

Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria

Prozesua eta metodoa

GUGGENHEIM BILBAO

GARMENDIA, MANEROS ZABALA, SALABERRIA. PROZESUA ETA METODOA	3
GORPUTZAREKIKO TOPAKETA: HIZKUNTZA ETA FISIKOTASUNA IÑAKI GARMENDIAREN FILMETAN.....	6
ABSTRAKZIO SOZIALAK: ERLEA MANEROS ZABALAZ	12
GOIZ ETA BERANDU. SEKULA EZ ETA BETI. JADANIK ETA ORAINDIK EZ. HEMEN ETA ORAIN.....	17

GARMENDIA, MANEROS ZABALA, SALABERRIA. PROZESUA ETA METODOA

ÁLVARO RODRÍGUEZ FOMINAYA / LUCÍA AGUIRRE

Belaunaldi bateko hainbat artistari buruzko azterketa orok exorzismo-ariketa bat dakar berarekin eta, aldi berean, hiru artistek espazio bera partekatzeke dituzten arrazoiei buruzko ikertze sakon bat ere bai. Ez dago azaleko homogeneotasunik, autore horien praxia berehala erlazionatuko duenik, aitzitik, azalaren azpitik eraikitzen da lotura hori, eta, zentzu horretan, askoz modu konplexuagoan behar du disezcionatua izan.

Baldin eta lotura bat adierazi behar balitz Iñaki Garmendiaren, Erlea Maneros Zabalaren eta Xabier Salaberriaren obren artean, historia ikertzeko materiatzat ulertu izanean eta hirurek proposatzen diguten haren etengabeko berrikustean legoke hari hori. Baina, historia gaitzat hartu izanaz harago, sortzen da, modu sotilago eta hautemangaitzago batez, batzuetan “sentiberatasun komun” bat deitzen diogun eta beste batzuetan “prozesu eta metodo” gisa definitzen dugun zerbait, genealogia hori ikuspegi analitiko batetik aipatzen dugunean. Gauzen egoeraz begirada fenomenologiko bat ere suma daiteke artista horiengan, eta, horrekin batera, egunerokotasunaren esperientzia barnean hartzen duen ikuspegi bat. Ikerketa-lerro horiek, komunak eta garrantzitsuak, ez dira zeregin estetiko uniforme batean mamitzen, askotariko sare bat marrazten duten bektoretan baizik. Sare horrek substratu bat du, batzuetan lurraldearekin eta beste batzuetan XX. mendeko ideia eta mugimendu artistikoen historiarekin zerikusia duena. Haiengan, interpretazio horren lehengaitzat ekartzen da dokumentua lehen planora. Artista interstizialak eta militanteak dira hirurak, zehatzak eta koherenteak, eta haien praxiak emaitzaren potentziaren eta objektuaren eraikuntzaren alde aurrekoak ditu analisisa eta formulazioa. Ez dugu belaunaldi bat errepresentatzeko asmorik —hiru artistarekin nekez defini daiteke kolektiborik—; hala, eta modu kontzientean, hiru ahotsen gaineko begirada murriztaile honek haietariko bakoitza sakon aztertzea errazten du.

HIRU ESKU-HARTZE

Aldez aurreko obren aukeraketa bat da erakusketa, eta, horrez gainera, hiru artistetako bakoitzak proiektu berri bat dakar erakustaldira: haien esku-hartzeen bidez indartu egiten da erakustea ariketa bat delako ideia. Gogoeta horrek garamatza ez bakarrik haien alde aurreko obrara, baita ikerketa-bide berrien hasierara ere. Hala, hiru egitura autonomoren multzo baten gisara sortua dago erakusketa, baina, aldi berean, elkarrekin harremanetan daude egiturak, eta artistetako bati eskainia dago bakoitza. Kontakizunaren eta analisiaren arteko bitartekaritza horrek elkarren artean erlazionatzen ditu hiru ikerketa, nahiz batzuetan elkarrengandik aldentzen diren, baina beste batzuetan kontzeptualki bat egiten duten.

Ikaraundi-EQDALOS (burua paretaren kontra belaunikatua), 2013an eginiko obran, Jorge Oteizak José Sarriegui margolariari egin zion busto bat hartzen du Garmendiak oinarritzat; pieza hura 1934ko Kursaalgo Artista Berrien

Lehiaketan egon zen, eta aztarnarik utzi gabe desagertu zen lehiaketaz geroztikako hurrengo hamarkadan. Elementu dibergenteen gainjartzea esplizitatu egiten da, mihizatzea eredu gisa esperimintatu izan den bezala artearen historian. Erakusketaren izenburuak ematen duen testuinguruaren aurrean, Garmendiak prozesu- eta metodo-nozioei atxikitzeo aukera egiten du, eta obra berria garatzeko askotariko prozesuak azpimarratzeko. Artistak berak esplikatzen duenez, "Sarrieguiren bustoaz gorde diren argazki gutxietatik abiatuta, berformulatu egin dira piezaren bolumena eta inguruak. Hemen, ingeniari-tza industrialeko hala kontzeptuak nola prozesuak zuzenean eta erro-errotik aplikatzen zaizkio oroimenaren eta oroitza-penaren ingeniari-tzako bestelako esperimentu bati"¹.

Maneros Zabalak *Euskal grafia: tipografia eta apaingintza: 1961-1967* proposatzen du; kobre gainean grabatutako 40 xafila dira, 42 x 30 cmkoa bakoitza. Xafila horiek *Sine Nomine* aldizkari-ko orrialde batzuk erreproduzitzen dituzte; argitalpen hori klandestinitatean jaio zen, *Egiz* (1950-52) aldizkaria debekatu ondoren, eta 1961etik aurrera euskal apaizek editatu (ziklostilen) eta banatu zuten. Artistaren aurreko lan-sail batzuk berrinterpretatu ahal izateko balio digu obra honek, zeren eta baldin irudiari eta haren konplexutasun kontzeptualari erreparatzen bazion lehen, eta hari testuinguru-a kenduz irudia baldintzatua geratzen zen, orain, berriz, tipografian zentratzen baita; horrekin, irudiaren alderdi formaletatik testuaren alderdi formaletara mugitzen du artistak bere interesa.

Testu/irudi bitasunaren arteko muga ezabatzen du, nolabait, *Abstrakzio-ariketak (I., II., III. eta IV. sailak)* (2007-13) bezalako sailetan egin zuen bezala, non testuaren edukia begien bistatik ezkutatzetik abiatzen baitzen, abstrakzioa heltzeko. Gainera, *Euskal grafia: tipografia eta apaingintza: 1961-1967* obran ez da orrialde inprimatua erakusten, testua sorraraziko zuen matrizea baizik, erreproduzio mekanikoaren prozesua erakusten digun ekintza arkeologiko bat bailitzan, lehenengo planora ekarri-rik, horrela, galtzeko zorian dagoen teknika industrial zaharkitu bat, formaren eta edukiaren arteko oreka indartzen duena.

Salaberriak, berriz, *A.T.M.O.T.W.* instalazioa sortu du, Museoaren arkitekturan eta eskalan berariaz pentsatuz, baina estrategia artistiko generiko gisa berria ez den zerbait haren ikerketaren oinarri-ko alderdi bilakatzen da, non alde-z aurretik existitzen den arkitektura azpitestu gehigarri bat baita.

All The Material Of The World hitzaren inzialak dira *A.T.M.O.T.W.*, izen hori bera zuen argitalpenaren azala egin baitzuen artistak 2010. urtean, Gure Artea lehiaketaren XX. edizioaren karietara. Izenburua erabateko asmo-adierazpen bat da, proiektzio entziklopedikotik erakusten duenagatik. Salaberriak maiz erabiltzen ditu arkitektura modernoaren aipamenak, Ettore Sottsass edo Ludwig Mies van der Rohe bezalako autoreak aipatuz. Oraingoan, Gerrit Rietveld da abiapuntu-etako bat bere burua talaiatzat aurkezten duen obra honetan, non bere aurreko lanen erreferentzia asko inskribatuak baitaude edo han grabitatzten baitute, hala nola *Martello*, 2012, edo *Inkontziente/kontziente*, 2011. Proiektu berri honen substratu eta sortze-metodo bihurtzen den metatze geroratuko semantika honetan dago artearen, arkitekturaren eta diseinuaren arteko intersektzioa.

