

Joana Vasconcelos

Zure ispilua naiz

GUGGENHEIM BILBAO

I'M YOUR MIRROR.....	3
ARTISTAREN BIDAIA.....	13
UR AZPIAN.....	22
JOANA VASCONCELOS-EKIN ELKARRIZKETAN.....	24

I'M YOUR MIRROR

ENRIQUE JUNCOSA

I'll be your mirror
Reflect what you are, in case you don't know
I'll be the wind, the rain and the sunset
The light at your door to show that you're home.
Lou Reed¹

Bidean ipintzen dugun ispilua da nobela.
Stendhal

1990eko amaieran eta 1991ko hasieran, antzeko gaiak aztertzen zituzten bi erakusketak kointziditu zuten Parisen eta New Yorken. Erakusketen izenburu soilek ondo asko azaltzen dituzte biltzen zituzten edukiak. *High & Low, Modern Art and Popular Culture* zen bata, Kirk Varnedoe eta Adam Gopnik komisario izan zituen, MoMA-n; eta *Art et Publicité* bestea, Anne Baldessari komisario izan zuena, Centre Georges Pompidou-n. Erakusketa haiek denboran bat etorri izanak izan zezakeen esanahiari buruz, hauxe idatzi zuen Arthur C. Danto filosofo iparramerikarrak:

[...] Greenberg-en paradigma ezarri zekioken artearen historia amaitu da. Ellsworth Kelly-ren purutasun beltzaren forma bakar bat zen bere ikurra, dagoeneko heldu den amaiera baten gorputza eta arima. Zabaltzen den leihoak ahalegina eskatzen du artea bizitza errealekin berriro lotzeko, esanahi zoragarriak alde guztietatik darizkion bizitzarekin, kontuan izanik esanahi horietatik gutxi batzuk bakarrik azaldu zizkiotela Pop Artearen maisuek kontzientzia estetikoari. Eta hortxe dago indarra².

Greenberg-en paradigma, argitzea komeni da badaezpada ere, artearen historiaren eragin handiko narratiba da: postinpresionismotik hasi eta arte minimalistaraino, arte modernoaren eboluzioa azaltzen zuen Clement Greenberg kritikariaren arabera; arte modernotzat hartzen zuen etengabeko aurrerabidean den zerbait, artistek unean-unean proposatutako berrikuntza formal desberdinetatik abiatuta egituratua dagoena. Nahiko urrun geratu diren erakusketa haiez ari naiz, eta, edonola ere, horiek Dantori ekarri zizkioten ideiei buruz; izan ere, zalantzarik gabe, filosofo iparramerikarrak aipatu ohi zuen indar berri hartatik sortua baita Joana Vasconcelos-en obra. Gogoan izan behar dugu Vasconcelos 1990eko urteen erdialdean hasi zela erakusketak maiztasunez egiten, bere lehenengo bakarkako erakusketa apur bat beranduago izan bazen ere, 2000n, alegia.

Vasconcelosen ibilbidea artea egiteko modua aldatzen ari zen une batean hasi zen, artistek formalismoa eta horri dagokion dogmatismoa gaitzetsi eta esanahi konplexuak bilatzeari ekin ziotenean, eta baita ikuslearen partaidetza ere, haien lanak interpretatzerakoan. Museoek programatzeko zuten modua ere aldatu egin zen: aktibismo soziopolitikoaz jabetu, eta diziplina anitzeko narratiba berriak sortzeari ekin zioten, erlazio formalak kontuan hartzeaz gainera ordura arte ezezagun ziren herrialdeetako artistei, nagusi ziren kanon ofizialek periferikotzat hartuak izan zirenei, harrera egingo zietenak. Eta aldatu egin zen, halaber, publikoaren jarrera eta hark Museoarengandik espero zuena, onartu egin baitzituen eraldaketa haiek guztiak. Michael Craig-Martin artista britainiar-irlandarrarentzat, 1990eko urteetan Londresko Goldsmith's College-n eragin handiko irakasle izandakoarentzat, XX. mendeko artea hiru fasetan garatzen da: lehenak erabateko iraultza formala ekarri zuen, abstrakzioari bide eman ziona; bigarrenak hainbat eta hainbat material berriren erabilerak ezaugarritu zuen, eta 1960ko urteen amaieran gertatu zen, eskultura post-minimalista izenekoaren garapenarekin; eta hirugarrena, berriena izanik, semantikaren eremuan sortutako iraultza itzelak eragindakoa izan zen. Craig-Martinen hitzetan, Vasconcelosen belaunaldiko artistak, prestakuntza-aldian jada, “interesatuak zeuden erreferentzietan, aurrekarietan eta esanahietan; identitate kulturalari, sexualari eta pertsonalari lotutako gaietan; euren esperientzian, irudiak beti tartean ziren mundu baten baitan; beste hitz batzuetan esanda, edozein eduki-forma posibletan zeuden interesatuak”³.

Joana Vasconcelosen obra, artista hori izanik, ikusten dugun bezala, bere garaiko nazioarteko garapen estetikoaren protagonista eta irudi paradigmaticoa, zeharo portugesa da baita ere. Hasteko, bere sorlekuan nabarmen gailendu izan dira emakume artistak, eta horren erakusgarri ditugu Maria Helena Vieira da Silva-ren, Paula Rego-ren edo Helena Almeida-ren obrak. Begien bistan da Vasconcelosek ez diola tradizio horri jarraitzen ikuspuntu estilistikotik, Portugaleko herri-kulturako elementuak bere lanetan txertatuz baizik. Hala, horren erakusgarri ditugu bere obran behin eta berriro erabiltzen dituen hainbat elementu: lauzak, brodatuak eta zeramikak, herri-artearen ezaugarri; Portugaleko irudi ikonikoen bertsioak (Barcelosko oilarra, Vianako bihotza, bertako bandera edo bertako maparen silueta bera, besteak beste); barrokoarekiko eta koloreen eta materialen nahasketarekiko zaletasuna, Portugaleko elizetako ornamentazio joriaren –hartarako harriak, zura eta lauzak aldi berean erabil zitezkeen–, edo hainbat fatxadetako eskala eta kolore desberdinen erabileraren oihartzun, –azken horren adibide dugu Palacio da Pena jauregia, Sintran–; edo baita ere, eta oraingoz hemen amaituko dugu, Portugaleko erdi-mailako klaseko etxe tipiko batean sarritan aurkitu ohi diren objektuei buruzko erreferentziak.

Bizitoki duen mundua islatu nahi du Vasconcelosek, eta gertuen duen horretatik hasten da, aztertzen dituen gaiak estrapolagarriak edo unibertsalak badira ere. Jarrera horrek, lehenik eta behin, Stendhal bezalako nobelagileen asmoak ekartzen dizkigu gogora –testu honen hasieran aipatu dugu haren esaldi ezaguna nobela, ispilutzat hartzen duena–, edo baita ere, gugandik gertuago dauden beste nobelagile batenak, Christopher Isherwood-enak alegia, zeinak behin esan zuen, idaztean argazki-kamera bat zela bera, gauzak ziren bezalaxe islatzeko beti prest eta gertu. Dena den, Vasconcelosek ez du nahikoa ispilu bat izatearekin, gauzen aurrean jarrera pasibo bat hartuta. Bere obrek, gehienetan itxura erakargarria, positiboa eta ospakizunekoia izan arren, azken batean, islatzen duten gizarte hori aldatzeko borondatea iradokitzen dute, edo behintzat hura zalantzan jartzekoa, hausnarketa kritiko baten bitartez. Horren harira, adierazgarria da hemen aurkeztu dugun erakusketaren izena, *Zure ispilua naiz*, literaturaren tradizio errealista horrekiko kidetasun bat, gutxienez, iradokitzen duena. Gainera, nobelagileak, xehetasunetan hain joriak diren munduen sortzaileak gogora ekartzean, Vasconcelosengan oso nabaria den

konplexutasun-borondate hori aditzera ematen digu bere obrak, eta urrundu egiten da aldi modernoko ideario metalinguistiko minimalistaren purutasun ideietatik.

Erakusketaren izenburua, *Zure ispilua naiz* (ingelesez, *I'm Your Mirror*), omenaldi bat da ere bai, Nicori eskainia: abeslari, antzezle eta modelo alemaniarra izan zen, ospea eta ahanztura ezagutu zituen. The Velvet Underground-en aurreneko diskoan parte hartu zuen Nicok, Andy Warhol-en azala duen horretan, eta bertan, beste abesti batzuen artean, *I'll Be Your Mirror* interpretatu zuen, Lou Reedek idatzitako abestia eta gaur egun 1960ko urteetako pop musikaren klasikotzat hartua. Pertsona gailenekin lan egin zuen Nicok, haien artean Brian Eno musikariarekin edo Federico Fellini eta Philippe Garrel zinegileekin, eta arazo handiak izan zituen drogekiko menpekotasunagatik. Bizikletan zebilela bihotzekoak eman, eta ondoriozko istripuan hil zen, non eta lbizan; hala, bere belaunaldiarentzat enblema tragiko bihurtu zen, belaunaldi hedonista bat bazen ere, estetikoki eta sozialki iraultzailea eta konprometitua zenaren ikur. Vasconcelosek aldatu egin du Nicoren eta Velveten abestiaren izenburua, aditzaren jatorrizko geroaldia orainaldi bihurtuz, eta printzipioen konfiantzazko adierazpen bat uzten du horrek agerian. Gainera, erakusketak obra berri bat, 2018koa, hartu du barruan, hemen lehen aldiz ikusgai jarria, eta obra honek bai hartzen du aipatutako abestiaren jatorrizko izenburua: *I'll Be Your Mirror*. Obrak Veneziako maskara izugarri handi baten itxura du, zoruan dago eutsia eta ispilu txiki pilo batek osatzen dute, brontzezko egitura baten gainean jarriak; hala, ispilu txiki horiek inguruan dutena erakusten dute irudi kaleidoskopikoen mosaiko antzeko baten bitartez. Ikuslea obraren inguruan ibili ahala aldatzen doa irudia, eta era horretan txertatzen da bertan, bere burua ispiluetan islatzean. Hemen, kiribil semantiko berri bat sortzen da: maskara bat da ispilua edo ispilu bat da maskara, eta horrekin azpimarratu egiten da irudiak ez direla puruak, eta manipulatu egin daitezkeela. Hortaz, Stendhalen esaldiak adierazi nahi duen horretatik harago doa obra honen esanahia.

Jeff Koons-en antzera, Vasconcelosek eskala monumentala duten obra ugari egin ditu eta, artista estatubatuarrek bezala, existitzen diren objektu eta irudi ezagunak erabiltzen ditu berak ere; hala, bi artistek hedatzen dute *readymade*aren tradizioa, 1917an Marcel Duchamp-ek hasitakoa. Vasconcelos baino hamasei urte zaharragoa da Koons; 1980ko urteen erdialdera hasi zen erakusketak egiten, eta laster lortu zuen nabaritasun handia. Bere obra polemikoa da; izan ere, babesle sutsuak ditu, besteak beste, Robert Rosenblum edo dagoeneko aipatutako Danto kritikari gailenak, baina baita aurkari bortitzak ere, haien artean Rosalind Krauss kritikaria, aipatu berri ditugunak bezain garrantzitsua. Gainera, Vasconcelosek bere lanaren harrera polemiko hori ere partekatzen du Koonsekin, hori sorrarazten duten arrazoi zehatzak berberak ez badira ere, baita nabaritasuna eta arrakasta ere. Koonsen asmoa, antza denez, bere obrarekin bere garaia irudikatzea da, gutxienez anbigua izan arren hori bere interpretazio hipotetikoan. Izan ere, bere aurkakoek zinikotzat jotzen dute, eta ez da halakorik gertatzen Vasconcelosen obrarekin, hedonistatzat eta dibertigarritzat ez ezik, kritikotzat ere hartzen baita. Bien obrek sorrarazten dituzten polemikak, bestalde, ez dira oso desberdinak Andy Warholen obrak bere garaian piztu zituen polemiken aldean: haren lanak erabakitasunez saihesten zuen askonahia, eta aurreko belaunaldiko espresionista abstraktuek gorrotoa zioten; izan ere, mugimendu hartako artistek uko egin zieten ironiak eskaintzen zituen aukerei, eta arakatzeko lan metafisikoarekiko eta artearen zentzu espiritualarekiko konpromisoa agertzen zuten jarrerak hartu zituzten. Koonsi eta *readymade*ei buruz, hauxe idatzi zuen Scott Rothkopf-ek:

Duchampek adierazi zuenez, axolagabe uzten zuten objektuak hautatzen zituen; Koonsek, aldiz, duten karga narratiboagatik eta emozionalagatik aukeratzen ditu [...] 1960ko urteetako Pop artistek, eredu zorrotz bat baino gehiago, lizentzia kontzeptual bat bezala bereganatu zuten *readymadea*, egunerokotasunaren zaborra artearen arlora itzultzeko, iragarki edo komikietako eskuz egindako irudi hitsen bitartez. Ondorio logiko batera eraman ditu Koonsek aurrekari horiek, horien atzeko eskulana gaindituz eta desagerraraziz aldi berean, eta objektu aurkituaren zirkulua bere faksimilearekin itxita [...] (Koonsek) balio tradizionaletara egiten du atzera – lana, teknika eta ilusionismoa, besteak beste– *readymadeari* buelta emateko asmoz, eta berriro ere ahalmen handikoa izatea lortzen du bere arrarotasunean eta berritasunean⁴.

