

Thomas Struth

GUGGENHEIM BILBAO

IRUDIAZ HARAGO	3
BESTE EGUN BAT PARADISUAN.....	14
FIGURA/ATZEALDEA. THOMAS STRUTH-EN IRUDIAREN KONTZEPTUARI BURUZKO GOGOETA BATZUK	18
ARGAZKIAK SORTZEN. THOMAS STRUTH-EKIN SOLASEAN.....	23
BIOGRAFIA.....	47

IRUDIAZ HARAGO

THOMAS WESKI

Liburu honek lehen aldiz biltzen ditu Thomas Struth-en obrak haren lan goiztiarrekin eta bere artxiboko materialekin, zeinak bere jardunaren testuinguruan ikertu eta gorde dituen. Haren argazkigintza-obra osoari erreparatuta, garbi ikusten da, alde batetik, zeintzuk diren artistak bere argazki-sailetan lortu nahi dituen helburu sakon eta iraunkorrak, eta, bestetik, nolakoa den proiektua abiatzen denetik irudia gauzatu arte aurrera eramaten duen itzultze-lan artistikoa. Hurrengo orriotan, modu kronologikoan azalduko dugu Struthen obraren bilakaera eta idearioa: hark, hasieran, bere adierazpide artistikoaren bilaketan haztamuka egindako ahaleginetik hasita gerraosteko Alemanian, gogo-hertsikeriak eta errepresioak baldintzatuta, azken urteotako obra sail konplexuetaraino.

I.

Thomas Struth 1950eko hamarkadan hazi zen, beste ezeren gainetik gerrako esperientziak, gertaerak eta ondorioak atzean uzteko eta normaltasunaren antzeko zerbait ezartzeko gogoak markatuta egon zen garai batean. Prozesu hark kanpo-ezaugarri hauek izan zituen: suntsitutako hirien berreraikuntza, mirari ekonomikoak sortutako kontsumo-artikuluen erakuskeria, eta eguneroko bizitzaren estandarizazio handia. Gerrak eta hark iraun artean egindako krimenak ekarri zuten erru kolektiboa erreprimitzeko urteak izan ziren haiek. 1960ko hamarkadaren amaierako ikasle-mugimendu hasiberriak eta haren ondoriozko eztabaida sozialek garaiko giro murriztailea pixkanaka ahultzea ekarri zuten, eta aldaketa politiko iraunkorrak eragin zituzten.

Struthen gerraosteko berrezarkuntza aldiko giro sozial zapaltzailea pairatu zuen gaztetan; musikan eta artean aurkitu zuen bere adierazpidea, eta askapena izan zen hura artistarentzat. Eskola-urteetan, saxofoia eta klarinetea jotzen hasi zen, eta grina handiz margotzen. Gaztetako bere margoek elementu abstraktuak eta figuratiboak dituzte. Autodidakta izan zen: liburutegietan artistei buruzko obrak aurkitu eta museoetako erakusketak bisitatu zituen. Bere artxiboko argazkietako batzuetan, margotzeko asto bat ageri da bere gaztetako gelan, eta berak egindako tamaina handiko margolan bat gurasoen egongelan.

Batxilergoko ikasketak amaitu ondoren, Düsseldorfeko Staatliche Kunstakademie-n (Arte Ederretako Akademian) eman zuen izena, eta bertan, orientazio ikasturtean, hainbat teknika artistiko probatzeko aukera izan zuen. Pinturan buru-belarri jarduteaz gainera, argazkigintza ezagutu zuen, baita baliabide horren erabileran sakondu ere. Struthen *Der Spiegel* albiste-astekariaren zenbait urtetako aleak eskuratu eta modu sistematikoan arakatu zituen, arkitektura-fotografien bila. Argazkiok, paper arinean inprimatuak, egilearen izenik gabe agertzen ziren oraindik, eta zuri-beltzean, salbuespenik gabe.

Argazki horien anonimotasuna eta tonu grisetara mugatutako eskala kromatikoa zirela-eta, iraganean ainguratutako ekintza amaitu baten lekukotza objektibo gisa hautematen zituen behatzaileak.