Erakusketa kolektiboko ariketa honen bitartez —metalinguistikoa, azken batean—, ez gara tokian tokikoaren errepresentazioaren bila ari, hain zuzen ere guztiz kontrakoaren bila baizik: auzitan jarri nahi dugu tokian tokikoaren errepresentazioa. Jarrera kritiko horretatik hartzen du zentzua interakzio honek eta jarrera horretatik irakur ditzakegu, nahi baldin badugu, hiru artista horietako bakoitzaren obrak.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

O h a r r a k

1. Artistaren testu argitaragabea, 2013 [itzuli]

GORPUTZAREKIKO TOPAKETA: HIZKUNTZA ETA FISIKOTASUNA IÑAKI GARMENDIAREN FILMETAN

TANJA BAUDOIN

I

Kathy Acker nobelagileak, zeina ospetsua izan baitzen haren idatzi erradikal, esperimental eta sexualki esplizituengatik, hizkuntzak huts egiten duen puntua aurkitu zuen, kulturismoarekiko bere esperientziak hitzen bidez adierazten saiatzerakoan. Jarduera horretan urte askoan aritu ondoren, bolada bat zeramatzan Acker horri buruz idatzi nahian, baina konturatu zen ez zela gai gimnasioan pisuak altxatzen zituenean zer gertatzen zitzaion adierazteko.

“Against Ordinary Language: The Language of the Body” bere saiakeran, kulturismoaren izateari berari egozten dio ezintasun hori¹. Hizkuntza arrunta arbuiatu eta hizkuntza propio baten bidez —gorputzaren hizkuntzaz—egituratzen den jarduera-mota batekin identifikatzen du Ackerek kulturismoa. Kulturismoan jarduteko, beharrezkoa da hizkuntza hori eratzen duten elementuak kontrolatzea, horien artean: mugimenduak errepikatzea, arnasketak kontatzea eta gorputz-atal desberdinak bistaratzea. Baina interesgarria da esatea hizkuntza hori ere barne-hutsegite moduko baten emaitza dela.

Ackerek azaltzen du hautsi egin behar dela giharra haz ahal izan dadin, leher eginda bukatu arte trebatu behar dela giharra. Une horretatik aurrera, ez baitago oso urrun haien erabateko urraduratik eta suntsipenetik, giharrek atseden hartu beharra daukate, eta hazten hasten dira. Kulturismoa egiteko mugaraino, bere gaitasunetik harago, eraman beharra dago, beraz, gorputza. Giharren hutsegiteak giharren hazkundera darama.

Hortaz, Ackerek hau galdetzen dio bere buruari: “baliagarria ote da artearentzat ‘suntsipena berdin hazkundera’ ekuazioa?”.

II

Iñaki Garmendiaren jarduera artistikoak iradokitzen du suntsipena eta hazkundera formula baliagarriak izan daitezkeela artearentzat. Haren hainbat bideotan sumatzen dut egoera kontrolatu bat muga-mugaraino eramateko haren interesa. Obra horietan artista ez da ari porrotaren idealizazioaren bila; ez du uste, ezta ere, suntsipena denik haren azken helburua, aitzitik, jarduera bat bere helburuez harago eramatea da haren asmoa, egoera batetik bestera igarotzea, alegia. Oso bakan baizik ez du Garmendiak prozesu hori azeleratzen, eta horrek esan nahi du pasibotasunaren eta ernetasunaren arteko tirabira batean mantentzen gaituela. Metodo hori erabiltzen duenetan desegokia suertatzen da hitzezko hizkuntza.

Kolpez kolpe (2003), non hizkuntzarekiko ariketak esplizituago agertzen baitira, 2002an Taipeiko Biurtekorako egin zuen proiektu baten bideo-grabaketa bat da. Han, tokian tokiko musikariekin lan egin zuen Garmendiak, bai Euskal Herriko *punk* taldeen kantuak entsaiatzea eta jotzea eskatu ere haiei; hartara, tokian tokiko eredu espezifikoa bat sistema kultural desberdin batera eramatea zen kontua. Bideoan ikusten da nola artista ahalegintzen den musikaren esanahia taiandar musikariei komunikatzen. Haietariko gehienek ez dute ulertzen hitzen karga politikoa eta *rock*aren interpretazioaren tropeak eta *punk* genero musikalarenak bereganatuz erantzuten dute, horiekin identifikatzen baitituzte jo beharreko kantuak. Hasiera-hasieratik, euskal narrazio bat Taipeiko giro musikalera lekuz aldatzeko helburua ez betetzera bideratua dago proiektua, baina hori ez zaio taldeari zereginari heltzeko oztopo. Eseri egiten dira denak, kantuak entzun, oharrak hartu, eta akordeak praktikatzeko dituzte. Transkripzio fonetiko batek hitz bakoitza ahoskatzen laguntzen die. Ihes egiten dien espezifikotasun bat aurkitzeko orduan egiten ari diren ahaleginek hurbiltasun bitxi bat sortzen dute haien artean, eta haien eta musikaren artean, eta une horretan hausten da, hain zuzen ere, hizkuntza arrunta.

*CCC-MT** (*Neurri guztiak hartu dira*) [*CCC-MT** (*All the Measures Are Taken*), 2011] bideoan ere haustura-punturaino eraman da hizkuntza. Filma dokumental bat da, eta bost aktorek (bost gizon eta emakume bat), Kairoko bulego batean mahai baten inguruan eserita, gidoi bat irakurtzen egiten ari diren ariketa grabatzen du. Besteekin eta gidoiarekin kidezeko hasierako ariketa bat izaten dena atzerriratze-efektu baten bilaketa bihurtzen da hemen. Irakurketa bakoitzean, aktoreak desberdin kokatzen dira espazioan: lehenengo, mahai baten inguruan esertzen dira; gero, zutik jartzen dira, bata bestearen ondoan, poliziaren identifikazio-ilara batean bezala, gidioa paretan daukatela, aurrez aurre; eta, geroago, ilunpean irakurtzen dute gidioa, argi estroboskopiko batzuek aurpegia argitzen dien distirak jaurtitzen dituen artean. Irakurtzen saiatzen ari diren artean jartzen zaizkien oztopo horiek frustrazioa sortzen die, eta aktore gisa agerrarazten ditu bost lagun horiek, pertsonaia gisa agerrarazi ordez, eta kamerak hauteman egiten du hori planotik kanpo zuzendutako begiradetan, ukabila estutueta eta bihurrikatzen diren eskuetan. Une jakin batean, emakumeak irakurtzeari utzi, eta hau esaten du: “Ez dut ikusten, hau nahita al da?”. Nahita da, inondik ere, gidioa atzerriratzearen maisu batek —Bertolt Brecht antzerkigileak— idatzia dela kontuan harturik.

*CCC-MT**ⁿ, ariketa bakoitzak gero eta gehiago urruntzen ditu aktoreak testutik eta esanahiz hustuz doa haien mintzaldia. Nolanahi ere, ariketak berak uzten die azkenean beren buruen kontzientzia berreskuratzen. Atzerriratzeak zeregin hori betetzen zuen Brechtentzat ere. Behar-beharrezko tresnatzat ikusten zuen, hala ikusleek, antzerkilararen izate eraikiaren kontzientzia hartzerakoan, errealitatearen izate eraikiaz ohar zitezen, eta, beraz, parte-hartzaile aktibo gisa ikus ahal izan zitzaten beren buruak, agentzia politikoari eskura daukaten aukera gisa begiratzen diotenak. Hasiera horren jarraipen gisa, subjektibotasuna egoera kontrolatu batean ageriratzera bultzatzen du *CCC-MT**^k. Ez dut uste Garmendiari interesatzen zaionik baldintza horietan antzeztea eskatzen zaielako aktoreek protesta egiten duten une jakin hori, protesta horrek berarekin dakarren ahalmena baizik. Obra Egiptoko Iraultza aurretikotik, 2011n, sortua izateak urgentzia-sentipen handiagoa ematen dio.

III

Brecht hainbat teknika erabiltzen zuen atzerriratzea gogorarazteko, hala nola, agertokia argi nekagarri batekin betetzea edo ikusleak argitzea. *Antzerkiari buruzko poemak* idazlaneko poema batean hau idazten du:

*Elektrikari,
argitu gure agertokia
Nola erakuts diezaiokegu guk, antzerkigileok eta aktoreok,
erdi ilunpetan munduari irudirik?
Ilunabar logaletuak lotara bidaltzen gaitu.
Baina esna-esna behar ditugu geure zaindariak.
Bai, erne-erne behar ditugu².*

CCC-MT¹k, Garmendiaren beste bideo batzuk bezala, konexio eta deskonexio elektrikoko uneak ditu: argiak piztu egiten dira, itzali egiten dira; hotsa badago, ez dago hotsik. Tartekatze horiek zirkuitulaburrera irits daitekeen karga bat sortuz doaz. Brechten obretan bezala, une katartiko hori ez da gehienetan iristen. Hala eta guztiz ere, karga horrek gehitu egiten dio nolabait alerta-maila ikusleari eta obrako ikusizko edo entzunezko elementu jakin batzuetara zuzentzen du haren arreta. Arreta bideratzeko modua bilakatzen dira, hala, argia eta hotsa. Garmendiaren jardunean, bi elementu horiek kalitate eta ehundura markatu bat dute. Artistak “argi-ukitu” aren aukera guztiak ustiatzen ditu, eta argiak bortxaz jo dezake gainalde bat edo leuntasunez haren gainean mugitu.