Vasconcelosek ere, Koonsek bezala, beren karga narratiboagatik eta emozionalagatik erabiltzen ditu forma eta objektu aurkituak, baina eraldatu egiten ditu gainera, irudi berri baten zati bihurtzeraino, jatorrizkoa faksimilatu gabe. Kasualitatez, Guggenheim Bilbao Museoaren sarrerarako Jeff Koonsek loreak baliatuta egin zuen *Puppy terrier* txakurkume ospetsua da Vasconcelosen lanetik gertuen dagoen artistaren obra. Vasconcelosek irudiak sortzen ditu irudi horiekin zerikusirik ez duten gauzetatik abiatuta, eta ideia gehiago txertatzen dituzten izenburuak jartzen dizkie gainera.

Lafite obrak *readymadearen* ideia Vasconcelosek bere egiten duen modua behatzeko aukera ematen digu. Bi egitura bertikal handi dira, argiztatuak eta argimutil itxurakoak. Rothschild familiaren eskariz egindako obra da, Waddesdon-eko haien jauretxe dotorearen aurrealdean instalatzeko, eta botilategi baten forma edo kontzeptua erabiltzen du –Duchampi egiten dion erreferentzia ezin nabariagoa izan–; bertatik mila Château Lafite Rothschild magnum botila huts daude zintzilik, barrutik argiztatuak. Artearen historiari buruzko obra da; instalatua dagoen testuinguru fisikoa hartzen du kontuan, familiak ardogintzarekin duen lotura eta etxearen tradizio abegitsua ospatu, eta fisikoki kokatua dagoen espazioan integratzeaz gainera. Gainera, eguneroko objektu aurkituak asmo zehatz batekin eta umore senaz erabili izana du obrak ezaugarri. Waddesdon jauretxe handientsua da, eta obra ardo-botila hutsekin dago egina; ardorik bikainena izanda ere, ez diote detritu forma bat izateari uzten. Ardoak, jakina, garrantzi handia du gure erritual sozialetan, eta onartua dago gainera behar dena baino gehiago hartzea: baliteke izatea gure gizarte kontsumistaren neurritz gainera egarriaren ikurra. Lafite obra barne hartzen duen *Castiçais* (Argimutilak, 2006an hasia) saileko obra hauetan instalatu izan diren herrialdeen arabera Vasconcelosek botilak aldatu izanak, berriro ere, azpimarratu egiten du bere asmo formalez gainera, apropiazionismo zinkotik harago doazela Duchampi egiten dizkion erreferentziak. Bi adibide aipatzearren, Japonian sake-botilak eta Frantzian xanpain-botilak erabili zituen Vasconcelosek.

Hemen aurkezten dugun erakusketak hogeita hamar obra hartzen ditu, batzuk oso ezagunak eta beste batzuk abagune honetarako propio sortuak. Hala, guztiek batera ikuspegi osatu bat eskaintzen digute Vasconcelosen praktikaren inguruan; jada hogeitaz luze hartzen da artistaren jardura. Hortaz, erakusketa hau atzera begirako moduko bat da, zehazki horrela ez bada ere, zaila baita halakorik planteatzea bere obra askoren eskala kontuan hartuta. Obra horiek, bestetik, ez dira kronologikoki erakusten hemen, hartzen dituzten espazioen moldera egokituak baizik. Batzuek soinua, argia edo mugimendua dute, eta hori erabakigarria suertatzen da haien kokapena erabakitzerakoan. Vasconcelosek sailetan lan egin ohi du, eta horietan, zenbaitetan, aurreko ideien aldaerak garatu ohi ditu. Ideia horietako asko, izan ere, goiz

agertu izan dira, baina Lisboan duen estudioa handitzen joan ahala egin ahal izan ditu gauzak eskala eta sofisticazio tekniko handiagoaz. Orain, berrogeita hamar pertsona ingururekin lan egiten du, nahiko ezohikoa, baita bere herrialdetik kanpo ere. Erakusketak kanpoaldean kokatutako bi obra ere hartzen ditu: *Pop oilarra* (*Pop Galo*, 2016) eta *Solitarioa* (*Solitário*, 2018), biak duela gutxi sortuak. Eskultura publikoak bere lanaren garrantzizko alderdi bat osatzen du, batez ere azken urteetan. Erakusketaren erdigunea beste obra berri bat da, 2004an hasitako *Walkiriak* (*Valquírias*) sailekoa. *Egeria* (2018), Bilboko walkiria alegia –geroago jardungo dugu obra horretaz–, Frank Gehry-ren eraikineko Atrioan propio aurkezteko sortua da. Orain arte egin izan dituen obra horietatik handiena da (30 × 36,30 × 44,96 metro) eta argiak eta soinua gehitu dizkio, duela gutxiko garapen lana, hain zuzen ere.

Aspirina-sofa (*Sofá Aspirina*, 1997) eta *Valium-ohea* (*Cama Valium*, 1998) dira erakusketa honetako obrarik goiztiarrenak. Biak daude zurez eta kristalez eraikiak, eta modu sinplifikatu eta geometriko batean aurkezten dituzte besaulki bat eta ohe bat. Bi egiturak izenburuek iragartzen dituzten medikamentuez daude estaliak. *Valium-ohea* lanak, batik bat, eskultura minimalista baten itxura hartzen du, baina Valium pastiliez estalita dagoenez gero, beste gauza bat bilakatzen da berehala; medikamentu hori egoera psikoneurotikoek eta nahasmendu iragankorrek sorrarazitako antsietatearen, agitazioaren eta tentsio psikikoaren sintomak dituzten pertsonen agintzen zaie, dituen propietate lasaigarriengatik agintzen zaie. Obra horiek ez dute mezu uniboko eta literal bat igortzen, nahiz eta gogora ekartzen dizkiguten zalantzarik gabe eseriak eta lo gaudela igarotzen dugula gehienbat gure bizitza sedentarioa, horrek izan ditzakeen inplikazio desberdinekin. *Andregaitza* (*A Noiva*, 2001–05) aurreko bi horiekin lotura duen beste obra bat da. Tanpoiekin egindako argi-armiarma handi bat da, sei metroko altuerakoa, eta obra horrek bultzatu zuen Vasconcelos nazioarteko agertokira 2005eko Veneziako Bienalean sona handiz aurkeztua izan ondoren. Emakumezko identitateari buruzko obra da, normalean jendaurrean aipatzen ez den zerbaiti ikusgarritasuna ematen diona, eta argi-armiarma handi baten glamourra, dantza-areto klasiko batean edo galako banketeetarako jangela handi batean imajinatzen duguna, nahasten du emakumeen bizitzako alderdi intimo batekin. Izenburuak berak beste kontsiderazio batzuk gehitzen ditu, ezkontzean emakumeak bete beharko duen ama-rolari aipamen eginez. Emaztegaiaren kolore zuria, purutasunari lotua, kolore iragankorra da tanpoietan.

Beste obra goiztiar bat, eta oso ezaguna, *Burka*, emakumezko identitateari buruzkoa da baita ere: goratutako garabi batekin dago osatua, eta aldizka altxatu eta behera erortzen uzten du hari lotua dagoen burka bat. Burka, josita dituen beste oihal batzuen gainean dago ipinia. Goratzean, oihal-mordo osoa luzatzen da, mamu baten irudi tradizionalaren itxura hartuz, izara bat mugitzen ariko balitz bezala, eta beheratzean, guztia geratzen da zoruan zapaldua, fardel itxuragabe bat eratuz; hala, lanak iradokitzen digu burka daramaten emakumeak zapaldu egiten dituela horrek, eta haiei identitatea ukatu edo zentzu fantasmagoriko bat ematen diela. Emakumeen gaiekin jarraitzeko, aipatzekoa da *Marilyn* (2011): tamaina izugarri handia duten takoidun zapata pareak dira, altzairu herdoilgaitzezko eltzeekin eta haien tapakiekin eginak. Zapata motak, duten eskala monumentalak eta erabilitako material distiratsuak luxua eta boterea iradokitzen dituzte. Eltzeek, aldiz, emakumeari lotutako beste alderdi bat aditzera ematen digute, etxekoandre gisa duten papera, alegia. Beraz, ilusioaren eta errealtatearen arteko gatazka baten irudikapena da obra, kontuan izanik, altzairuaren kalitate errefraktarioaren eraginez, bertan islatzen direla ikusleak. Izenburuak, bestalde, Marilyn Monroe antzezle mitiko iparramerikarrari egiten dio aipamen, tragikoki hil zenari, eta txertatu egiten ditu obraren irakurketan arrakastari eta porrotari buruzko hausnarketak. Hori guztia, umore senaz eta argitasun handiz landutako gaien aurkezpenean dago ikusgai.

2000ko obra batek, *Topagunea* (*Ponto de Encontro*) lanak, karrusel bat erakusten digu, kolore desberdinak eta diseinu modernoa duten hamar aulkirekin. Ikusleen parte-hartzea eta elkarreragina eskatzen duen obra bat da; ikusleek ez dute zertan elkar ezagutu, eta eurek erabaki behar dute karrusela zein norabidetan mugitu –bi norabidetan mugitzen da– eta euren esfortzu fisikoa baliatuta bultzatu behar dute. Erraz lotu daiteke obra hau harremanen estetikei buruzko eztabaidarekin; 1990eko urteetan sortutako estetikaz ari gara, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller edo Liam Gillick bezalako artisten obratik abiatuta. Artista horiek ere elkargune eta eztabaidagune gisa hartzen dituzte galeriak, eta beren obrekin ikuslearen interakzioa ere bilatzen zuten. *Mundua zure oinetara* (*O Mundo a Seus Pés*, 2001) obrak, *Topagunea* eta gero sortuak, eskailerak igotzera gonbidatzen du ikuslea. Eskailerak, hegazkinetara igotzeko erabiltzen diren horien antzekoak, burdinazko egitura batean daude hemen atxikiak; egiturak forma erdiesferikoa du, habia baten antzekoa, eta bertako edukia goitik bakarrik ikus daiteke ondo, behetik ere suma daitekeen arren, forma erdiesferikoa gardena delako. Bertan biltzen dena lurbira-globoak dira, piztu eta itzali egiten direnak zirkulu zentrokideetan, behetik gora. Obrak azpimarratu egiten du ikuslea dela mundua bere oinpean duena, modu ironiko eta dibertigarri batean, oin azpian dituen munduak plastikoz eginak baitaude. Goitik, gainera, inguratzen dituen obren beste ikuspegi bat du ikusleak, lehen behetik bakarrik ikusi izan dituen horiena, eta perspektiben eta ikuspuntuen garrantzia iradokitzen du horrek.

www.fatimashop (2002) obrak produktu erlijiosoak saltzen dituen webgune batetik hartu du izenburua, kontuan izanik halako dendak egoteak egiaztatu egiten duela kontsumismoaren eta espiritualtasunaren arteko lotura bitxia. Instalazio iluna da, Piaggio Ape 50 bat barne hartzen duena; hiru gurpildun ibilgailu ziklomotor arin bat da, oso aproposa karga txikiak eramateko, hemen bezala: Fatimako ama birjinaren hainbat irudi fluoreszente daude, Piaggioaren atzealdean ipiniak aldare batean egongo balira bezala, eta bonbilla ultramore bati esker argi egiten dute etengabe. Ibilgailua bideo baten ondoan ageri da, eta bertan Fatimarako bidean ikusten dugu artista, ama birjinaren estatua distiratsuak erosteko asmoz. Harrigarria bada ere, urte batzuk geroago, 2017ko udan, Vasconcelosek eskala handiko arrosario fluoreszente bat egin zuen Fatimako santutegiaren eskariz, Frantzisko Aita Santuaren bisitaren oroigarri gisa.

