faltsuaz. Alabaina, kontra-galdeketa batek egia azalerarazten du. [\[itzuli\]](#)
5. Artemisia Gentileschik motibo horri buruz egin irudikapenak pertzepzio gordinago, basago bat erakusten du, argiki. [\[itzuli\]](#)

6. Iturriek Luis Vaz de Camões poetaren *Los Lusíadas* aipatzen dute. Ikusi: Victor Beyer, "Musée des beaux-arts de Strasbourg. Un tableau de C. Couwenbergh", in *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1972, 4-5 zk., 297.-300. or. Portugalek itsasoz haraindi egin aurkikuntza eta konkistei buruzko epopeian, 1572an inprimatu zuten lehen aldiz, beste pertsonaia batzuen artean Afonso de Alburquerque izeneko pertsonaia azaltzen da, ospea eta bizia emakume beltz batekin izandako maitasun harreman batengatik galdu zituena bera. Ez dezagun ahantzi emakume horri buruzko aipamena, han ageri baita, X. kantuan, 47. bertsoan: "Esclava vil lascivia oscura". [\[itzuli\]](#)
7. "Kluchtspeel" deitua; horretarako, ikusi: *Peinture flamande et hollandaise xve-xviiiie siecle. Collection du musée des Beaux-Arts, éditions des musées de la Ville de Strasbourg*, 2009, 186. or. eta hur., horretan badira-eta 1970ean erositako koadroari buruzko bibliografia aipamen osagarriak. [\[itzuli\]](#)
8. Arte-berrikuntzei buruzko ezagutzaren zabalkundea "bidaia-formatuan" egindako akuaforteen eta kopia margotuen produkzioaren bitartez gauzatu zen. [\[itzuli\]](#)
9. Metzeko bi pintore aipatzen dituzte iturriek, François de Nomé eta Didier Barra, XVII. mendean Erroman eta Napolin ari baitziren lanean "Monsù Desiderio" izenarekin. Artearen historiak XX. mendera arte ez zituen horien obrak kontuan hartuko. [\[itzuli\]](#)
10. Andre Bretonek Monsù Desiderio aipatzen du surrealisten aitzindari, 1957an Parisen agertutako *L'Art magique* bere argitalpenean; Gustav Rene Hocke-k ere aipatzen du, 1957ko *Die Welt als Labyrinth*-en, mendeetan zehar iraun duen arrazionaltasunaren kontrako arte manieristaren ikuspegia jasotzean. [\[itzuli\]](#)
11. Michel Onfray, *Metaphysique des ruines*, Paris, 2010. [\[itzuli\]](#)
12. "Bere heterogeneotasunean, badirudi ezen jardunbide garaikidea 'airean esekirik dagoela', zehaztapen historiko edo definizio kontzeptualetatik askatu delako eta iritzi kritikori orori ihes egiten diolako", in: *October* 130, 2009ko udazkena, 3.-124. or. "Questionnaire. What Is Contemporary" inkesta 70 kontserbatzaile, kritikari eta akademikori bidalitako galdetegi batean oinarritzen da; erdiek erantzun zuten. [\[itzuli\]](#)
13. Inkesta horretarako sarreran, Fosterrek honakoa idatzi zuen: "Airean esekirik egote hori egiazkoa edo figuratua ote? Pertzepzio erregional hutsa? Ondorio logikoa kontakizun handien amaieran? Egia baldin bada, nola zehaztu ahal izango ditugu horren arrazoiak zehaztasun handiagoz, orokorrean 'merkatua' eta 'globalizazioa' egin beharrean erantzule? Edo airean esekirik egote hori ekonomia neoliberal baten, krisiak eragiten ez dion baten ondorio zuzena al da? Zein dira artista, kritikari, kontserbatzaile eta artearen historialarientzako, horien prestakuntza eta lanbiderako ondorio berehalakoak? Ba ote, akaso, bigarren mailako eraginik artearen historiaren beste arlo batzuetan? Ba ote, agian, analogia argigarriak arteetako beste arlo batzuetan eta zientziaren beste adarretan? Azken batean, zilegi al da izatearen itxurazko arintasun horretatik probetxu ateratzea?". [\[itzuli\]](#)
14. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
15. Barbara Pasquinelli, "Gestes obscènes", in *Le Geste et l'Expression. Repères Iconographiques*, Paris, 2006, 193.-223. or. [\[itzuli\]](#)
16. Dagozkion oharrak ikusi testu honen hasieran. [\[itzuli\]](#)
17. Holland Cotter, in *The New York Times*, 2000ko maiatzak 5. [\[itzuli\]](#)