Baliteke ehundura hori argiago ikustea Red Light/Straight Edge (2006) bideoan. Bere osoan argiaren eta hotsaren presentziaz eta ausentziaz osatutako poema baten gisa deskriba liteke obra hori. Bi osagai besterik ez ditu; ahots bat kantari eta argi gorri eta txuri bat bi abeslari argitzen: gizonezko bat eta emakumezko bat. Elkarturik, elementu horiek konposizio bat sortzen dute, non hotsa eta isiltasuna hotsezko kadentzia batean erortzen baitira, eta argia eta ilunpea bata bestearen ondoren baitatuz, poema batean bezala. Isiluneetan bereziki, kantariak arnasa hartzen ari direnean, emozio kondentsatuzko nukleo afektibo bat komunikatzen du obrak.

Red Light/Straight Edgen, kamerak bi kantarien azala ukitzen du eta maitale sentsual bat ibiliko litzatekeen moduan dabil haien gorputzetan zehar. Filma ikusterakoan, ezinbestean ezartzen dut lotura bat kantarien aurpegien eta kantatzen ari diren hitzen artean. Kantatzearen ekintzaren beraren atseginarekin bat egiten duen grina eta oinazea adierazten dute. Imajinatzen dut hitzak eskatzen dien rolean sartzen direla kantariak kantuak beren aldarrean eragina duen bitartean. Zeharo estaltzen dituen eta haien masailak eta begizuloak gupidarik gabe erakusten dituen argi gogorak mesede egiten dio “aupegiaren interpretazio” gisako horri, edo distiraren distiraz itsugarria suertatzen ere da batzuetan.

Lehen planoan ere erabiltzen da CCC-MT¹n, non aurpegiak eta gorputzak hain gertutik ikusteak aktoreen deserotasuna transmititzen baitit. Aktoreak testuarekiko gero eta urrunago egoteak ni haien gorputzetatik hurbil egoteak orekatuko balu bezala da, eta hori lehen-lehen planoko harraldien bitartez lortzen da. Pieza hauek pertsonaren barruko zerbait agerian uzten badute ere, modu aski agresiboan agerian utzi ere, Garmendiaren beste obra batzuek zeharo aldatzen dute printzipio hori.

IV

S/T Orbea (Orduña) (2007) eta Bomber (2013) antzeko piezak dira, sei urteko tartearrekin eginak eta gaitzat objektuak dauzkatenak, pertsonen ordean. S/T Orbea (Orduña) piezak bizikleta bat erakusten du pixkanaka-

pixkanaka, eta, lehen plano motel-motelen sail baten bitartez, lortzen du bizikletaren koadroa azalaren antzekoa eta haren egitura gorputz baten antzekoa izatea. Gorputz-atalak giltzaduren bitartez daude elkarri lotuak, eta piezetako batzuek denborak higatuak dirudite. *Bomberen*, zamarra militar baten gainaldea zehatz-mehatz grabatzen da, haren joskura eta zimur guztiekin. Zamarra jantzia daukan emakumeak deserosotasun-sentipen bat sorrazten du hasieran, okerreko interes-foku bat bailitzan, bideo hauetan objektuei arreta astitsuz begiratzen baitzaie, miatzen duenari laztan egiten dion begirada arduratsu baten ondorioz. Hasieran, bizikletak eta jakak kutsu grotesko eta pornografiko bat dute, baina, denboraren buruan, beren sinbolismo kulturala kendu zaien orduko, gizabanako konplexu gisa agertzen dira.

Bere obrarik oraintsueneko batean —*Biloa* (1998/2013) da haren izenburua— aurpegia zeharo ikusezina da, nahiz ez dagoen guztiz absente. Hiru atal bertikaletan dago zatitua irudia, sexu-jardunean ari diren bi gizonen zuri beltzeko agerraldiak erakusten dituztenak. Kamera iztartearen mailan finko dago ia beti, eta horrek esan nahi du gorputzetatik ez direla soina, hankak eta ipurmasailak besterik ikusten. Igo eta jaisten ari diren galtza batzuk ikusten dira pantailaren erdigunean, eta giza irudiak behin eta berriz makurtzen dira aurrerantz, ipurmasailak etengabe erdian koadroratuta gelditzeko moduan. Irudiak, VHSn, oso kalitate eskasekoak dira, eta gertatzen ari dena zehatz identifikatzea eragozten dute. Bi gizonen irudiak abstrakzio itxuragabe bilakatzen dira, eta abstrakzio horrek espazioko beste elementu batzuekin bat egiten du forma zehaztugabeak eta itzal amorfoak sortzeko. Hala ere, argi eta garbi ikusten da zutik dagoen gizon baten irudia, galtzak jaisten eta makurtzen. Gorputzaren atzealdea arretagune bihurtzen da, eta handik abiatuta hasiko naiz forma hori giza iruditat identifikatzen. Ipurdia izan al daiteke aurpegi bat bezalakoa? Hemen, ipurdia da ezagutzegunea, ifrentzua aurki gisa irakurtzea proposatzen duen leku bat, atzera eta aurrera begiratzen duen aurpegi bat³.

Bilok pentsarazten dit gure ekintzak gorputz-eritmo batekin lerrotatzen diren une horietan, hala gertatzen baita sexu-saioaren mugimendu behin eta berrizkoekin edo kantatzeko edo pisuak altxatzeko arnasari eusten diogunean. Hotsa eta musika eritmo horri laguntzeko egokiak dira, eta, beraz, interesgarria suertatzen da *Biloa* bezalako bideo baten hots-bandaren efektuan pentsatzea, hotsari bigarren mailako zeregina emateari berariaz uko egiten dion pieza denez. Obran, bi gizonen elkarrizketa motelduak konbinatu egiten dira bigarren mailan dagoen telebista piztu baten beste grabazio batekin eta, baita ere, ireki-itxi ari diren ateekin. Garbi geratzen da lehenengoari gainjartzen zaion bigarren audio-pista ekintzak biltzen dituen materialari begira dagoen pertsona batek grabatua izan dela. Voyeur kutsuko nolokotasun bat dakarkio hots horiek bideoari, eta horrek irudiei begira egoteak sortu ohi digun nork bere baitaratze apatikotik ateratzen gaitu eta kontziente egiten gaitu begiratzeko gure ekintzaz beraz.

V

Garmendiaren kameraren begi sukartsua zakarra eta ezegonkorra da askotan, eta leuna eta seduzitzailea, batzuetan. Geure buruak ikusten ditugun moduaren paraleloan doa: zatika, hurbiletik beti, baina urrun oraindik, ispilu batean geure buruari partzialki begiratzen diogunean edo argazki batean angelu jakin batean harrapatzen gaituztenean bezala. Ikuspegi osatugabe horiek gu garenaren nozio inkoherente bat eraikitzen dute, besteen ekarpena ere baduena: pentsa bedi ez dugula geure usaina berez ezagutzen eta gure ahotsaren grabazioa modu kezagarrian arrotza egiten zaigula beti. Hotsek eta irudiek agerian jar ditzakete izakiaren alderdi ezezagun batzuk, baina haien aztarna aurkitzen eta haiengana hurbiltzen ere lagundu diezagukete. Une desberdinetan lortzen ditu Garmendiak bi gauzok.

Gogoan dut orain dela urte batzuk Garmendiaren obra bukatugabe bat ikusi izana; bere anaiaren bideo-harraldi batzuk zeuzkan, '92. urteko *Canterburyko zintak* (*Canterbury '92' tapes*). Bere anaiak hilabete batzuk igaro zituen Ingalaterran nerabe zenean, eta bideo-egunkari bat grabatu zuen gutun-trukatze gisa Espainiako bere familiarekin: bideoan mahaia batera eserita ikusten da mutila, egunean gertatutakoa kamera aurrean gogoratzen, familia absente batekin lasai berriketan. Patxadatsu eta baikor agertzeko ahaleginak gorabehera, bera bere kamerarekin bakarrik dagoen gela batean tankeratutako eszenak mutilaren bakardadea salatzen du. Emaizta soila eta informala da, eta Vito Acconci edo Ronna Bloom bezalako artisten videoperformanceak dakartza gogora. Hala ere, une hartan zerk harrituko ni, eta artistaren berdin-berdina zela anaia. Anaien arteko antz begi bistakoa bitxia suertatzen zen, doble baten bitartez eskaintzen baitzuen Garmendiaren ikuspegi bat, beren gaietatik oso hurbil egon arren kamera aurrean noizbehinka baizik agertzen ez den artistarena. Maiz lortzen du bera zuzenean agertu gabe presentzia subjektibo hautemangarri bat bere obretara eramatea.