Bihotz independentea. *Urre-kolorekoa*, *gorria* eta *beltza* lanak (*Coração Independente: Dourado, Vermelho* eta *Preto*, 2004, 2005 eta 2006, hurrenez hurren), *Marilyn* eta *Argimutilak* sailaren antzeko obrak dira ikusmoldeari dagokionez. Hemen, Vianako bihotz ezagunaren eskala handiko hiru bertsio dira. Bihotz estilizatu ezagun hori Portugaleko iparraldeko bitxi ezaguna da; oso lan fina eta zaila da, filigranaz egina, eta maitaleen ikur antzeko bat da. Vasconcelosen bihotzak sabaitik ageri dira zintzilik, hiru fado ospetsu entzuten diren artean: Amália Rodriguesen *Estranha Forma de Vida*, *Maldição* eta *Gaivota*, bihotz bakoitzeko bana. Vasconcelosen hiru bihotzak plastiko gardenezko mahai-tresna txiki eta deformatuekin eginak daude, jatorrizko bihotzen filigrana korapilatsua imitatzeko. Berriro ere, eguneroko bizitza tartekatu egiten da kontraesaneko irudi erromantiko batean, hemen fadoen musika goibelak azpimarratuta; izan ere, fadoetatik hirugarrena madarikazio batez ari da. Bihotz independenteak izateak, Vasconcelosek eman dien izenaren arabera, irudi erromantiko bat baino ikur feminista bilakatzen ditu eskulturak.

Indar betean (*A Todo o Vapor*) ere hiru bertsio desberdin dituen obra da, kolore desberdinetakoak, kasu honetan Portugaleko banderarenak: gorria, berdea eta horia (2012, 2013 eta 2014, hurrenez hurren). Obra

hauek, lehendik ere elkarrekin batera ikusgai jarri izan direnak, Bosch markako lurrunezko lisaburdinekin eta motor batzuekin daude eginak. Hiru eskulturen emaitzazko formek robot itxura dute, baina baita lotore batenak ere; purutasunaren eta edertasunaren sinbolo budista da hori. Poliki-poliki mugitzen dira, itxi eta ireki egiten diren bitartean kea zabalduz, landare haragijaleak ere iradokitzen dizkigute beren mugimenduekin. Koreografia antzeko bat da, umoretsua izanagatik artegatu ere egiten gaituena, beharbada aspertua dagoen etxekoandre baten amets-irudi bat ikusten arituko bagina bezala. Bestalde, emakumea artista gisa berresten du lanak, lisaburdinak lisatzeko ordeztu, teknologia eta esanahi aldetik sofistikatu den eskultura bat sortzeko baliatzen baititu.

Lilicoptère (2012) obrak ere generoaren inguruko gaiak aztertzen ditu. Helikoptero bat da, arrosa koloreko luma handiez estalia, eta Versaillesko jauregian ikusgai jartzeko sortu zen. Hain da nabarmena, lasai asko imajinatu baitezakegun *drag queen* bat barruan pilotatzen. Versaillesko testuinguruan, eta artistak berretsi bezala, Maria Antonieta-engan pentsatuz egin zuen obra hau. Emakume hura behartuta ezkondu zuten Luis XVI. arekin, Frantziaren eta Austriaren arteko aliantza handia lortu nahian, bera austriarra baitzen. Maria Antonieta bere burua erabateko luxuan murgilduta saiatu zen gaintitzen zituen senar-emazte arteko arazoak; izan ere, dotoreziaren epailatzat hartua izan zen bere bizialdian. Gillotinaz hil zuten bere senarra hil eta gero Frantziako Iraultzan, eta horrek azpimarratzen du haren irudiari darion kutsu tragikoa. Vasconcelosek genero-berdintasunaren aitzindari gisa ikusten du Maria Antonieta, lehentxeago Sofia Coppola zinegileak egin zuen *Maria Antonieta* pelikularen atzean ere badagoena.

Call Center, 2014 eta 2016 urte bitartean garatua, bakelitzako 168 telefonorekin egin dago, pistola handi baten itxurarekin; materialaren kolore beltzak konnotazio bortitza goak eta beldurgarriagoak gehitzen dizkio artelanari. Obrak musika du, Vasconcelos behin baino gehiagotan lankidetzan aritu izan den Jonas Runa konpositoreak sortua, telefonoen tonuak aldatuta. Gailuen aurikularrak zintzilik daude eta egiten duten soinu kakofonikoak telekomunikazioetako zentralita handi batean egon daitekeen kaosa iradokitzen du. Pistolaren forma mehatxatzaileak –Afganistanen tropa amerikarrek erabilitako modelo bat– berri faltsuez saturatutako gure bizitzetan hain zabalduak dauden komunikabideen etengabeko manipulazioari aipamen egiten diola dirudi. Bestalde, telefono mugikorrek eta sare sozialek sorraziz diguten mendekotasuna ere aditzera eman dezake, kontuan izanik, hala eta guztiz ere, hiri handietan bizi diren gero eta pertsona gehiagok adierazten dutela bakarrik edo bakartuak sentitzen direla.

Solitario (*Solitário*, 2018) obrak eraztun erraldoi baten itxura hartzen du, zazpi metroko altuerarekin; urre koloreko gurrpil-hagunez egin dago eta kristalezko whisky-edalontziekin osatutako diamante faltsu erraldoi batek koroatzen du; guztia burdinazko eta altzairuzko egitura baten gainean dago akoplatuak. Eskala; irudiaren konnotazioak, emakume askok eta askok, ustez behintzat, hainbeste desiraturako zerbaitenak; urre koloreko gurrpil-hagunak, auto garestiak iradokitzen dizkigutenak; eta kristalezko whisky-edalontziak. Berriro ere, elementu horiek guztiak azalkean oinarritutako bizi-estilo bat aditzera ematen digute luxuaren eta eros-ahalmenaren ikuspegi ironiko bat aurkeztean, eta marketinaren eta publizitatearen hizkuntzen parodia bat ere egiten da, haien eraginkortasuna aitortuta ere.

Vasconcelosek, *readymade*aren beste aldaera batean, objektu desberdinak estaltzen ditu kakorraz-lanaz egindako ehunekin, eta sail desberdinak osatu ditu horrela. Zabalena, orain arte, *Bordalos* da, eta zeramikazko animalien piezetatik abiatuta egin da. Zeramika horien diseinuak, sail mugatu batekoak, XIX. mendeko artista portuges batenak dira: Rafael Bordalo Pinheiro (1846–1905). Era naturalista batean

irudikatutako animaliak dira, besteren artean, otarrainak, *Malinche* (2017); sugandilak, *Samira* (2014); zaldi, zezen eta asto buruak, *Mustang* (2014), *Quixote* eta *Sancho Panza* (2017koak biak); barraskiloak, *Portugalete* (2017); sugeak, *Gorgones* eta *La Católica* (2017koak biak), eta igelak, *Tokalon* (2015), *Cortés* eta *Vasco de Gama* (2017koak biak). Kakorrazt-lana etxeko teknika herrikoi bat da, mahaierdikoak, ohazalak edo bufandak eta txanoak bezalako jantziak egiteko erabili ohi dena. Animalia horiek –arruntak baita ere– kakorrazt-lanez estaltzean halako kutsu misteriotsua ematen zaie, ezagun duguna eta ezagun ez duguna zalantzan jartzeko moduan. Vasconcelosek ironiaz erabiltzen du kakorrazt-lana, horrekin estalitako pixalekuen sail batean ere –*Ni Te Tengo, Ni Te Olvido* (2017)–, Duchampen *Fountain* (1917) obra ezaguna bereganatzeko. Konketekin eta dutxekin ere egin izan ditu obrak, intimitatearen eta higienearen inguruko ideiak tartean sartzen dituztenak.

Kakorrazt-pinturak (*Pinturas em Croché*) saileko obrek –sail horretakoa da *Finisterra* (2018)– ironiaz egiten diote pinturari aipamen. Obra horien formatu heroikoak espresionismo abstraktuaren tradizio maskulino nabariarekin jolas egiten du ironikoki; izan ere, oso kutsu femeninoa eta etxekoa darie bere obra hauei. Elkarren ondoan jarritako ehunen bolumenetatik abiatuta eginak daude, eta kolore askotako irudi edo egitura abstraktuak osatzen dituzte. Gero, urre koloreko markoak ipintzen dizkie, beren parodia-itxura azpimarratzeko, eta koadroak balira bezala zintzilikatzen ditu paretatik. Nolanahi ere, erosotasunaren eta etxeko eremuaren irudikapenak dira, eta lekuen izenak izan ohi dituzte, paisaiatzat hartuta, nolabait. Gainera, 1960ko eta 1970eko urteetan pinturaren eta eskulturaren inguruan sortutako eztabaidetako batzuei egiten diete aipamen, haiek sortu izan dituzten prozesuen irudiak osatzen baitituzte.

Vasconcelosek, ikusten dugunez, obra ugari egin izan ditu ehunkiekin, eta horietatik lehen aipatutako *Walkiriak* saila da handiena. Sail hori handitzen joan da, kopuruan ez ezik tamainan ere, artistak bere lana gero eta espazio handiagoetan aurkezteko gonbidapenak jaso ahala. Walkiriak, Richard Wagnerren *Nibelungoen eraztuna* zikloko bigarren operan betikotuak, iparraldeko herrialdeetako mitologiako jainkosak dira, mendeetan zehar artean eta literaturan era askotara irudikatuak, batzuetan modu erakargarri batean eta beste batzuetan modu mehatxagarrian. Bilboko museoko Atriorako egindako *Egeria* obraren izenak IV. mendeko bidaiari eta idazle hispaniar/erromatar batean du sorburua; emakume hori etxe onekoa izan zen ziurrenez, jatorriz Galiziakoa, eta egin zuen pelegrinazioa kontatu zuen: Galietatik Mesopotamiaraino, Konstantinoplatik eta Lur Santutik igarota. Obra hau, bere tamainagatik, bere kokalekuagatik eta bere formagatik, ezin da bere osotasunean ikusi inongo ikuspuntutik, eta bere zatietako batzuek tentakulu itxura dute. Eratzen duen irudia abstraktua da, konnotazio organikoak dituen arren: sustraiak, landare igokariak, polipoak, erraboilak edo zefalopodo erraldoiak iradokitzen ditu; eta baita makina korapilatu handi bat ere, tutuekin eta hodiekin –likidoek zeharkatuak beharbada–, digestioaren eta ugaltzearen inguruko ideiak aditzera ematen baitute horiek. Zati batzuk estuak eta beste batzuk lodiagoak dituen forma horrek lurpeko gordeleku baten itxura ere hartzen du. Obra osorik dago koloretako ehunkiez estalia; ehunkien artxibo edo bilduma zabal bat du Vasconcelosek. Ehunki horiek kakorrazt-lanez egindako zatiak dituzte txertatuak, eta baita apaingarri desberdinak ere, kultura-aniztasuna iradokitzen dutenak. Obra altzairuzko kableen bitartez dago espazioan esekia; zati batzuetan airez puztua dago, eta argiak ere baditu.

Ehuntzea ezagutzen den lanik zaharrenetako da eta eduki sinboliko handiez betea dago. Juan Eduardo Cirlot-en arabera:

[...] ehuntzearen ekintzak sorkuntza eta bizitza irudikatzen ditu funtsean, kontserbazioari eta ugaltzeari edo hazteari dagozkion bere alderdietan batez ere. Zentzu hori xede magiko eta erlijiosoetarako ezagutzen eta aplikatzen zuten Egipton eta Kolon aurreko Peruko kulturetan. [...] “Bizitzaren bilbea” esamoldeak elokuentziaz hitz egiten digu ehunaren sinbolismoaz. Kontua ez da bakarrik bi elementu nahastuz (bilbea eta irazkia, pasiboa eta aktiboa) lotzearen eta gehitzearen ideiak iradokitzea, ez eta ehuntzearen ekintza sortzearen baliokide dela aditzera ematea ere; fenomenikoaren halako intuizio mistiko batentzat, emandako mundua atze-oihal gisa ageri dela erakustea baizik, benetakoaren eta sakontasunaren ikuspegia ezkutatzen duena⁵.

Vasconcelosen walkiriei ideia horiek ezkutatzen dituzte, nabariegia eta nabarmenegi ageri baitzaizkigu hasierako itxura batean; baina beren inguruan gabiltzanean, azkenik konturatzen gara ezin izango ditugula osotasunean inoiz atzeman.