Ez du, nolabait, hori egiteko premiarik, bere konpromiso pertsonala begien bistakoa baita. Asier Mendizabalekin batera eginiko *Goierri konpeti* (2002) bideoan dugu adibide bat. Auto-lasterketa erdi ilegal batzuetan aritzen ziren gazte-klub batekin elkartu ziren bi artistak, eta ia urtebetez dokumentatu zituzten lasterketa haiek. Kamera sorbaldan segitzen diote taldeari, taldekideak tabernetan zurrutean eta autoak konpontzen eta gidatzen ari diren artean. Gizon horiek beren autoak samur tratatzeak badu basakeria puntu bat ere, abusu-harreman batean pentsarazten didana, zeren eta ibilgailua apaintzeko ekintzaren ondoren gidatze agresibo eta laster-laster bat baitator. Baina, lasterketa batean parte hartzen duten bakoitzean, arriskatu ere egiten dira gizonak. Elkarren mendetasunezko harreman hori grabatzen du bideoak, eta elkarrekin erakusten ditu gazteak eta beren autoak ia harraldi bakoitzean.

Talde batekoa izatearen sentimendua objektu horren mende dago, horri esker egoten baitira elkartuta, adinaren, klase sozialaren edo ideologia politikoaren arteko aldea gorabehera. Autoak dira elkarrizketaren gai bakarra, eta, hartara, hain da monotematikoa berriketa, non guztiz bazterrean utz daitekeen zerbait bihurtzen baita mintzaldia. Badirudi autoa aitzakia hutsa dela, gizonen beren maskulinitatea berresteko bitarteko bat, beren nortasun-sentipena bideratzen duena. Beren buruengana antzera iristeko balioko lukeen beste edozein objektugatik edo jardueragatik truka dezakete.

VI

Kathy Ackerek zioen pisuekin entrenatzeko prozesua ez zela hizkuntza berri bat ikastekoaren oso bestelakoa. Hizkuntza hori ikastea izatearen alderdi fisikoa ulertzeko lan egitea da. Ackerek dioenez, normalean kontrolatu edo ezagutu ezin den harexen zantzu bat, subjektibotasunaren barrualde gorpuztuaren ikuspegi bat, eskaintzen du batzuetan kulturismoak. Gorputza fisiologiaren eta psikologiaren arteko elkargunean dagoela uste du, gorputza lekurik bitxienera baztertzera eraman gaituen gorputzaren eta adimenaren bitasun patriarkaletik urrun.

Ackerek esandakoek Claire Denis-en *Beau Travail* (1999) film luzearen azken eszena dakarkidate gogora, non protagonistak bakarka dantzatzen baitu laurogeita hamarreko hamarkadako "Rhythm of the Night" *dance* kantu arrakastatsua, gero eta grina handiagoz, diskoteka bateko espazio ilun eta ispiluz betean. Basamortu batean diziplina militarra behartutako gizonen gorputzen irudi-harraldiak ordu eta erdiz ikusi ondoren dator eszena. Protagonista armadatik lizentziatu da, eta desorientatua dago. Diskotekako espazio mugatuak gorputza askatzeko barne espazio batean menturatzeko aukera eskaintzen dio. Dantzan hasi da, eta haren mugimenduak hain dira espasmozkoak, non

Ackerek kulturismoarekiko bere esperentziaz ari denean aipatzen duen gorputzaren barne ezagutzaren zantzu bat erdikusten uzten baitute.

Ackerek aipatzen duen pisuekiko entrenamenduak eta Denisen dantza-eszenak frogatzen dute gorputzek nola izaten jarraitu dezaketen izatea adierazteko lekua, adierazpen hori, lehenik, norberarenganantz zuzentzen delarik, eta, bigarrenik, "bestea" renganantz. Hemen aipatu ditudan Garmendiaren filmetan, gorputza orobat aurkezten da geure buruengana eta, hortik aurrera, besteengana hurbil gaitzakeen leku baten gisara. Garmendiak intimotasunaren eta urruntasunaren arteko oszilazio etengabe bati heltzen diola uste dut, eta oszilazio hori gure gorputz-erlazio propioei dagokie, eta ezin da kontrolatu. Hizkuntz arruntak ez du hori adierazteko balio. Fisikotasunaren kontzientzia sentibera bat behar da erlazio horiek artikulatu ahal izateko.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

O h a r r a k

1. Acker, Kathy, "Against Ordinary Language: The Language of the Body", hemen: A. eta M. Kroker (ed.), *The Last Sex: Feminism and Outlaw Bodies*, Gordonsville, HA: Palgrave Macmillian, 1993. [itzuli]
2. Brecht, Bertolt, 'The Lighting'en pasarte bat, hemen: *Poems on the Theatre*, Suffolk: Scorpion Press, 1967. [itzuli]
3. Eve Kosofsky-Sedgwick idazleak eta teorialariak aurpegia eta ipurdia trukatzeko aukera hausnartzen du Henry James-en idazketaren bere analisisan. "Aurkia" eta "ifrentzua" nozioak erabiltzen ditu Jamesen nobeletako pasarte-sorta baten iruzkina egiterakoan, perpausaren egituraz ari dela, eta esaten du aurki eta ifrentzu espazio-erlazioak txanpon beraren bi alde direla, berez, non okerrak eta zuzenak bat egiten baitute. Hark iradokitakoaren arabera, "aurkia"ren aurreko aldea "ifrentzu"aren atzealdera irekitzen da "zentzu anatomiko bikoitz" batean. Ikus. Kosofsky Sedgwick, Eve, "Is the Rectum Straight?", hemen: *Tendencies*, Londres: Routledge, 1994. [itzuli]

ABSTRAKZIO SOZIALAK: ERLEA MANEROS ZABALAZ

PELLO AGUIRRE

Groupe Dziga Vertov-en azken filmean, *Letter to Jane* (1972), Jean-Luc Godard-ek eta Jean-Pierre Gorin-ek *L'Express* aldizkarian argitaratutako argazki bat miatzen dute, non Jane Fonda aktorea agertzen baita Ipar Vietnamera eginiko bisita batean. Aktoreari —zeinak bere garaian izar konprometitua den rola bereganatu baitzuen— zuzendutako gutun baten tankeran egina da filma, eta zehatz-mehatz dekonstruitzen du haren irudia. Godardek eta Gorinek txandaka hitz egiten dute garaia zegoen mintzaira politizatuan, eta fotokazetaritzak bereizgarri zuen irudi-mota baten inplikazio ideologikoak desmuntatuz. Fondaren aurpegia zergatik dagoen enfokatuta eta vietnamdarrarena, berriz, desenfokatuta sakon eztabaitatua dago, bai eta irudiaren beste xehetasun batzuk ere, eta horietatik abiatuta sortzen dira argazki baten oinarri politikoei buruzko galderak. *Letter to Jane* prentsako irudi bati aplikatutako dialektika-kasu bat da. Era historiko batean, gerrak erreproduzitzen dituzten errealtasunaren errepresentazioak susmopeko objektu bihurtzen dira ia beti. Susan Sontag-ek bere azken liburuetako batean esan zuen bezala (*Besteen oinazearen aurrean*), “egongelako irudi-hotsak ere badira orain gerrak”¹. Gure komunikazio-aroan, non informazioak kontrolik gabe zirkulatzen baitu eta ia nahigabe sartzen baita gure sistema kognitiboan eta nerbio-sisteman, bisualtasuna errepresentatzeko eta eraikitzeko erregimenei buruzko edozein arrazoibidekin ezin die ihes egiten utzi gaur egungo artearen posibilitate kritikoei. Hor aurkitzen du Erlea Maneros Zabala lanak adierazpenerako espazio bat. Batik bat, aztertu eta geroztik eraldatu egiten diren ikus-dokumentuak bereganatzetik abiatzen da haren metodologia, eta jatorrizko testuingurutik mugitzen ditu dokumentuok interpretazio berriak sortzeko. Geroztikako fase eta tratamendutan (hainbat azterketa eta bertsioren bitartez artikulatuak), materiala geldialdi kritiko eta gogoetazko bilakatzen da, mendean hartua gauzkan irudi-kontsumo zorabiagarriaren aurrean².

Horietako askok masa-komunikazio kanalek produzitutako iruditan dute abiapuntua; paper plastikoan edo zuzenean galeriako horman eginiko akuarela sotil batzuek fotokazetaritzaren anbigualtasunak islatzen dute hura teknika piktorikoaren galbahetik pasatzen denean. Horietako obra batzuk *site-specific* izateak irauarazi egiten ditu oroimenean. Lehen aldiz egin zirenean, erakusketaren behin-behinekotasunerako existitzen ziren, eta gero ezabatu egingo ziren. Teknika desegoki erabili izana (akuarela paretaren edo paper plastikoaren gainean) funtsezko estrategia bat zen orduan atzerriratze- edo urrutze-efektu bat sortzerakoan. Teknikak lagundu egiten du beti irudien izateaz eta hautatutako bide artistikoaren historiaz beraz geure buruari galdetzen. Hori da hemen gogoeta autokontziente baten helburua, Arte Kontzeptualaren tradizioarekin aise kidegu litekeena (Art & Languageko pintoretako batzuetan, adibidez). Ezkutatu ordez, artelanak erakutsi egiten ditu bere kredentzialak, agerian jartzen ditu; autogogoetazko pintura mota bat da, non prozedura teknikoaren azterketak bat egiten baitu transmititu nahi duen harekin. Tradizio piktorikoaren generoak dekonstruituz —hura intrintsekoki politiko bihurtuz, nahiz ez beti esplizitu—, hau da Maneros Zabala hartzen duen ardatza: zein modutan bereganatzen ote

dituen ikusleak ez bakarrik artea, baita etengabe zatikatzen ari den mundu baten hondakinak ere. Haren marrazkiek azpimarratu egiten dituzte imaginario mediatikoak (artifizialki) gure historia fabrikatzeko dituen formak. Hori egiteko, Estatu Batuetako egunkari nagusietatik (*Los Angeles Times*, *New York Times*) ateratako irudiak hartzen ditu abiapuntutzat, bere garaian Izuaren aurkako “gurutzadan” Afganistango lehenengo bonbardaketak islatu zituztenak, alegia. Pentsako jatorrizko argazkietatik abiatuta marraztean, irudiak kodetzeko ikasiak ditugun geure mekanismoei buruzko ikerketa bat suertatzen da hasierako eta geroztikako emaitzaren arteko distantzia.

Irudi-sistema kulturalki zein psikologikoki eraikitzen da, nahiz edonork aitor lezakeen ezen, gure posmodernitatean, informazioan ere egiten dela gerra, hor baitu iritzi publikoaren erabilerak zeregin erabakigarria gertaeren bilakabidean. Errealitasunaren errepresentazioenganako eta haren askotariko ilusio eta simulakroenganako begirada zorrotz bat proiektatzea da, aldez, arte garaikidearen zeregina. Obra hauek —XIX. mendeko paisaia-pintura sublimetasunaren gailurtzat ebokatzeari uzten ez diotenak— liluragarriak dira, batik bat, beren buruak aukezten dituzten modu diskurtsiboan eta kognitiboan. Ez dago hemen *shock*-efektu sentsorialik, gogoetazko tasun bat baizik, naturan dagoen sublimetasuna gerrarekin kidetzen duena eta manipulazioaren berri ematen diguna, gertaera hori naturaren indarra bezain naturala eta saihetsezina dela jakinarazten diguna. Baina, gainera, bere burua halakotzat daukan edozein desnaturalizaziok tresna kontzeptualak behar ditu, asmo bat edo ideia bat gauzatzea lortzeko ezarritako muga tekniko gisarakoak. Hori gertatzen da artistak eraikuntzako bitarteko teknikoak ekartzen dituen obrara, eta auzitan jartzen duenean, beraz, keinu piktorikoaren adierazkortasuna, zenbakizko bilbea edo erretikula erabiliz irudia kopiatzeko, hura agerian utzirik konposizioaren beste arrasto baten gisara (zipriztinak borondatearen eta zori kontrolatuaren emaitza diren bezala).

Irakasbidea gertatuko zaigu hemen artelanaren teknikatik haren dimentsio sozialera edota politikora igarotzea. Susan Buck-Morss estatubatuar teoriarariak ulertu zuen, irailak 11ko erasoan izugarrikeriaren ondoren, ez bakarrik Izuaren aurkako gerra bat hastera zihoala, baizik eta gerra horrek hegemonia lortzeko borroka global berri batera zeramala, non hedabideek estatus global bat hartzen duten, eta sortzen zuela, halaber, publiko era berean global bat, eratuz ari dena eta botere hegemonikoa baldintzatzen duena. Pentsamendu hori Irailak 11koa gertatu eta berehala sortu izanak —hori biltzen duen kapitulua 2001eko azaroan irakurri zen Londresen— eredu adierazten du nola globalizazio ekonomikoari eta politikoari erantzen hasi zitzaion komunikazioa eremu publiko global gisa ikusia, zeinak, ezinbestean, bere kontraeremu publikoak edo kontrainformazio kanalak sortzen baititu. Publiko global kritiko hori Wikileaks *affairea* lehertzen berriki ikusi duen bera da, geroztik militarri eta judizialki erreprimitu bada ere. Errepresentazioaren bere analisisian, hau idazten du Buck-Morss-ek: “Argazki bat huts-hutsean sinbolikotzat ikustea, errealitasunaren aztarna bat bezala baino gehiago, jarduera bisual erredukzionista bat da; fundamentalismo bisuala deituko al diogu?”². Emakume horrentzat, askotariko jendetza batek eremu publiko global batean eskatzen duena da hain zuzen ere konplexutasuna, alegia, irudi bakoitza eslogan batera eta bandera batera murrizten duen tximista bezain abiadura lasterraren kontrakoa. Tentagarria da hemen Maneros Zabalaen hasierako obra piktoriko hauen datak egiaztatzea eta eremu publiko global horren jatorrian pentsatzeari ez uztea, handik sortuak baitirudite garaiarekin bat datorren kontzientzia baten gisara.

Aldi berean, eta obra piktoriko horiekin erlazio estuan, *Izenbururik gabea (Ekialdeari buruzko ikerketak)* 2010eko sailean ontologia fotografikoan sakontze bat dago. Errepresentazioaren efektu irudipenezkoa ikertzen du sailak, prentsako irudiak desnaturalizatuz, zehazki Mendebaldean islamismoa islatzen duten horiek, eta Edward Saidek garatutako *orientalismoari* eginiko kritika eguneratzen du bide batez, zeinak, zaharkitu itxura izatetik urrun, oihartzun handiagoa hartu baitu gaur egun mundu ordenan⁴. Saidek aipatzen dituen estereotipoak edo *idées reçues*ak, masa-komunikazioan nagusi direnak islamari eta musulmanei dagozkien gaietan, boterearen unean uneko interesen araberakoak dira. Sail horretako objektuetako bakoitzak analisi-gailu bat dirudi bere osoan: erakusleihoaren diseinutik hautatutako materialera —“administrazioaren estetika” kutsukoa—, tartean *décollage*aren teknika dagoelarik, bere ustezko bakartasunetik edo zatiezintasunetik abiatuta irudi bat deskonposatzean datzana. Collagean ez bezala, non irudi bat beste batzuen zatietatik abiatuta osatzen baita, *décollagea* jatorrizko irudi batetik pieza txikiak bereiziz edo kenduz sortzen da. *Décollage*aren bitartez —testuingurutik (atzealdetik) ebakiz eta irudiak zertxobait bereiziz— irudia polisemikoa gertatzen da; partikulartasun zehatza eta unibertsaltasun abstraktua joko konponezin batean sartzen dira, non zatiek eta osotasunak, eta atzealdea-irudia erlazioak korrespondentzia dialektiko bat mantentzen duten. Abangoardiako arteak proposatzen zuenaren aurka, ez da jadanik beharrezkoa mundu honetatik ihesi eramango gaituen errealitate berri bat eraikitzea (collagea modernoa bailitzan), aitzitik, hobe da errealitatea zerbait emantzat aurkezten diguten formatatik urruntzea (*décollagea* posmodernoa bailitzan). Nolanahi ere, bi teknika horiek tentsioa luzatzen dute errealismoaren edozein definizio posiblearekiko, alegia, errealitatearekiko leialtasun dokumentalari arreta handiagoz begiratzen dioten mintzairerikiko. *Décollage* bakoitzarekin batera, halaber, lilura optikoak aztertzen eta irudikatzen dituen liburu baten marrazki egoki bat erreproduzitzen da, zehaztuz eta indartuz horrela zenbateraino veristaren zigilua duten irudiak ez diren ideologiaren eta boterearen mistifikazio anitzen ondorioa baino. Irudien artxiboak guk egozten diegun egia ustezkoaren ifrentzu iraunkor bat du, eta, informazio-sistemek komunikazio-kanal desberdinen bitartez irakurketa konparatu bat bermatzen dutela badirudi ere, beti aurkitzen dugu halako erresistentzia bat gertaerak aurkezten zaizkigunean ageri duten lekukotasunezko alderdiaren aurrean.