Vasconcelosen obraren alderdi erakargarrienetako bat, bere lanek duten inpaktu bisualarekin eta darien umore senarekin batera, irudiei halako misterio kutsua itzultzen dien modua da, hain zuzen ere, arte garaikideak behin eta berriz azaldu izan dituen errepresentazioaren krisi ugarien ondoren. Berrirori ere Cirlot aipatuz, eta *I'll Be Your Mirror* lanera atzera eginez, “erlaldaketa guztiek dute halako kutsu misteriotsu sakon bat [...], zerbait ‘beste gauza’ bat izateko adina aldatzen den unetik, horrek lehengoa izaten jarraitzen badu ere, orduan sortzen dira esanahi bat baino gehiago eta anbiguotasuna. Horregatik, ezkutatu egin behar dira metamorfosiak; hortik dator maskara. Ezkutatzearen joera da itxuraldatzea, zarena izatetik izan nahi duzuna izaterainoko bidea erraztea; hor dago bere magia”⁶. Vasconcelosen obrak artearen tradizio analitiko bati jarraitzen dio, Duchampetik Koonseraino doana, Jasper Johns-etik eta Andy Warhol-etik igarota. Artista horiek bezala, gure kulturako askotariko irudiak eta objektuak erabiltzen ditu berak, gauza erabilgarriak, oroigarriak, ludikoak, mehatxagarriak, naifak edo estetikoak izan daitezkeenak, eta normalean arretarik jaso ohi ez dutenak, artistak ordea deigarri oso bihurtzeko. Hori egitean, erlaldaketa baten kontakizuna sortzen du Vasconcelosek, bere kanpoko parafernalia gorabehera, barne-abentura baten ispilu bezala uler daitekeena.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Nico & The Velvet Underground, 1967. [itzuli]
2. Arthur C. Danto, **Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective**, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1992, 160. or. [...] the history of art for which the Greenbergian paradigm has applications has come to an end. Its emblem is the black purity of a single form by Ellsworth Kelly, the heart and soul of an end having been reached. The open window is an effort to reconnect art and real life, full of marvellous meanings only some of which were brought to aesthetic consciousness by the masters of Pop. That is were the energy is. [itzuli]

3. Michael Craig-Martin, **On Being an Artist**, Artbooks Publishing, Londres, 2015, 139. or. They were interested in references, precedents and meanings; in questions of cultural, sexual and personal identity; in their own experience of a world entirely mediated by existing imagery – in other words, they were interested in all forms of content. [\[itzuli\]](#)
4. Scott Rothkopf, “No limits”, hemen: **Jeff Koons: A Retrospective**, Whitney Museum of American Art, New York, 2014, 20–21. or. [...] Duchamp claimed that he selected his objects because of his indifference to them, Koons chooses his precisely for their narrative and emotional charge. [...] Already for the pop artists of the 1960s the readymade served less as a strict model than as a conceptual license to translate the dross of the everyday world into art via handmade if deadpan representations of comic books and ads. Koons has pushed their precedent to an absurdly logical conclusion, both upping and vanishing their manual investment, while closing the loop from the found object to its facsimile. [...] (Koons) looked to old-fashioned values like labor, skill and illusionism in order to turn the readymade on its head, making it strange and forcefully new again. [\[itzuli\]](#)
5. Juan Eduardo Cirlot, **Diccionario de Símbolos**, Labor, Bartzelona, 1991, 428. or. [\[itzuli\]](#)
6. Juan Eduardo Cirlot, **op. cit.**, 299. or. [\[itzuli\]](#)

ARTISTAREN BIDAIA

IDALINA CONDE

Hasierako, nire garai hartako lanari begiratu, eta gustuko dut ikusten dudana, atzo ere sor nezakeen. Gogokoen dudana da deskubritu behar den espazio bat sortzea. Nire helburua pentsamendua da, kolorerik ez duena, ezta arraza, identitate edo sexurik ere. Gehiago bidaiatu eta gehiago konparatzen dugu. **Joana Vasconcelos**¹

ISPILUAK, PAUSOAK ETA MUNDUAK

I'm your mirror da Joana Vasconcelosi Guggenheim Bilbao Museoak eskainitako erakusketaren izena. Etorkizuneko aditza duen artelan berri baten izena ere bada, *I'll Be Your Mirror*, The Velvet Underground talderako Lou Reed-ek idatzi eta 1967an argitaratutako albumean Nico-k kantatutako abestia gogora ekartzen duena². The Velvet taldeari egindako omenaldi ederra, Andy Warhol-en (1928–1987) Factory-ri ere erreferentzia egiten diola ahaztu gabe. Mende erdi geroago, beste testuinguru eta eredu batez, Joanak arte-lantegi handi haren lisboar bertsioa eraiki zuen lankide-talde batekin, serieko ekoizpen garrantzitsua egiteko. Aipatu *I'll Be Your Mirror* artelanari dagokionez, maskara izugarri handia da, behatzen ari garenean espazioa eta geure burua islatzen duten ispiluz errematxatua; izan ere, artistak geure identitatea itzultzen digu, izenburuak dioen bezala. Alegia, haren artelanean edo haren bidez ikus dezakeguna itzultzen du, gurea ere baden ispilu horren bidez.

Maskara metafora indartsua eta ulergarria da, artearen aurkikuntzaren jokoari eta ahalmen islatzaileari buruzkoa, eta hori bat dator Joanak bere buruaz egindako adierazpen batekin: *I'm/I'll be*. Ibilbide luze baten ostean, nazioarteko eszenategietan bere aztarna utzita, Joanaren obrako “ni” asertibo eta ezusteko horrek borobildu egiten du *statement* gisa haren helduaroko zikloa, ontologikoa dena, identitateari buruzkoa delako. Guggenheim Bilbao Museora heldu arteko Joana Vasconcelosen bidaia –edo bidaiak– gogora ekartzen duen “ni”a da.

Artista guztiek egiten dituzte literaltasunetik fikziorako bidaiak, testuen barrualdera eta testuen artera egindako bidaiak ere badirenak, eta esaldiak, tematikak, bilakaerak eta itzulerak zeharkatzen dituzte, baita egileen jatorrirako itzulera ere. Joanak dioen bezala: “Hasierako, nire garai hartako lanari begiratu, eta gustuko dut ikusten dudana, atzo ere sor nezakeen”. Bere kasuan, haren identitate poliedrikoak unitatearen multiploaren erreplika egiten du itxura batean. Artelan horiek, bakarka zein seriean, “errepikapenen munduko serializazioaren kontzeptuari” daude lotuak; izan ere, ideia nagusi horrek erabat justifikatzen du Andy Warhol testu honen hasieran aipatzea.

Joanak jo eta ke jardun du bere bidaian 1994tik, askotariko garaiak zeharkatzen dituzten sinapsiak ditu: iraganaren eta orainaldiaren arteko zubi-lan bat egiten badugu, aitortzaren ahanzturatik adibide batzuk berreskura ditzakegu. *I'll Be Your Mirror* artelanari erreparatuz, ez da Joanak ispiluak erabiltzen dituen lehendabiziko aldia, ezta maskara-moldearekin pentsatu duen lehendabizikoa ere, ezta izenburuan izenordaina sartzan ere, duela 18 urtetik “ni”aren erregistroa deskubritu zuenetik, sozialki zein indibidualki. *Spot me* 1999ko instalazioa da, eta bertan 150 ispilu zirkular txikiz estalitako garita bat genuen, bi semantika aditzera ematen zizkigunak: bata politikoa, Portugalgo diktadura garaia buruzkoa (1933–1974) eta, bestea, fantasia nartzisistetarako soilik egokiak diren ispilu gertagaitzak aditzera ematen dituen. Edertasunaren konkista da, Joanak bere artelanetara daraman edertasunarena, gai edo/eta forma plastiko gisa, eta obra horiei testu-arte, tranpa semiotikoen eta idilio faltsuen mataza gehitzen die.

Edertasunaren, idiosinkrasien beste sorta baten eta Joanak buru-belarri landutako errearen eta banalaren transfigurazioen “magia”ren ondorioz³, esaten da “arte berliluratu” sortzen duela⁴. Esperientzia *joyeuse*ago baterako artea da, haren alde sortzaile, ludiko eta festazaleei esker (arte garaikideko beste joera batzuek erakusten duten bertsio garratz, kritiko edo). Hala ere, Joanaren arteak, bere umorearengatik, ironiarengatik edo parodiarengatik ere liluratu duenak, ez dio uzten errealtateko *enjeux*ei begira etsipen-ukitu kaustiko bat izateari. Umoreak, izan ere, goxatu egiten ditu zauri semiologikoak zein ideologikoak irekitzeko darabilen garraztasuna, jakituria handiz seriotasuna txantxa bihurtuz.

Spot Me lanak mende-aldaketa ematen du aditzera, *féerietik* eta artelanez gero hartuko duten kategoriatik urrun. Testuinguru horretan, Joana Vasconcelos zorrotza eta interesgarria bere “errealtatera itzuli”⁵ zen edo, are hobeto, urte batzuk lehenago hasitako itzulera jarraitu zuen, batzuetan beste joera *mainstream* batzuekin paralelo doan bide baten bila hainbat xenda esploratuz, nahiz eta joera horiekin gai batzuetan eta irudien tratamenduan bat etorri, batez ere botere, kontrol, zaintza eta bortizkeria lotutako gaia lantzen duten artelanetan [*Tolerância Zero*, (*Tolerantzia zero*, 1999); *Una Dirección*, 2003]. *Call Center* (2014–16) berriz ikus dezakegu Guggenheim Bilbao Museoa: 168 telefono biltzen ditu, Beretta errebolber handi bat eratzen dutenak. Era horretan, masa-komunikazioan aurki daitekeen bortizkeria sinbolizatzen du, eta telefono-arretarako zentro askotan langileei ezartzen zaien esplotazioa ematen du aditzera izenburuan. Hala ere, errebolber horrek musika-instrumentuarena ere egiten du. Sinfonia elektroakustiko bat igortzen du eta, hari esker, Joana Vasconcelosek “artelan irekia, dimentsio-anitzekoa eta denboraz kanpoko” sortu du berriz. Bikaintasuna *hutsaltasunetik* eta *hutsaltasunarekin*.

Artelan multzo horrek, “ezusteko eraginkorrak” sortzeko orduan, dei egiten die adimenari eta errealtate desberdinen pean datzan etikari⁶, eta beste edertasun mota batekin bat egiten du: Portugalgo ikonografia eta ehunen familia zabala (askotariko norabideetan adarkatua) darabilten artelanei daria. Bere *readymade*etan, ia hasieratik, apaingarri eta mundu materialeko askotariko espezieen itogarri gisako kakorraz-lan zorroak erabili ditu. Batez ere hutsalak diren objektuen unibertso honetan⁷, ez dira falta pixontziak Marcel Duchamp-en itzalean. *Ni Te Tengo, Ni Te Olvido*, 2017an egindakoa eta serie honetako artelana, Bilbora bidaiatzen duenetako bat da. Kakorraz- eta puntu-lanak hodi, horma eta azulejuekin konbinatzen dira eta, zalantzarik gabe, *Kakorraz-pinturak* (*Pinturas em Croché*, 2009–18) serieko koadroetara hurbiltzen dira; aldiz, *Walkiriak* (2014–18) forma txikiak izatetik forma zoragarriak

izatera pasa dira. Metamorfikoak dira, monumentalak eta eszenografikoak, eta horien azpian datzan ideia argi eta garbi josten da arkitekturarekin, bestela ere Joanaren lanean nabarmentzen dena; izan ere, mikro/makro kategoriak, *in/outdoors* espazioak eta sarritan teknologia lagun hartzen duen esku-lana ematen ditu aditzera.

Laburbilduz, arte honek esku-joskintza eta sinbolismoa hartzen ditu oinarri poliedroaren aurpegiak eraikitzeko, arrazionaltasun kontzeptualetik gailentzen den ikusizko izaera hartuz multzo osoari zentzua emateko. Nahasmendu bat da gauzak bakarrik ikustea Joanak askotariko gai, teknika eta euskarrien bitartez ideiak sartu dituen tokian. Oinarrian “material baten bila doan ideia bat” dago, eta ez alderantziz, nahiz eta haren materialen oparotasunak eta instalazioen ingeniartzak egia horren agerikotasuna ezkutatu. Bere arterako trebetasunak, baina, ideiak, kontzeptuak eta pentsamendu unibertsala hartzen ditu ardatz, duela hamar urte jada Joanak defendatzen zuen bezala. “Nire helburua pentsamendua da, kolorerik ez duena, ezta arrazarik, identitaterik edo sexurik ere”. Adierazpen horrek urrundu egiten du Joana Vasconcelos zenbait kategoriatan sailkatua izatetik eta, nolana ere, berak ez du txikikerietan denborarik galtzen, tematuta baitago aurrera egitera. “Nire pentsamenduak aurrera egin dezan lan egitea da nahi dudana bakarra. Bilakaerarik gabe, ez dago pentsamendurik” esan zigun jada badirela hamar urte, ispilu aurrean jarri eta bere Lurralde Miresgarria gonbidatzen gaituen Alizia bailitzan.