Sail honek, aurreko obra piktorikoekin batera, era berean ahalbidetzen du errealismo berriaren joera dokumentalen eta estrategien jatorrien aztarna aurkitzea, eta hori sakon sustraitua dago abangoardista izan ohi den historikotasun batean (ez da ahaztu behar Godard eta Gorinen ariketa kritikoren azpian Dziga Vertov zinemagilearen izena dagoela, guztiaren gaineratik. Pentsa dezagun, adibidez, sobietar konstruktibismoaren eta produktibismoaren erregistro faktografikoan, non errealitatetik irudiak, kronika eta dokumentuak ateratzeko premisak beren programetan deskribatutako artearen eta bizitzaren arteko integrazio-ideala betetzen baitzuen, nonbait. Faktografia, kontatua izan den moduan, izate dokumentaleko obra bat bezala defini daiteke, non mundu errealetik datozen gertaerak berreraiki egiten baitira haien garrantzia kritikoaz edota publikoaz atentzioa deitzeko⁵. Orain, pos-hedabidezko gure garai honetan, masa-komunikazioaren egitura narratiboak auzitan jartzen dira arte garaikidean, sozialtasunaren beste arlo batzuetan naturalizatu egin diren arren. Orduan, badirudi artelan jakin batzuk —Maneros Zabalaen hauek, besteak beste— autokontzientzia erreprimtua bihurtu direla edo hedabideen kritika, alor publikoan haiek duten hedatze ikusgarriaren aurrean.

Dokumentua —horren mende dagoelarik edozein errealismo mota—zalantzan jartzea esploratu du Erlea Maneros Zabala eta, baita ere, generikoki eta historikoki kontrakotasun antitetiko gisa aritu izan den hura, esan nahi baita, abstrakzioa. Goian aipatutako aurrekari historikoan, *fakturak* erreproduzigarritasun

teknikoaren alde zuzeneko unean inplikatu zuten, geroztik Walter Benjamin-ek “Artelana bere erreproduzigarritasun teknikoaren garaian” saiakera ospetsuan jadanik sumatua zuena⁶. *Fakturak* jardura artistikoaren mekanizazio bat ekarri zuen, margolariak erabilitako tresnetan eta materialetan eragina izan zuena: teknikak eta industrializazioak bat egin zuten, eta, beraz, suntsitua geratu zen obrak objektu bakartzat zeukan izaera sakratua. Artxibo handi bihurtu zen orduan museoa⁷. Abstraktua denaren eta figuratiboa denaren arteko zatiketa ez da, pentsa litekeen bezala, estilo-hauketa kontu huts bat, produkzioa bera bideratzen duten giltzarriak erreskatatzeko erabilitako aukera kontzeptuala baizik. Abstraktua denaren eta figuratiboa denaren arteko bereizkuntzak berak arrazoi ideologikoak eta historikoak ditu. Abstrakzioak sozialtasunari (edo gizarteari) atxikita aldatzen du bere esanahia.

Tintaz egindako *Abstrakzio-eraketak* (2007–13) marrazki-sailek artelanaren estilo gisa abstrakzioa izatez den fetitxizazioaren metafora eder bat eratzen dute, zeinak bere reifikazioa bakarrik “sala” baitezake, berez baita salgai transferigarria.

Offset papera—merkeena edo ikerketak egiteko erabiltzen dena obra bukatuetan bainoago— ur eta tinta terreinatan sartzerakoan, hortik ateratzen den mantxa ezein subjektibotasun artistikoko edozein konotaziorik gabeko efektu fisiko baten ondorioz sortzen da, pinturan abstrakzioari tradizionalki egotzi ohi zaionaren oso bestela. Kasu honetan, tintaren eta gainaldearen arteko elkartzeko fisikoaren emaitzak sortutako zirrara besterik ez du eragiten errepikapenak. Jackson Pollock datorkit hemen burura, nahiz, Buchlov-ek dioen bezala, estatubatuar pintoreak berak berrituko zuen handik 30 urtera sobietar *faktura* eta, horrekin, harrimen ez nolana hikoia sortu zuen, hala ere⁸. Haren opakotasun materialak tinta hitsaren hondarra erakusten du, haien irakurgarritasuna gure begioi ukatua zaigun egunkari busti pila baten metafora melankoliko bat bailitzan.

Sail horiek ez dute argitaraldi-mugarik, eta haietan erabilitako materialaren kostua hutsa da beren truke-balioarekin alderatuta. Abstrakzioaren mintzaira heroikoak badu baita ere bere artea eta trepetea, bere *craft* propioa, artistak efektu bisual bakoitzaren tipologia modulatu baitu: monokromoa, marmolaren efektua, galburu-forma, etab. Formek (abstraktuak oraindik, parametro konbentzionalen arabera) artearen historiari eta naturari lotutako konnotazioak eta esanahiak hartzen dituzte. Leherketan irudiak erretikula kartesiarraren, teknikaren eta euskarriaren desplazamenduaren mendean geratzen ziren bezala, paisaia erromantiko bat bezain eder bilakatzen zituelarik, orain mantxa abstraktuaren opakotasunak bere kredentzial historiko edota figuratiboak ere erakusten ditu. Adibidez, marmol-itxuraz pintatzeko teknikaren jatorriak arabiar mundura garamatza, berriz, zeren eta XVI. mendean sartu baitzen European dekorazio-modu berri bat Erdialdeko Ekialdetik ekarria, zeina baita formak libreki flotatzen duten soluzio muzilagotsu batera tinta botatzea, eta, gero, papera estanpatzea. Dekorazio mota hori berehala europartu zen, eta produkzio-sistema kapitalistaren barruan sartu, non osotasuna ez baita sekula antzematen.

Eraldaketa ekonomikoaren sensore bat izaten da beti teknika, lehen begiratuan ikusezina izaten baitira maiz eraldaketa horiek (eta, Maneros Zabalaen eskutan, figurazio-abstrakzio bikoteari analogiko-digitalarena erantsi behar zaio, teknika zaharkituak edo teknologia baxuko baliabideak erabiltzetik abiatzen dena, hala nola, mikrofilmak, *snapshots* eta fotokopiak). Zentzu horretan, oraindik abian dagoen saila, *Erromesaldiak ekonomia berri baterako* (*Pilgrimages for a New Economy*, 2007–12), ereduakoa gertatzen da, museo jakin batzuetako arkitektura handien irudiak zuzenean ordenagailutik fotografatzen

dituenez. Kameraren *flasha*, hauts-izpiak, listua eta bestelako zikinkeria-aztarnak agerira atereaz, zientzia fikzioak berezkoa duen atzerriratze-efektu bat ematen zaie arkitektura ikusgarri horiei. Eraikin horiek — arkitektura sublimetzat aipa al ditzakegu?— etorkizun distopiko batean hondartutako ontzien antza dute, arkitektura enblematikoaren eta ikonikoaren eredu horietako asko eroraldian sartuta daudenez gaur egun, krisi ekonomikoaren eraginez. Izenburua aski esplizitua da, turistentzat jaiotako erromesaldi berri honi baitagokio, ehiza-sari gisa altxortzen diren irudietan *souvenirak* atzematen dituzten turistentzat, alegia. Gerraren errepresentazioetatik kapitalaren errepresentazioetara igaro gara, oraingo gerra ekonomiko globalaren itzalak direlarik, beharbada. Abstrakzio sozialak zertxobait gehiago argitzen dira, orduan, gure adimenaren eta ezagueraren aurrean agertzen zaizkigularik.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharra

1. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara, 2003, 27. or. [itzuli]
2. Pinturaren biziberritze kritiko batez, ikus Thomas Lawson-en saiakera, “Last Exit: Painting”, *Artforum* (urria, 1981), 40–47 orrialdeak. Testu horretan Lawsonek adierazten du artista erradikalarentzat ez direla estrategia egokiak ez modernismo ahistoriko baten jarrera ez modan dagoen neoespresionismo kalkulatu. [itzuli]
3. Susan Buck-Morss, *Pensar tras el terror; el islamismo y la teoría crítica entre la izquierda*, Madril: Antonio Machado Libros, 2010, 49–50 orrialdeak. [itzuli]
4. Edward W. Said, *Orientalismo*, Madril: Debate, 2002. [itzuli]
5. Ikus Benjamin H. D. Buchloh-en saiakera ospetsua, “De la *faktura* a la *factografía*”, hemen: *Formalismo e historicidad; Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madril: Akal, 2004, 117–49 orrialdeak. *October* 30. zenbakian (1984ko udazkena) jatorrian argitaratua. [itzuli]
6. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, hemen: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989. [itzuli]
7. Buchloh, *obra aipatua.*, 125. or. [itzuli]
8. *Ibid.*, 53. or. [itzuli]

GOIZ ETA BERANDU. SEKULA EZ ETA BETI. JADANIK ETA ORAINDIK EZ. HEMEN ETA ORAIN

MIREN JAIO

Bukaeran hartzen du ia beti obra batek bere izenburua. Era askotakoak dira izenburu bat hautatzen direneko egoerak. Besterik ezean ager daiteke izenburua, zerbait hobearen faltan. Larritasunaren premia, izenburua lotsaz itsasten zaio obrari, ezkontzako argazkira berandu iristen den gonbidatu hura bezala. Aitzitik, erabakitasunez eta pauso ziurrez hurbil daiteke izenburu bat obra batera, argazkian bera ezinbestekoa dela badakienaren antzera. Izenburu baten eta obra baten arteko erlazioaren beste aldaera batzuk dira izenburua errematea eta obra bere baitara ixte gisa eta izenburua collage-elementu gisa, hau da, beste leku baterako irteera bitxia. Zeinahi ere direla izenburu batek obra bati itsatsita bukatzen duten moduak, batoren eta bestearen arteko erlazioak forma orokor bat izaten du. Bere izenburuaren bitartez, obra bat hizketan ari da, eta honela dio: “Hau da nire izena. Esaten dudana da naizena”.