Munduan zehar doa aurrera, pausoz pauso, bere konkistekin batera. Irudi hori 1998ko *Step by Step* lan xumean eta ahaztuan hezurmamitu zuen, pauso-sorta bakoitzaren marka *site-specific* lurrean idatzita zuena. Izenburuekin jarraituz, *Mundua zure oinetara* (*O Mundo a Seus Pés*) 2001eko beste instalazio bat izan zen. Une horretan, artistaren ausardia eta asmoa “irakurtzen” zen izenburuan, baina azkenean, profezia bat izan zen gehiago, artelana Guggenheim Bilbao Museora bidaiatzean beteko dena. Ia bi hamarkada geroago, orain nazioartean estreinatuko du lan hori. Bertan, hainbat lurbira-globo bildu zituen saski batean globalizazioaren metafora bat egiteko, eta horri Joanaren literalitasun tipikoa gehitu behar zaio: “Denak zaku berean gaude elkarrekin”. Nire irudiko, eskailera batean gora munduari (zure oinetara) goitik begira egiteko gonbitea egiten zuen instalazio hori artistak munduan egindako bidaien metafora bat da, konexioen gune gisa. *High and low*, serio eta ludiko, herrikoi eta ikasi, masifikatu eta bakan, sekular eta sakratu, horiek dira Joanak bere ideien bitartez biltzen dituen munduak, Portugaldik unibertsora jaurtitzen dituenak. Beraz, *Mundua zure oinetara* metafora bat da nire ustez, bere lekualdaketa eta harremanen artearen metafora bat⁸, beste munduekin dituen elkarriketak eta horiek azalertzeko duen modua erakusten duena.

BITARTEKO GUZTIEN BIDEZ BIDAIATU

Lekualdaketa prozeduraren, mugikortasunaren eta erreferentzien emaitza da, eta horiek uztartu egiten dira Joanaren artean. Prozedura bere artelan guztietan agertzen da: errealtateaz jabetzen da, formaren, estetika eta semantika aldetik hura testuingurutik ateratzen du, edo beste batean jartzen. Oinarri horrek artista definitzen du. Mugimendu horrek artistaren eta haren lanen mugikortasun bizia areagotzen du, eta mugaz gaindiko identitate bat da haren emaitza, globala eta kosmopolita. Hirugarren alderdiak, erreferentziek (ideien, kontzeptuen, gaien eta irudien hurbiltasuna), erraztu egiten dute mundura irekitzea; artistaren hasierako *pop* motiboetan bazegoen dagoeneko, objektu, baliabide eta modari Joanak esleitu zien kolore- zein argi-nabarmenkeria, kontsumo, artificio eta alienazioaren bidez.

Kontsumitzen gaituen kontsumoa da⁹, elementu dokumentalak nahiz parodiazkoak uztartzen dituen ikuspegi batez emana, gure ispiluan etsigarri bihurtzen dena; ikuspegi hori aurkitzen dugu *I'm/Il'Be Your Mirror* lanean.

Milurteko-aldaketarekin batera, kontsumoaren gaiari buruzko ziklo bat egin zuen [*Que Saco!*, 2000; *Bundex Car*, 2000; *Barrualdeko ikuspegia (Vista Interior)*, 2000; *Small World*, 2001; *Eguneko menua (Menu do Dia)*, 2001] eta, hari lotuta, modaren azpigaia ere landu zuen, zikloa 2005 arte luzatu zuena (*Wash and Go*, 1998; *Fashion Victims*, 2001; *Top Model*, 2005; *Super Napron, Passerelle*, 2005). Modaren diktadura antzematen da *Emazteak (Esposas)*, 2005) artelanean. Lan horretan, emakumezko generoaren gaiari heltzen zaio, baina egungo gizarteari buruzko diskurtsora daraman pentsamendu unibertsalaren arabera; diskurtso horrek, kontsumoko objektu gisa hitz egiten du modaz. Hala, bere erreferentziek mugikortasun fisikoaz haraindi kokatzen dituzte haren artelanak eta, kontsumoari lotuak, gogoan izan behar da ere Joanak masen kulturako ikonoen bila, literalki, egindako bidaia, non sekularra sakratu bihurtu zuen¹⁰. Fatimara egin zuen lehendabiziko bisita (2002) “vou às compras” (banoa erosketak egitera) esatea bezala izan zen: erlijio-merkatuko asmakariak topatu zituen, eta *road video* komiko batean halaxe agertzen da bera Piaggio ziklomotor bat gidatzen, atoaia Fatimako Gure Andra Mariaren estatuaz betea daramala, aldare bat balitz bezala. Multzoari www.fatimashop deitu zion, Internet bidez produktu erlijiosoak saltzen dituen webgune baten izena baliatuta. “Dokumentu” honetan, Meka, Jerusalem, Lourdes, Santiago de Compostela eta turismoak zein merkataritzak jotako beste erromesaldi-jomuga batzuekin berdintzen du Fatima. Esanahi horrexekin aurkezten dira instalazioa, pelikula eta aldarea Guggenheim Bilbao Museoa.

Hamalau urte geroago, Joana Fatimako santutegira itzuli zen bere bigarren bidaiarako (desberdina oraingoan), eta bertara arrosario erraldoi bat eraman zuen: 2017ko *Zintzilik (Suspensão)* artelana. Vitruvio estiloko gurutzak Kristo ordezkatzeko bertan, “gizatiartasunaren seinale bat”, eta ez zuen egiten lehen egindako salgaien inguruko kritika; sinbolo espirituala bihurtzen da, testuinguruaren, uneko handitasunaren eta erromesek daramaten benetako fede erritualaren bila doana. Alde horretatik, artelanak Joanaren lekualdaketaren artetik harremanen artera garraiatzen gaitu ere, *Sarea (Rede)*, 2012) lanean egiten zuen bidaiari gertatzen den bezala. Interbentzio horretan, sare bat gehitu zion San Petriren pasoari, Dueroko bokalean Afuradako arrantzaile-kofradiak antolatzen duen prozesioan. Antzeko moduan, Joanak afektuz, zuzentasunez eta pragmatismoz lantzen duen harremanen arteagatik, artistak artisau-komunitateak hartzen ditu bidelagun, haiek egiten baitituzte kakoratz- eta bordatze-lan tradizionalak [*Dontzeila (Donzela)*, 2007; *Arrain-saltzailea (Varina)*, 2008; *Ezkon-horni walkiria (Valquíria Enxoval)*, 2009].

Munduak uztartzeko modu bat da. Beste batzuetan, sinboloen permutazioaren bitartez lortzen du, tokikoetatik nazioartekoetara lerratuz. Dena mugitzen da: kakoratz-lana, beraz, uste baino nazioartekoagoa da, Joanak bere elkarrizketetan dioen bezala; ikuspegi hori dela eta, Joanaren lanaren portugaltasunari buruzko ikuspuntua ere zabaltzen da: herri-tradizioko ikonografiez eta Portugalgo historiako sinboloek egiten duen erabilera instituzioen eta herritarren mailako etiketa bat bihurtu da dagoeneko. Nolako da, baina, etiketa horren funtsa? Joanak dituen askotariko erregistroak bateraezinak dira edozein atabismo nazionalistarekin, eta etiketa horrek ez du osoki eta argi zehazten Joanaren identitate artistikoa, hura poliedrikoa baita berez. Portugalekin duen lotura hori eta beste lan-ildo batzuk aldi berean existitzen dira, eta bateragarritasun hori ugaltzen da bere ibilbidearen bigarren

zatian batez ere, 2004tik aurrera. Urte horretan, bere erregistroak dibertsifikatu egin ziren, hala 1974ko apirilaren 25eko Iraultzaren 30. urteurrena ospatzeko instalazio batean (krabelin naturalez apaindutako terrazaz osatua), nola bihotzen epifanian. Bere *Bihotz independentea* (*Coração Independente*) zoragarria da, [urrekaraz](#), [gorriz](#) eta [beltzez](#), 2004, 2005 eta 2006an hurrenez hurren egindako hiru bertsio, baita *Wild at Heart* ere, beira-zuntzez eta altzairu herdoilgaitzez egindako 2003ko koadro bat. “Viana do Casteloko bihotz handiari” forma eman zion filigrana ederra diseinatzeko plastikozko mahai- tresnak baliatu zituen Joanak trilogia horretan¹¹. Berriz ere, paregabetasuna eta luxua arruntasunetik sortzen dira: edertasunaren arimak, aberastasuna, maitasuna, bizitza eta heriotza hezurmamitzen dituzten bihotzak, beren baitan jira egiten dutenak, Amália Rodrigues-en fadoen soinuaren murgilduta.

2005ean, *Bordalos* seriea heldu zen, Rafael Bordalo Pinheiro-ren (1846– 1905) bestiarioan oinarritutakoa. Serie oparoa da, gaur egun ere aribidean dena, eta bertan Joanak zeramikazko animalien sorta bat kakorraz-lanez egindako bigarren larruz estaltzen du, izen antropomorfoak dituzten animalia horien babes/presondegi gisara¹². Nazioko gaiez osatutako artelanak ere egiten ditu [adibidez, *Made in Portugal*, 2008; *Tajoko bitxia* (*A Jóia do Tejo*), 2008; *Portugal igerian* (*Portugal a Banhos*), 2010], testu-arte ironiko eta polemikoak ere tartean sartuz. Laburbilduz, Portugal abiapuntu bat gehiago da Joanarentzat, kronologikoa ez baizik eta suzedaneoa dena haren ibilbidean, haren lengoaiak eraldatua, eta artistarekin bidaiatzen duena mundutik, beste identitate, historia, tradizio eta iruditeria batzuekin elkartrukean. Halaxe gertatu zen [Pop oilarra](#) (*Pop Galo*) lanarekin: Barcelosko oilar erraldoi bat da, eta artistak haren formari eta estetikari eutsi zien, baina haren sinbologia eraldatu zuen, batez ere teknologiaren bitartez. 2017an, Lisboatik Pekinera bidaiatu zuen Suzko Oilarraren Urtearen ospakizunetan parte hartzeko, eta han oilarraren bi mitologiak bat egin zuten. Gurea Portugalgo identitatearen herri-ikono ezagunenetakoa bat da, eta sinbolo global batean itxuraldatzeko bidea darama.

“Gero eta gehiago bidaiatu, are eta gehiago konparatzen dugu geure burua”, hala ondorioztatu zuen Joanak identitate-absolutuen erlatibotasunaz hitz eginez, berak bere artelanetan “kontaktu-eremu” kontzeptual eta bisual gisa sartzen dituenak. Garrantzizkoa da “lan anbiguo” horien zirkulazioa eta hibridazioa, hori azaldu du ere *Castiçais* (Argimutilak) seriea ahotan hartu duenean; izan ere, serieak ikuspegi transnazional eta transkultural bat biltzen du alkoholaren kontsumoaren inguruan. Artelan monumentalak, adibidez, [Pop oilarra](#), eta orain arte zabalkunde gehien izandakoa, *Castiçais* direlaokoak, botilekin egiten dira: Lisboan ardo-botilak izan daitezke, Japonian sakezkoak, Frantzia xanpainezkoak, edo berriz ere ardozkoak, *Lafite* handian (2015). Bestalde, gaia aditzera emateko, hari eusten dioten egiturek Marcel Duchamp ere aipatzen dute, Joanak Duchampen lehen *ready-madea*, *Porte-bouteilles* lana (1914), eguneratzeko egiten duen keinua baita hori.