IZENBURURIK GABEA (I)

Batzuetan obrak gutxi hitz egiten du. Eta gutxi hitz egite horretan asko da esandakoa. *Izenbururik gabeko*en genealogian, Donald Judd-en *Untitled*ak bereziki elokuenteak dira. Erakusketa-areto bat imajina ezazu. Ikusle bat makurtu egiten da 1968ko objektu espezifiko bati laguntzen dion txartelaren gainera. Han irakurtzen duenak interpelatu egiten du ikuslea. *Untitled*a ohartarazte bat da, gaitzespen bat ia-ia, esaten baitio berreskura dezala zutikako jarrera eta itzul dadila metalezko objektura, hura baita zentzua darioneko lekua. Izenburuak esaten du, nonbait, ez dagoela ezer objektutik kanpo eta bera ez dela inposizio formal eta instituzional baten emaitza baizik. *Untitled* horrek beste gauza batzuk erakusten ditu: interpretazioarenganako erresistentzia, izenburuak objektuaren autonomiari azpijana egiten diola sinestea eta halakoxe autore-koketeria. Nolanahi dela ere, izenburua jartzeko erresistentzia horretan, Juddek onartzen du, nonbait, izenburu oro, *Untitled* barne, obra baten osagai dela.

Begira diezaiozun orain Xabier Salaberriaren (Donostia, 1969) 2007ko obra bati: beltzez margotutako metalezko barren bi planoko egitura bat eta koloretako hainbat paper zimurtu egitura mugatzen duen zoruaren perimetroan sakabanatuak. Ezkerrean ipinitako txartela *S/T (izenbururik gabea)* irakurtzen da (behingoz, eta salbuespen gisa, gartzelania ingelesari nagusitzen zaio bere sintesi-ahalmenean). Gera gaitezen paper zimurtuetan. Horiek beste izenburu batera garamatzate, poemak aipatzen diren bezala aipatuko duguna hemen, paragrafo berri batean eta koskarekin:

Baina zer gertatzen da bere “Papiers Froissés” saila pintatzeko erabiltzen zuen paperaren zaratarekin edo bere “Papiers Déchirés” egiteko urratzen zituen paperekin? Urak (itsasokoak, aintziretakoak eta ibaietan zehar doazen urak) akuilatzen zuen Arp, basoek¹.

John Cage-k 1980an Jean Arpen omenez egin zuen pieza entzungo dugu interneten. XSren eskulturara itzuliko gara orain (aurrerantzean honela deituko diogu artistari, materialen eta formen haren erabilera ekologikoari eta haren umore lehorrari eta garratzari begi-keinu eginez). Han jarraitzen du, aretoan espazio bat okupatzen. Cageren izenburuaren zeharrargira ikusita, agerian gelditzen da jadanik gertatutako hainbat ekintza gurutzatzen direla obran, eta ekintza horiek zerikusia dutela formen produkzioarekin. Ekintza-adibide bat: koloretako eta akabera satinatuko paper orri bat hartu. Eskuen keinu azkar batez papera zapaldu, eta, honela, bi dimentsiotako objektua forma eskultoriko transmutatzen da. Ekintza bere aztarnen bitartez gelditzen da forman inskribatua. Aztarnen artean, paperaren karraska egitea, denborazko linbo batean egonkortua, non hotsak iraganaren oroitzapen gisa eta etorkizunaren posibilitate gisa birizirik dirauen, ez hemengo eta oraingo hots gisa.

HONDAMENDIA (I)

Esther Ferrer-ek 1991n Cageri idatzitako gutun bat, Jorge Oteiza aipatzen duena: “Porrotetik porrotera azken garaipena arte”. 1957ko argazki bat, non azken hori kontrapikatuan eta hiru laurdeneko angeluan erretratatu ageri baita, erretzen eta planotik kanpora begira. Burdinazko barren idulki baten egitura dotoreak eta arinak eratutako hutsunearen barruan kokatua dago haren irudia; egitura horrek marmolezko oinarri bat du goian, eta haren gainean eskultura bat dago. Argazkia 1957ko São Pauloko Biurtekoan hartu zen, Ciccilio Matarazzo pabiloian. Urte horretatik aurrera, inauguratu zen urtetik aurrera, alegia, Oscar Niemeyer-en eta Hélio Uchôaren eraikina, “modernitate gorenaren”ren arkitekturaren eredua, laborategi bihurtuko da, han erakusketa esploratuko baita objektu artistikoei begiratzeko eta haien artean mugitzeko moduak baldintzatuko dituen gailua bailitza. Argazkiaren ezkerrean beste eskultura batzuk ikusten dira, eskultoreak biurtekora nahita eramán zituen idulkien gainean jarriak.

“Modernitate gorenaren”ren amaiera iragartzen zuten Oteizaren idulki horien antzeko elementuz osatuta dago *Hondamendia* (2009). São Paulon idulkiak konstelazio-moduko bat sortzeko xedez banatzen baldin baziren espazioan, 2009an, batzuk besteetan ahokatuak, bere baitara tolestutako egitura bat tankeratzen dute. Erakusketa mugarriz josi izanaren aurrean —ibilaldiak eta ibilbildeak artikulatzeko sortutako gailua, alegia—, *Hondamendiak* leku eta denborazko konfigurazio-sorta bat proposatzen du. Horiek guztiak hor daude, latentzia-egoeran, prezipitatu kimiko batean bezala egitura bakar batean biltzen diren idulki horien barnean.

HONDAMENDIA (ETA II)

Hondamena, kolapsoa, lur jotzea, hekatonbea, hondoratzea, galera. Behea jotzen duen eraikin baten irudiak ondo irudikatzen du proiektu modernoaren porrota. Erroiztea, energia eta inertzia galtzearen amaierako egoera batean erortzea, utopiaren ezinbesteko ifrentzu gisa agertzen da, utopia era berean dagoelarik gelditasun- eta estatikotasun-egoera batean geldirik.

Horrekin jarraituz, aise irakur liteke *Hondamendia* Tetris jokoaren egitura gisa, non behea jotzea eta eraikitzea aldi berean gertatzen baitira eta etenik gabe, ironiaren eta malenkoniaren arteko keinu batean. Edo, aitzitik, espekula liteke zein neurritan museo bateko biltegieta pilatutako muntatze-materiala gogora dakarren egitura horren poetika gai ote den kiribil posmodernoan transzenditzeko. Biltegieta ordenarik eta antolamendurik gabe pilatutako material

osagarri eta bigarren mailako horrek beste biritza batzuk zain dauzka, erabilera berri batzuen eta konfigurazio berri batzuen itxuran.

WOOD: WORK, OCIO + TERROR CULTURE

Zaila da erabakitzea ea *WOOD. Work, Ocio + Terror Culture* (2005) izenburu bat ote den. XSk diseinatutako bideo-erakusketa bateko altzariak eta kartel bat dira obra. Kartelean hitz horiek irakurtzen dira, eta horregatik ondorioztatu da horiek “dirrela” izenburua. Irizpide horri jarraituta, posterrean era berean irakur daitezkeen beste ikur grafiko batzuk ere sar litezke: zuhaitz baten azaleko ildoen irudia duen atzealde bat, goitik ikusitako hiru marrazki (enbor baten ebakidura, egurrezko ohol bat, zerra zirkular baten xafla horzduna), altzairuzko hankadun egurrezko aulki bat perspektiban marraztua, eta, lauki batean, aulkiaren elementuak eta haien neurriak banakatzen dituen errepresentazio grafiko bat, brikolajeko altzariak muntatzeko jarraibideen gisakoa.

Kartela artistak bere lan-prozesuetan egin ohi dituen collage-multzokoa da. Ordenagailuz egindako konposizio horietan —gramatika argi, sintetiko eta despersonalizatukoak dira— badaude marrazki prospektiboak, gero objektu bihurtuko direnak; altzari bihurtuko dira maiz. XSek ez ditu prestakuntzako apunte soiltzat ulertzen, obrako zatitzat baizik. Apunte horiek objektuen produkzio-baldintzak erakusten dituzten moduak zerikusia du artistak diseinuz duen posizionamenduari, testuinguruarekin bitartekaritza aritzeko eta egoera bat gertatzeko baldintzak sortzeko helburua duen jarduera bat baita berarentzat diseinua.