“Gero eta gehiago bidaiatu, are eta...” adierazi duen artistari buruz, irudikapen errealak eta irudimentsuak daude, ingurune guztietan barrena egindako bidaiak: lur, ur eta airetik. Lurretik, Fatimara 2001ean eraman zuen ziklomotorrean ikusten dugu, eta 2011n, *War Games* agertu zen, “elkarren kontrako unibertsoei ostatu emateko” oximoron-auto bat, kanpoaldea plastikozko eskopetaz estalia zuela, eta barrualdean pelutxeak dantzan zituela. Fikziozko barkuetan [*Sarea* (*Rede*) lanean, *Barco da Mariquinhas*-en] eta benetako ferryan –*Trafaria Praia*– itsas bidaiak ere egin ditu; azken hori Joanak erreskatatu egin zuen eta, Lisboaren 55. Veneziako Nazioarteko Bienalerako, Portugalgo Pabilioi bihurtu zuen, 2013an. Veneziako *vaporetti* ontzien antzekoa, Lisboako ferry horrek “kontaktu-eremu” lana egin zuen iraganaren eta orainaldiaren artean, Portugalen eta Italiaren artean, eta bi hirien artean.

Bukatzeko, airez, *Lilicoptère* deituaren bidaia irudimentsua dugu, Versaillesko saloi batean dotoreziaz eta ustekabeen pausatua, Frantziako eta Europako leku arranditsu horretan 2012an erakusketa egin zenean. Joana izan zen Versaillesko jauregi horretan erakusketa jarri zuen lehendabiziko emakumezko artista, Maria Antonieta-ren oroimenez, baina ez generoko “kidetasunez” aritu, baizik eta Frantziako erregina kontrolaezina, Luis XVI.aren emaztea, gogora ekartzeko; biak ere 1789an piztutako Frantziako Iraultzan exekutatu zituzten. Izan ere, *Lilicoptère* berea da, bere monograma darama urre finez grabatua bigungarrietan. Artelan horri gehitzen badizkiogu *Golden Valkyrie* galanta (2012) eta *Marilyn* takoi-sandalia ikonikoak (Joanak eskala itzel batean tapaki eta lapikoz osatzen dituenak, 2009an lehendabiziko sandalia pareta egin zuenetik), hona errege-erreginen eta jauregiaren mailako trilogia bat. Aldi berean, beste pieza batzuk egon ziren ikusgai, diskurtso garaikidea eta Versaillesko heraldikak nahasi zituen erakusketan, beste garai, gorte, kultura, arte eta botere bateko gunen batean.

Marilyn sandaliek emakumezkoen estereotipoak hankaz gora nola jartzen dituen erakusten dute: dotorezia lapiko batzuetatik eskuratzen dute, kontrakoen arteko liskarraren aurrean emantzipatzen den indibidualtasun baten izenean. Argumentu hori bat dator Joanaren pentsamendu unibertsalarekin; izan ere, Joanak muzin egiten die arketipoei, baita feminista direnei ere, nahiz eta kakorratz-lana eta emakumezko gaia duten artelan batzuk aitzakiatzat hartuta joera horretan kokatu izan duten batzuek. Joanak “lan anbiguoak” errepikatzen ditu, sailkapenari ihes egiten diotenak, eta generoa identitate bakarra, “berezitasun geografiko edo erlijioso bat” eduki gabe zeharkatzen du.

Begira diezaiozun orain 2002ko *Burka* lanari. Artelan horretan, Nazaré herriko emakumeen folkloreak zazpi gona tipikoak sartzen ziren. *Burka* lanaren erregistro irmo edo politikoak sendotu egiten du lehenago, Joanaren artelan txalotuenetako batean, (bikoiztasunekin) sublimatutako emakumezko aldeak: *Andregaia* (A Noiva), 2001ean sortu zuen argi-armiama; lan horretan, 14.000 OB tanpoi baliatu zituen, eta orain Bilbon dugu ikusgai. Urte berean, *Carmen* artelanak berrirudikatu egin zuen argi-armiarmaren forma.

Genero aldetik, hura gorputzaren edertzeari buruzko aurreko artelanen mikroziklo batekin uztartzen da¹³; Joanaren artean, baina, ez dago horri lotutako narrazio autobiografikorik edo konfesionalik, emakumezko artea delakoaren ezaugarri bat izanik ere, neurri batean. Artelanez gorputzari eta talde baten intimitateari egiten diote erreferentzia. Gainera, dagoeneko 20 urte dituzten pieza ikonikoak, adibidez, *Aspirina-sofa* (*Sofá Aspirina*, 1997) eta *Valium-ohea* (*Cama Valium*, 1998), biak ere gure min, neura eta insomnioak goxatzeko ditugun medikamendu-tableta horiez estaliak, aspalditik daude *I Am/ I'll Be Your Mirror* artelanaren hasieran. Salbuespen bat *Flores do Meu Desejo* instalazioa bide da, 1996–2010koa. Plazeraren erdigunea emakumezkoen sexuaren antzeko forma duen instalazioan lantzen du: finezia eta erotismoa darizkio lanaren barrualdearen leuntasunean barneratzeko; Joanak mustuka bioletak erabiliz irudikatu zuen barrualde hori. Berriz ere Alizia harrigarria agertzen da, haren *Lurralde* Miresgarriaren zati honi “nire” deitu ziona ere. Haren jatorriari lotuz, *I Am/ I'll Be* hitz multzoko “Ni” pertsona-izenordain asertiboa baino askoz lehenago eta *Me* pasiboaren aurretik (*Spot Me*, 1999), hemen *meu desejo* posesiboa loratu da ispilu arraroaren formaz, haren ispilua zein geurea.

Ondorio gisa eta testuaren hasieraren eta amaieraren arteko paralelismoa eginez, sortu zenetik hogei urte pasa ondoren, *Topagunea* (*Ponto de Encontro*, 2000) Bilbora heldu da, *Mundua zure oinetara* bezala (*O Mundo a Seus Pés*, 2001). Azken artelan horretan Joanaren artearen metafora bat ikusten dudan bezala, orain metafora metal-egiturako hamar aulki tapizatu, birakari horietara daramat ia; aulkiok karrusel moduan antolatzen dira, bisitariak aulkietan eserita jira-bira erabiltzeko, bulego ludiko bat izango balitz bezala. Beraz, elkarrizketa, parodia eta mugimenduak liluratzen gaitu *Topagunean*, Joanaren arte bikoitzaren “laburbilpena” ere baden horretan: harremanen artea, elkarrizketagatik, eta lekualdaketaen artea, mugimenduagatik. Jira-bira egiteaz gain, artelana Portugalgo hiru erakusketatan egon da dagoeneko, baita atzerriko beste hirutan ere.

Artelan hori Joanak bere ibilbidean egindako “topagune” ugarietako bat da, lorategiekin osatzen den dialogo batean: *Bordallo Pinheiro lorategia* (*Jardim Bordallo Pinheiro*), 2010–16; *Kit Garden*, 2012. *Trianons* lanetan du jatorria (1996–12): *Trianons* horiek arkitektura biltzaile batzuk dira, eltxo-sare zintaz estaliak. Luis XIV.aren eta Luis XV.aren aginduz moldatutako Versaillesko Grand eta Petit Trianon jauregietan inspiratzen dira, baina 2012an hor erakusketa egin baino 16 urte lehenagokoak dira. Vasconcelosen lan ziklikoaren seinale profetikoa eta interesgarria da, denborazkotasunak, iragarpenak eta itzulerak dituenak. 1994tik 2018 arte, *single* lanak eta serieak egin ditu; izan ere, askotariko iraupenak eta aldizkakotasunak dituzten 40 serie inguru ditu, baita ekoizpen-linea, eskaera eta fakturazio asko ere, artistaren azterketaren bilakaera baldintzatu dutenak. Nazioarteko ospea eman diote egun. Bere kidetasunei dagokienez, Joanak *Pop Art* eta *Nouveau Réalisme* joeren zantzuak erakusten ditu, nahiz eta ez zaien lotzen *Pop* horren *clean* edo “euforia hotz” estiloari, ezta *Nouveau Réalisme* joeraren paradigma osoari ere. Gauzen *assemblage* tankeran bakarrik jaso du herentzia hori; Marcel Duchampen itzala, berriz, bere obra osoan antzematen da, *ready-maden* bidez, nire ustez. René Magritte-k badu zeresana (1898–1967), nahiz eta adituek aipatzen ez duten, harrigarria bada ere. Joanak berak bakarrik aipatu zuen hura behin, *Bordalos* seriean 2016ko zaldi bati *Magritte* deitu zionean. Ez zaio arrazoirik falta; izan ere, bere gauza miragarri asko Magritteren prozeduren isuria dute: adibidez, errealtatearen berrirudikapenak ideien ahalmenaren bidez, nahiz eta Warholek zioen bezala, zaila da benetan horiek beti “sofistikatuak” izatea¹⁴.

Bere obra erraldoiaren eta polifazetikoaren bidez, Joana Vasconcelos artista portugaldar nazioartekoena da. Zenbakiak harrigarriak dira. Atzerrian egindako erakusketen bere ibilaldian, 37 herrialde bisitatu ditu, eta hamarnaka bildumatan dago, gehienetan atzerrikoetan, eta horietako asko lehen mailakoak. Laburbilduz, artista portugaldar bitxi (baina koherente) honek nazioarteko sistemara jauzi egin zuenean, ez ziren gutxi izan Portugalen gainditu behar izan zituen oztopo eta elipsiak, artista eztabaidaezinenaren estatusa hartu zuen arte. Horregatik, Joana Vasconcelos nazio bateko elite artistikoan sartua egon gabe nazioarteko argira jauzi egitearen eredu ere izan daiteke. “Nire obrak defendatzen nau”, horra zer esan zidan duela urte batzuk berriketan ari ginela, eta hori da testu honetako bidaiei arrazoia. Bidaiek obra hori eta artistak hura nola defendatzen duen ulertzen saiatzen dira.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. “From micro to macro and viceversa. A conversation between Agustín Pérez Rubio and Joana Vasconcelos”, hemen: **Joana Vasconcelos**, Lisboa, ADIAC Portugal; Corda Seca. 2007, 38–60. or. Testuko Joana Vasconcelosen aipuak elkarriketa horretatik atera dira, batzuetan pasarte luzeagoak jarrita oharretan eta erreferentzia adierazita (Rubio, 2007). [itzuli]
2. Lou Reed (1942–2013) eta Christa Päffgen, Nico izenez ere ezaguna (1938–1988); joan den mendeko 1960ko hamarkadan, “Warhol superstar” bat ere izan zen. [itzuli]
3. Arthur Danto-ren idazlan honen itzulpena: **The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art**, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, Londres, 1981. [itzuli]
4. Crispin Sartwell, “Beauty and reconciliation in the art of Joana Vasconcelos”, hemen: **Joana Vasconcelos: Material World**, Londres, Thames & Hudson, 2015. 308–319. or. Gilles Lipovetsky eta Jean Serroy, “Joana Vasconcelos: the re-enchanted art”, hemen: **Joana Vasconcelos**, Oporto, Livraria Fernando Machado. 2011, 299–308. or. [itzuli]
5. Hal Foster, “The artist as ethnographer”, hemen: **The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century**, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996. Aldaketa horri buruzko erreferentzia bat hemen aurki dezakegu: “Contrasting narratives: art and culture in the public sphere”, Idalina Conde, hemen: Perti Ahonen, Sakari Hänninen and Kari Palonen (argitaratzaileak) **Fortunae Rota Volvitur: Studies on the Writings and Other Work of Ilkka Heiskanen**, Helsinki, The Finnish Political Association, 2010, 276–287. or. Joanari buruz, ikus Miguel Amado, “Ponto de encontro ou o regresso da arte do real”, hemen: **Joana Vasconcelos: Sem Rede**, Lisboa, Museu Coleção Berardo, 2010. 15–51. or. [itzuli]
6. Burura datorkidan artelanaren definizioa Joanaren sorkuntza-lanen aurrean nagoenean eta José Antonio Marina saiakera hau gogoratzen dudanean: **Teoría de la inteligencia creadora**, Anagrama, Bartzelona, 1993, 340. or. [itzuli]
7. 14 pixontziko seriea 2005etik 2017ra. Objektu hutsalen salbuespena hiru **Piano Dentelle** dira, 2008–2011, 2014 eta 2016an egindakoak. [itzuli]
8. Paulo Cunha e Silva, “Tricotando a pele ou a arte da deslocação”, hemen: **Joana Vasconcelos**. S. Mamede do Coronado, Bial, 2009, 270–273. or.; Raquel Henriques da Silva, “Joana Vasconcelos: vias para uma arte relacional”, hemen: **Joana Vasconcelos**, Oporto, Livraria Fernando Machado. 2011. 281–288. or. [itzuli]
9. Jacinto Lageira, “Être consommé”, hemen: **Joana Vasconcelos**, Lisboa, ADIAC Portugal, Corda Seca, 2007, 10–34. or. [itzuli]
10. Ikonoen zati bat futbolari buruzkoak zen, artelan hauetan: **Ouro sobre Azul** (2001, kirol-garaikurrak baliatuz); **Opio** (2003, kakorratzezko balizak baliatuz); **We Are the Best Team** (2006, Sagres garagardo-botila bat eta kakorratzezko pilota bat baliatuz). **Luso Nike** (2006) lanak zapatilak Portugalgo ikonoen gainean irudikatu zituen, guztia ere Nike logotipoaren formaz. [itzuli]
11. Cf. <http://joanavasconcelos.com/info.aspx?oid=383>. [itzuli]
12. Seriekoak dira 2005etik 2018ra sortutako lanak, eta horietan zezenak, astoak eta zaldiak, otsoak eta katuak, sugeak, igelak eta muskerrak, liztorrak eta barakuiluak, karramarroak eta otarrainak jarri zituen. [itzuli]
13. 1999–2001ko mikrozikloa, itxuraren zainketari buruzko artelanekin (**Brush Me**, 1999; **Spin**, 2001, eta berdina gizonezkoei buruz hemen: **Airflow**, 2001; **Mise**, 2000; **Style For Your Hair**, 2000). 2012–2013an, ileapaintzaile-karroen serie bat gehitu zitzaion, eta aroma 2013tik aurrera **J’Adore Miss Dior** lanean: Joanak **Dior J’Adore** lurrin-potez sortu zuen laxo bat. [itzuli]