Testuinguru artistikoak diseinatzeko gonbidapenari erantzunez lan egiten du maiz artistak. Enkargu horiek jatorrizko anbiguotasun batetik abiatzen dira: diseinatu ere egiten duen artista gisa eta artea ere egiten duen diseinugile gisa gonbidatzen dute XS. Enuntziatzeko posizio bikoitz hori, zeinak autonomia artistikoaren eta enkarguaren baldintzenganako mendetasunaren artean ipintzen baitu artista, problematikoa bezain produktiboa suertatzen da. Diseinuaren irtenbideen apaltasunetik bere adostasunik eza maltzurki adieraz dezake norberak eta diseinugile batengandik edo, kasurako, artista batengandik espero den portaera esanekoaren espektatiba zapuztu horrela.

Izenburu enigmatikora itzul gaitezen. *WOOD: Work, Ocio + Terror Culture*ren materialtasuna kartelean modu desberdinetan irudikatua agertzen den kartel horretatik harago doa (ez alferrik, “madera” hitza gaztelaniaz latinezko *materia* hitzetik dator, testu hau idazterakoan ez bagenekien ere). 2005eko bideo-erakusketari atxiki zitzaion kartelaren azpititulua, *Sesión Continua*, kontu material gehiago aipatzen ditu, sistema produktiboan denboraren zatiketa normatibizatuarena, besteak beste. Hala, badirudi seinalatzen duela zinema-aretoa fikzioa errealitatetik bereizi ezin den lekutzat, han bereizi ezin diren bezala, ezta ere, aisia lanetik, loaldia esnalditik, kulturak ematen duen kontsolamendua hark agerian uzten duen ondoezatik.

FRONTE HOTZA

Hizkuntza militarretik etorria izanik, “fronte” hitzak tenperatura desberdineko bi aire-masa bereizten dituen zerranda seinalatzen du. Fronte hotza azkar mugitzen da, eta gorabehera atmosferikoak eta tenperaturak bat-batean jaistea

eragiten du. *Fronte hotza* (*Cold Front*) irakurtzean, ezin da saihestu Gerra Hotzean pentsatzea, alegia, bloke-politikaren garaian, azken mugimendu modernoaren —“modernismo gorena”ren— azken aldiaren formen garai berekoa den aldi horretan.

Artelekuko atarirako sortua, *Fronte hotza* burdinazko objektu bat da, altzariaren eta eskulturaren artean muga-mugan dagoena. Edo hobeto, objektua aldi berean da bi gauza horiek: kartelen, eskuliburuaren eta argitalpenen erakusmahai gisa erabiltzeko eta eskultura gisa begiratua izateko pentsatuta dago. Euskal Eskolak —euskal paisaia oraindik eragin nabarmena duen joera formalista— erabilitako hiztegi modernoaren oinordekoak dira haren formak. Tamaina handiko egiturak Oteizaren kutxa metafisikoak gogorarazten ditu, eta orri tolesgarri batzuk dauzka. Esan liteke orriok egituraren barnera ixten direnean hark barruan gordetzen dituela kartelak, eskuliburuak eta argitalpenak eta hutsaren nozioaren inguruko eskultura-tradizioaren bost hamarkada. Dendak bezala, eskulturak bi aldi ditu, jendearentzat irekita edo itxita egotekoa.

MARTELLO (I)

Italieraz, *martello* orobat da jatorria Kortsikako kostaldeko XV. mendeko gotorlekuetan duen babeserako eraikin-mota baten izena. Haren oin-plano zirkularren gainean bakartuta eta itxita, *martello* dorreek itxura monumentala eta eskultorikoa dute. Bere forma estilizatuagatik eta dotoreagatik, oroitzapenezko monumentu baten maketatzen har liteke izen bereko idulki gaineko 2012ko eskultura. Izenburuari eta metal leunduzko eta fazetatuzko irudi poliedrikoari berriz begiratzeak hor zerbait anomaloa badagoela salatzen du. Dimentsio txikiko forma fina eta liraina kirtenetik bereizitako mailu-buru bat da, eskalan zabaldua eta posizio bertikalean jarria. Testuingurutik ateratzeko operazio batek jatorrizko objektuaren forma urrundu eta gramatika modernoan sublimetasunaren eremutzat irakurriko litzakeen horretara hurbiltzen du.

MARTELLO (ETA II)

XX. mendearen hasieratik, igitaia eta mailua elkarri lotuak agertzea mendeko irudi ikonikoetako bat izango da imaginario kolektiboan. Handik ehun urtera, klase-kontzientzia bezalako nozioak moteltzen ari diren artean, mailuak bere pregnantziari eusten dio. Haren siluetak XSren konposizio grafikoetako batzuk betetzen ditu. Ez dirudi naufragio baten aztarna malenkoniko gisa ari denik. Zer irudikatzen du collage horietan mailu baten silueta erabatekoak? Joan den mendearen hasieran, mailuak, perkusio-tresnak, langileen lana eta kolektiboa irudikatzen zituen, metonimiaz. Ehun urte geroago, mailua perkusio-tresna bat da oraindik ere, lanarekin nahiz aisiarekin era berean erlazionatzen diren jardueretan erabilia. Lana, lanaren esanahia eta lanaren formak, berriz, aldatu egin dira. Hala frogatzen dute mailu baten ahalmen ikonikoak nola ordenagailuz egindako grafismo sintetikoetako collage batenak.

PLATAFORMA

Hormigoizko plataforma bat, 40 zentimetro gora eta 9 x 6 metro luze-zabal, Artelekuko lorategi zuhaitzdun eta belarrik gabean. 2002an instalatutako obra honetan nekez ikus daiteke hiri-hornikuntzako pieza bat. Beharbada, oraindik etortzeke dagoen monumentu baten idulkia, edo arkitektura txiki baterako hormigoizko oinarria. Zernahi ere dela (antimonumentua, obra bukatugabea, hondakin aztarna...), plataforma horrek espazio bat seinalatzen eta mugatzen du. Behartzen du haren aurretik igarotzen den pertsona lekua okupatzen duen eta munduko gainerako gauzeekin erlazio-bilbe konplexu batean erlazionatzen den gauza baten gisa hura ezagutzera. Diseinu-operazioa aurkezten da, hala, ez mundua ordenatzeko saio gisa, aldaketa eta desordena batzuetan hautemangaitzak bultzatzen dituen galdera gisa baizik.

Aulki gisa erabiltzeko baxuegia eta zabalegia den arren, garaiz kanpoko plataforma hori leku ona da esertzeko eta egonean egoteko, besterik gabe. “Huts egin besterik egin ezin zaion hitzordu batera garaiz iristea”: honela definitzen zuen Giorgio Agamben-ek izate garaikidea filosofia-ikastaro batean. Garaikidea izatea, jarraitzen zuen, hitzordu batera “goizegi” eta, baita ere, “beranduegi” iristea da, ‘jadanik’ hori orobat baita ‘oraindik ez’².

IZENBURURIK GABEA (ETA II)

Zotz bakarra diren hainbat zotz eta hainbat zotz den zotz bakarra. Horiek dira XSen bi obren sinopsi laburrak. Lehenengoa 2010eko liburu baten azalean agertzen da, eta haren izenburua errepikatzen du, A.T.M.O.T.W. (*All The Material Of The World*). “Zotz” tipografiaren eraztunak, adarrak, besoak eta isatsak zotz ezpalduen zatiez eta zotz osoz osatuak daude: berez, zotz generiko bera. Bigarren obra 2011ko film bat da, non zotz bat, edo “zotza” esan behar genuke, izar bakarra eta distiratsua baita. Etxean eginiko zootropo batean egina dago (irudi finkoen segidaren bitartez mugimenduaren ilusioa sortzen duen arrakaladun zilindroa), eta irudi beraren posizio-aldaerak aurkezten ditu, zotz batenak, alegia. Munduko objektuen bildumako objektu arrunt batetik abiatuta irudiak ekoiztearen adibide bat dira bi kasuok. Lehenengoan, zotza mintzaira irudikatzeke sistema grafiko baterako euskarri bihurtzen da; bigarreanean, berriz, biratu, distiratu eta kliska egiten duen izar baten irudi hipnotikoa, miragarria izatetik hurbila, sortzen du. Jadanik eta oraindik ez.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Ingeleseko jatorrizko testuaren gaztelaniazko itzulpena egilearena da. [itzuli]
2. “Zer da garaikidea izatea?” zeritzan ikastaroa Veneziako Arkitekturako Institutu Unibertsitarioan eman zuen. Hemen: Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus?*, Stanford, California: Stanford University Press, 2009. [itzuli]