14. Ikus Idalina Conde, "Art and power: Contemporary figurations", hemen: Fiona McIntosh-Varjabédian eta Marie-Madeleine Castellani (arg.) **Représenter le Pouvoir. Images du Pouvoir dans la Littérature et les Arts**, Brusela, P.I.E. Peter Lang, 2014; Idalina Conde, **Andy Warhol con Leonardo: de Monalisa a Cristo**, ISCTE-IUL Lisboako Unibertsitate Institutua, 2016. [\[itzuli\]](#)

UR AZPIAN

PETRA JOOS

Nolabait esateko, modu probisional batean jaioak gara; geroago, gutxika goaz gudan osatzen gure sorlekua, beranduago jaioko dena, eta gero eta modu erabatekoago batean. –RAINER MARIA RILKE *Lettres milanaises* (Milaneko eskutitzak)

Zergatik erromantizismoa? Milaka urtetan Gizadiak ereindako irrikak hiru ideiatan laburbil daitezke: lurraldea, maitasuna eta paradisua. Bizi-balio edo -printzipio horiek, gaur egun, ukatu, goretsi, distortsionatu eta eraldatu egiten ditu gizarte globalizatuak, eta gutxi batzuek bakarrik bereganatu, interpretatu eta jabetzen dira haietaz, modu berrietan.

Joana Vasconcelos-ek zeharo pertsonala den argi baten pean aditzera ematen digu bere garaiko espiritua, historiaren urratsak jarraitzeari utzi gabe. Bere ikuspegia berritzailea da gaur egun, konbentzionalismoei jarraitzetik urrun, bere barne ezkutukoenean ernaldu eta bizitzan zehar egiten duen bidaiatik sortua baita.

‘Lurraldea’, ‘lurra’, ‘lursail’: linguistikoki, kontzeptu horiek estu-estu lotuak daude, baina dituzten esanahiek multzo anizkuna osatzen dute, itxura ugariak hartzen dituen. Hala, agertoki zehatz bakoitzaren barruraino sartu eta geografia batean aurkitzen du bere adierazpide artistikoa, zeina espiritualki garatu, intuizioaren bitartez atzitu eta emozioak moldatzen duen. Norbere lurraldea ezagutzeko, ez da norabide bakarreko kaleetan barrena bidaiatu beharrik, azken helmugara garaia baino lehen heltzeko; horretarako, noraezean ibili eta nomadak bezala aurrera egin behar da. Aurrerantz mugitzen da artista eta atzera egiten du ondoren, markatutako bideetan zehar aurrera egiteko. Dena den, bide horiek guztiek toki berera eramaten gaituzte –hau da, *ni*-aren lurraldera– eta, aldi berean, denboraren joanean sortzen den unibertsaltasuna sumatzea ahalbidetzen dute. Dimitri T. Anais poeta greziarrak zioen bezala: “Askatasuna da bidaiatzeko irrikaren oinarria; denbora ez dago gure atzean, ez eta gure aurrean ere, gure barnean baizik”.

Ikuspegi historiko batetik, lurraldearen kontzeptuak Neolitora egiten du atzera, gizakiak sedentario egin zireneko eta nekazaritzaren eta abeltzaintzaren aurreneko moduak garatu zireneko unera. Erakusketa honen helburua ez da gertaera historikoak dokumentatzea, mundu klasikoak, Mediterraneo osoan zehar, izendatzaile komun batera murriztu zituen erlazio anitzak erakustea baizik: irudi unibertsal eta bakar baten pertsonifikazio forma-aniztun bat, *Dea Mater*, alegia.

Irudi hori ez da bakarrik jainkosa bat edo ama bat, gauzen sorburuaren bilaketa sinbolizatzen baitu, existentziari buruzko zalantzen eta “elkarriketa sakratu” baten bilaketa. Unibertsaltasunetik, erritualetik eratorritako jakituria sorrarazten du; ezagutza horren jatorrian dago, halaber, nolabait ere jabetzea gure etxetik egotzi izan gaituztela eta berriz ere milaka urteko (edo denborarik gabeko) egitura baten barnean atzitu gaituztela.

Jaikitzea da erromantizismoa, baina adimenak aurrerapauso handiak ematen dituen espazio batean betiere.

Joana Vasconcelosek bere lurraldean bertan marrazten du, zeharo nabarmena den askatasunarekin, bizitze soiletik, eta sortze-prozesu bakoitzean berriro ere arakatzen den leku batean egotetik sortzen den askatasunarekin. Hala, espazio horretan sortutako lurraldeak berriz ere prozesatzen dira, bere morfologia aldarazi egiten da elkarrekiko kontaktuaren bitartez, eta bere koloreek ugaritasun berriak eta anitzak erakusten dituzte. Eta, hala eta guztiz ere, antzemangarriak izaten jarraitzen dute. Artistak bere baitan sorrarazitakoa eta piztutakoa sorrarazi eta pizten du gainerakoengan: ozeanoa bezain sakona den errealitate bat, non landare soil batek paisaiaren egiturak bezain besteko balioa duen. Eta bere obrari lorategi bat gehituta lortzen du hori, zeinaren bizitasunak ezin izango baituen erreproduzitu inolako imitaziorik edo kopiarik.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

JOANA VASCONCELOS-EKIN ELKARRIZKETAN

JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Oso gauza bitxia da norbaiten eremu pribatuan sartzea. Jendearen bizitzan sartzen zarenean, bizitza horren parte bihurtzen zara. Ez da nahita egiten duzun zerbait, geure buruez bakarrik hitz egin ohi baitugu funtsean. Eta pentsatzen hasten naiz: Zenbat maskara ari ote naiz gainetik kentzen, eta zenbat maskara jarri ote dizkiot nire buruari? Maskara laburpen antzeko bat da niretzat. Bertan ari naiz islatzen nire burua, besteak xurgatzen ari naiz, edo haien bizitzan sartzen ari naiz; hortxe hasten da nire joko kontzeptuala. Ispiluzko maskara bat sortzera noa. Ispiluak ez nau konprometitzen.

Ispiluz egindako maskara erraldoi horretarako moldea izango den egiturari buruz hizketan ari zela ari nintzaion Joanari jarraitzen.

Behin amaitu eta gero, ia bi tona eta erdi pisatuko ditu,

dio Joanak. Galderak egiten nizkion bakoitzean pieza espezifikoei, *Walkiriari* edo maskarari buruz esaterako, hark nahiago zuen, erantzun baino, pieza haiek erakutsi. Azalpen haien bila, ehunka metro ibili genituen, eskailerak gora eta behera, Tajo ibaiaren ertzean duen tailerrean barrena. Zeharkatu genituen espazio horietako batean, The Velvet Undergrounden abestia entzun genuen, *I'll Be Your Mirror*, ispiluzko maskarari izena eman diona; piezak modu deigarriago batean lantzen du kontzeptu hori eta, zertxobait egokitua, orainaldian jokaturia, erakusketari berari eman dio izena: *I'm Your Mirror*.

Orain arte ni barnean sartu gabe espresatu izan naiz. Baina halakorik egiten badut, pertsona gisa eta bizi-esperientzia gisa sartzen banaiz barnean, beste irakurketa bat izango du erakusketak. Erakusketa hau, jakina, neure buruaren maskara bat da eta, aldi berean, neure buruaren ispilu bat. Pieza haiek guztiek lotura estua dute nire bizitza pribatuarekin. Zapatek eta sukaldeko tresnek, adibidez, nire amarekin dute lotura, etxean geratu baitzen ahizpa eta biok zaintzeko. Istorio honetan badira sumatzen diren gai pertsonal batzuk. Pieza guztiek dute erreferente pertsonal eta intimo bat, denak dira nire maskarak ikuspegi desberdinetatik begiratuta eta, gainera, neure buruaren ispilu zatitu bat dira. Konturatu naiz era horretan egituratzen direla pertsonak, babesten joaten dira edo babesez inguratzen, ez baitute lortzen euren buruen alderdi jakin batzuei aurre egitea. Bada zerbait babesten ari zaiena. Erakutsi nahi ez dugun geure buruen zati bat ezkutatzeko du maskarak. Gainera, konturatu nintzen nire pieza guztiak zirela maskarak, nire obraren bitartez neure buruaren alderdi batzuk exorzizatu ditudala, nire lanaren bitartez nire intimitatea erakusten aritu naizela. Oso intimoa izanik, eta oso benetakoa izanik, komunikatu egiten du. Pertsona orok du alderen bat, nolabait ere, nire oinazearekin edo nire esperientziarekin lotzen dena. Konpondu beharreko nire buruaren alde hori barreiatu egiten da obran zehar. Gauza bitxia da, nirearen oso bestelako esperientziak bizi izan dituzten pertsona batzuen oinazea aditzera ematen dut. Eta

pertsona horiek oinaze horri buruz hitz egiten didate. Erakusketa batean, emakume batek, *Bihotz Independentea* behatu, eta kontatu zidan haren senarra zirujaua zela eta bihotzeko ebakuntza asko egiten zituela. Bat batean, senarrarekin zuen harremanaz hasi zitzaidan hizketan. Nik neuk inoiz ez nuen lan hori bihotzeko zirujau baten ikuspegitik begiratu; emakume hark, ordea, bere esperientzia identifikatu zuen. Ez zitzaidan burutik pasa ere egin bihotzeko transplante baten drama. Nire oinazea bestelakoa zen. Orain, galdera hau egiten diot nire buruari: Zer aritu naiz egiten urte hauetan? Zer izan da nire obra neure burua islatzen duen ispilu bat baino? Ipintzen joan naizen maskaretan laburbiltzen da nire buruaz dudak ikusmoldearen hausnarketa hori.

Orrialde honetan hitz hauek irakurtzen ditudanean, orain, maskara errealtate fisiko bat da dagoeneko, ikusgai dago dagoeneko; baina orduan proiektu bat zen, maketan eta oinplanoan ikusten genuena arkitektoen aretoan.

Beharrezkoa da eskulturak inguratzea, atzematea, ikusten ez den aldea sortzea. Eskultura ulertu ahal izateko, alde ezkutua imajinatu behar dugu. Ikusten ez den, sumatu besterik egiten ez den horrekin egiten du jolas eskulturak. Aurkikuntza garrantzizko alderdi bat da eskulturan.

Hala, erakusketaren maketa bat ere bisitatu genuen. Mahai baten aurrean, jainkoak bezain izugarri handi, existitzen ez zen edo ikusezina zen teilatu batetik aritu ginen begira, eta geure hatzen tamainako bide batetik jarraitu genuen aurrerantz; Joanak mugarritutako bidea zen, erakusketak museoan hartuko duen espazioaren eskalara egindako irudikapen hartan. Ibilbide horren hasieran, objektu horiek iradokitako narratibaren hasieran justu, *Valium-ohea* eta *Aspirina-sofa* zeuden aretoan gelditu ginen.

Aspirina-sofa egin izan ez banu, orain egin behar izango nuke. Bizitzaren linealtasuna ez baitut ulertzen eramaten zaituen hari gidari bat balitz bezala; atzera heltzen diezun kontu ugari daude. Nire ustez, denbora eta espazioa ez dira linealak, eta uste sendoa dut horretan. Niretzat, *Aspirina-sofa* orainaldikoa da, ez ordea lehenaldikoa. Ez dut ikusten nire obra aldien arabera segida antolatu bat balitz bezala. Pieza hura egin nuen testuingurua urrunetik begiratzen badugu, dozena erdi obra besterik ez nituenean, garai hartan garatzen ari nintzen lan-corpusaren parte bat zen *Aspirina-sofa*, eta piezak zuen indarra multzoari zegoen lotua. Orain, testuinguru desberdin batean, beste zentzu bat du. Ez dago lehenaldiko eta etorkizuneko piezarik, horiek biltzen dituen uneak du garrantzia. Elkarri ematen diote bizitza, elkarrekin sortzen dituzte elkarriketak. Eta publikoa bera ez da orain dela hogeitazko bera, zeharo desberdina zen testuinguru batean bizi zen publikoa baitzen hura.

Gero, maketa horretan bertan –minierakusketa antzeko bat–, emakumeak, *Fatimako ama birjina*, edo *Burka* artelana ikusten ditugu.

Emakumeen salmenta ere gai interesgarria da, munduko bazter guztietan saldu ohi da Fatima. Zenbat Fatima saltzen dira munduan? Burkak kontrako norabidetik doaz: saldua izan nahi ez duen emakumea, ikusia izatea nahi ez duen emakumea, edo bere burua onartu ezin duelako, edo zapiaren atzean ezkutatu beharra duelako indarkeriatik, sexu-abusuetatik, gerratik nahiz bere identitatetik babesteko. Nik esan ohi

dudanez, nire buruaren bertsio feminista batean, burka daramaten emakumeak dauden bitartean, emakume guztiok daramagu burka. Horrekin esan nahi dudana zera da: emakumeek euren gorputza eta arima gizonak egiten duten bezala bizi ezin dituzten bitartean, zapalkuntza jasaten duten bitartean, burka baten atzean ezkutuan biziz, ez dira pertsona libreak. Oraindik ere, emakumeek ez dute gizonak bezain beste irabazten, ezin dute jantzi nahi duten bezala, murriztu egiten zaie euren izaera alderdi askotan, eta horrexek behartzen gaitu gai honi buruz hitz egitera.

**Maketagatik beharbada, objektu horien sinbolismo erlijiosoagatik beharbada
–ama birjina katolikoaren irudia eta burka islamikoa–, gogoratu nintzen
Joanari museoaren inguruan galdetzeaz, hura gurtza- leku gisa hartuta.
Joanak erantzun zidan:**

Elementu totemikoei euren izaera sakratua kendu, hori da egiten dudana. Hau da, nire ustez ez du funtzionatzen izaera sakratua erabat emateak edo erabat kentzeak. Interpretazio erlijioso bat baino, espazio sakratu bat eraikitzen duena non bisitariak azpiratu, suntsitu egiten diren; nire ustez, norbere barruan dago espazio sakratua. Barne-aurkikuntza bat da jainkozkoa, eta bisitaria da jainkotasun horren parte bat, jainkotasun horretan sartzen da. Guggenheim bezalako leku batean, museoaren beraren sakralizazio antzeko bat antzematen da. Interesgarria da prozesu horren parte izatea, baina, bestetik, interesgarria da ere bai berau desagitea. Horixe egiten du nire *Walkiriak*: aldare nagusia hartzen du, erdigunea, alegia. Nire beste piezak han inguruan daude, katedralaren gangetako batean, esan genezake. Zentzu horretan, nire obrarekin egiten saiatzen naizena hau da, zubi bat eraikitzea alderdirik espiritualenaren eta profanoenaren artean. Obratik urruntze bat baino, gizatasun soilera murriztea baino, alde sakratu hori bakoitzak bere kabuz aurkitzea proposatzen dut nik. Obrarekin elkar ekintzan aritzen, obra ukitzen uzten dut, etxeko eremura, pribatutasunera heltzeko; norberaren barnera, alegia. Kultura edozein izanik ere, berdin dio, mundu guztiak egiten ditu gauza berak, kodeak desberdinak izan arren. Kultura guztiek dute alderdi hori.

**Jendea josten, kakorratz-lanetan ari den areto izugarri handietatik pasatzean,
Joanak dio:**

Etxeko giroan eraberritze antzeko bat bizi ohi dugu, galtzerdiak jostean, jertsea adabatzean, gauzak aprobeztatzean, gauzak botatzen ez ditugunean. Arropa birziklatzea portugesak oso barneratuta dugun zerbait da; etxe barruan dagoena errespetatzea da, familiaren historia delako, amonak egindako jertsea, amak oparitutakoa. Etxeko eremua giro babestu bat da, oso arau bereziak dituen leku bat.

Lotura hori erabilitako materialetan bertan ageri da:

Lotura estu bat dago ehunekin. Gure gorputza babesten dute, babestu egiten gaituzte ohean, besarkatu egiten gaituzte, bigarren larruazal antzeko bat dira; ehunetan bada, ordea, alde zeremonial, erlijioso eta magiko bat ere: mantuetan, adibidez.

**Joanaren estudiora iritsi gara, bere eremu pribatura, bere objektuekin
apaindua. Mahai inguruan eserita, lehendik hasita zuen marrazki handi bati**

heldu dio berriro; forma abstraktuak ditu, geometrikoak izan litezkeenak, eta kolore biziak. Paper gainean boligrafoak egiten duen hotsa entzuten da hitzen azpitik.

Nire kasuan, bizitza eta obra elementu bakar bat dira, ez naiz biak bereizteko gai. Fase honetan, maskara ugari ari naiz gainetik kentzen. Hogei urtetik gorako ibilbidearen ondoren, dagoeneko hainbeste emozio bizi eta gero, laburpen handi bat da hau bezalako erakusketa bat. Hogei urte pasata, dibortziazten ari naiz orain, nire bizitza behatu eta pentsatu beharrean nago. Maskara gainetik kentzeak badu zerikusia ere bai eremu pribatuarekin, bizitza hau eta obra hau bideratu ditudan moduarekin. Ondorio batera iritsi nintzen, zera, erakusketak ez zuela zentzurik nire buruari begiratuko ez banio, harreman horretan ezkutatu nuen hori aitortuko ez banu. Eta asko ezkutatu nuen; neure buruarengandik ezkutatu nintzen batez ere. Hori onartzea da maskara gainetik kentzea, jasan nuena jasateko –eta ez nuen zertan jasan– aukeratu nituen maskara horiek asumitzea. Horrexegatik egiten dut ispiluekin obra hau, maskara hau. Opakua balitz, ezkutatzen dena bakarrik irudikatuko luke, baina islatu egiten duenez, eraman egiten zaitu bizitzako fazeta desberdinetan pentsatzera. Garrantzizkoa da islatzea, kanporantz mugimendu bat baita, ez bakarrik barrurantz. Horixe da artista gisa egiten dudana: kanporantz jaurtitzen ditut gauzak. Bestetik, ordea, maskara asko ipini izan dizkiot nire buruari artista izateko, zentzurik ez zuen harreman bat jasateko, zoriontsu ez nengoenean zoriontsu izateko, lanean jarraitzeko. Momentu bat iristen da eta utzi egin behar diozu maskarari erortzen.

Gonbidapena jaso nuenean Joanarekin elkarrizketa hau izateko, eta onartu egin nuenean, ez nintzen batere seguru sentitu nire buruarekin. Elkarrizketek iradokitzen duten harreman bitxi horretan bat-bateko gertutasun bat dago: elkarrizketatzailea galderak egiten hasten da, etxean prestatu duen edo momentuan bururatzen zaion edozein galdera, eta, modu harrigarri eta nolabait ere ikusgarri batean, galdera guztiei erantzuten die elkarrizketatuak. Zergatik egiten ote du hori? Ezezagun batek ba al du erantzunak eskatzeko eskubiderik? Kasu honetan, nolabait, kontrakoaren itxura egin beharra zegoen. Elkarrizketa bat izango bagenu protokolo hau gabe, soilik lagunartean bezala hitz egingo bagenu, baztertu egingo genuke irakurlea. Bai, zuri buruz ari naiz. Duela urte batzuk Joanari deitu nion eta elkarrizketa bati erantzuteko eskatu nion; elkarrizketa hura nire semeak egin behar zion eskolako lan baterako. Hamar urte zituen orduan semeak, eta gogoan dut serio-serio Joanari galdera tolesgabeak egiten, eta gogoan dut nola erantzuten zion berak. Elkarrizketa hau egitera gonbidatu nindutenean, berehala etorri zitzaidan burura une hura.

Elkarrizketetan, espezialista naiz erantzunik ez ematen. Bost hizkuntza hitz egiten ditut, galdera posible guztiei erantzun diet jadanik, kontzeptualei eta ez hain kontzeptualei, intelektualei eta ez hain intelektualei. Bi hilabetetan, ehun eta hogeita bost elkarrizketa egin nituen Versaillesko erakusketarako. Behin eta berriro egin izan dizkidate elkarrizketak. Zertan ari naiz hemen? Zergatik biluztu behar naiz denen aurrean? Erakusketa bat muntatzea zer den ez dakien norbaiten aurrean? Nekatu egiten naiz nitaz hainbeste hitz egiteaz, infernu hutsa da. Gainera, nire obraren bitartez jadanik ari naiz nitaz hizketan.

Identitatea eta errepresentazioa, *I'm your mirror*.

Artista ulertzea. Artista ulertzeko beharra dute. Eta horrela iristen gara handikeria horretara; beste maila batera eramaten da artista, eta halako espiritualtasuna ematen zaio, botere bereziak izango balitu bezala jende arruntak interpretatzea lortu ezin duen hori interpretatzeko. Neurri batean baliteke hori egia izatea; artista baten atzean pertsona dago, ordea. Denok barnean dugun gaitasun horrez gain, pertsonak gara baita ere, besteen nahiak, beldurrak, kezak interpretatzeko rola gure gain hartzen dugunak. Ahots bat izatearen zeregin hori, besteak ordezkatzeara, Ogasuneko langileak ere betetzen du, Errenta aitorpena aztertzen duenean, ni egiteko gai ez naizen gauza, alegia. Hark ikuspegi batetik aditzera ematen du errealitatea, eta nik beste batetik, besterik gabe. Artista ulertzeko borondate horrek haserrearazi egiten nau, zure asmoa ez baita Ogasuneko langilea ulertzea, lasai uzten duzu hura lanean, eta ez diozu elkarriketarik egingo, jakina.

Adibide bat:

Paleolitikoko tribu batean, gizonek bisonte bat akabatzen dute, haren larruarekin estaltzen dira, jan egiten dute, eta horrela euren oinarritzko premiak bermatzen dituzte: janaria, hotzetik babestea, bizirautea. Baina gero bat aukeratzen dute eta esaten diote: “Zoaz egin duguna margotzera”. Bera hurbiltzen da hormara eta margotzen hasten da. Horrek kulturalki geure buruak irudikatzeko dugun premiarekin du zerikusia. Alderdi hori funtsezkoa da, bereizi egiten gaitu gainerako animalia guztietatik; horrelako zerbait egiten dugun bakarrak gara. Euren tribua irudikatzen duten horiei esker existituko da tribu hori etorkizunean. Tribuko kide bat gehiago gara gu, eta zeregin berezi bat betetzen dugu. Ni ez naiz desberdin sentitzen, baina sumatzen dut halako erantzukizun bat, nire tribuaren alde zeregin hori betetzeko ohorea dudala ikusten dut. Eta tribuari eskertu egiten diot ohore hori. Tribuak konfiantza hori eman izan ez balit, ezin izango nuke irudikatu. Azken batean, zuk ez duzu tribua islatzen, bera islatzen da zure bitartez.

Eta, hala eta guztiz ere:

Nik ez ditut besteak islatzen, nire burua baizik. Eta bestea hor dago arrazoi honengatik: norbaitek behatzen duenean, norbaitek irakurtzen duenean bakarrik existitzen delako obra. Lan hau ez dut gainerakoentzat sortzen; alabaina, besteak existitzen direnean bakarrik irakurtzen naute. Piezak lantzen ditudanean, osotasunean ikusten ditut, momentu zehatz batean. Espazioa sortzen dut publikoak espazio horren pertzepzio bat izan dezan eta, ondoren, obra bere erara uler dezan.

Esan daiteke zure existitzea dela zure obra? Barre-algara egin du Joanak, barregura eragin dio galdera solemne horrek, esaldi arranditsu bat lortzeko, elkarriketa bat egiteko asmoz egina, eta erantzuten du:

Existitu baino, ni neu naiz nire obra, jarioan.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitapena: Guggenheim Bilbao Museoa]