Bada argazkigintzaren sorreratik (berrehun urte beteko dira laster) gaur arte indarrean egon den ideia bat, oso ideia xaloa: lege optiko eta kimiko jakin batzuen laguntzaz, argazkietan errealtatea bera erreproduzitu eta era horretan sinesgarritasunik handiena bermatzen dela, hain zuzen. Objektua fideltasunik handienaz erreproduzitzen duen argazki-hartualdi bakoitza dokumentutzat jotzen da. *Der Spiegel* aldizkariko argazkiak ez ziren formalki oso erakargarriak, ez zuten markarik, hotzak suertatzen ziren, eta objektuek berek hitz egin zezaten ahalbidetzen zuten. Albiste izaera hartu behar zuten astekariaren xedea bete ahal izateko, hots, errealtate soziala hitzetan eta irudietan islatzeko.

Struthek arkitektura-argazkiak moztan zituen aldizkarietatik, eta material hori sailkatzeko kategoriak ezarri ondoren, DIN-A4 tamainako orri eta kartoi meheetan itsasten zituen ebakinak. Argazki haien eragin-mekanismoak ikertu zituen, eta bi modutara erakutsi: batzuetan, beren hitzezko testuinguruarekin batera, aldizkariko orri osoko elementu gisa; beste batzuetan, moztuta, beren argazki-oinekin bakarrik, edota baita irudi huts gisa ere, inolako testurik gabe. Argazkiak era sistematiko horretan eskuratuta eta forma- eta eduki-irizpideen arabera ezarritako muntaketetan ipinita, Struthek hiri-arkitektura eta hiri-egituren irudikapenaren analisi grafikoa egiteko esperimentuari ekin zion.

Bestalde, gaika eta forma- edo eduki-irizpideen arabera antolatzen zituen gurasoek jasotzen edo berak erosten zituen postalak, binaka edo oholetan jarrita. Motiboen, urtaroen edo eguneko uneen arabera hautatzen zituen irudiok, baita kameraren ikuspuntuaren arabera ere. Argazkigintzaren muntaketa analitiko horiekin, Struth bere geroko obraren oinarriak eraikitzen joan zen, baita ikuspuntuak, perspektibak, argiak, enkoadraketak eta hartualdiaren uneak argazki baten efeturako eta espresiorako zuten garrantziaren kontzientzia hartzen ere.

Akademiako orientazio-ikasturtean, Struthek estilo figuratiboan margotzen jarraitu zuen. Haren margolanetan, kromatismo hitseko irudi anonimo eskematiko eta neurritsuak ziren nagusi. Bere ekoizpenean beste egile batzuen argazkiak erabiltzen zituen eredu gisa oraindik, baina laster hasiko zen bere lanetan bere argazki propioak erabiltzen, Düsseldorfeko hirigunean bertan egindakoak. Zuri-beltzeko kopietan hark berak egindakoak horiek ere, kolore eta trazu geometriko bidez bakartzen zituen gizabanakoak espazioan, eta hala sortu zituen, grafikoki, bere konstelazio aleatorioak. Azkenean, bere jaioterriko kaleen argazkiak egiten hasi zen, formatu txikiko kamera batekin. Argazkia egiteko, zegoen kalearen erdian jartzen zen, eta argazki-optikaren perspektiba erabiltzen zuen, errepide hutsak ihespuntu zentral baten bidez erreproduzitzeko.

Bere jarduera artistikoa hasterakoan, Struth arte bisualetan inspiratu zen, artistek argazkigintza, zinema eta bideoa artearen adierazpen modu galkorrek dokumentatzeko egokiak izan zitezkeela aurkitu zuten garaian, hain zuzen. Düsseldorfeko Konrad Fischer galeriara eta Koloniako Walther König argitaletxera egin zituen bisitetan, Estatu Batuetako artista kontzeptualen lanak eta argitalpenak ezagutu zituen. Ed Ruscha-ri buruzko liburuak erosi zituen han: offset sistema xume baten bidez eta kopuru handitan inprimatutako liburuak ziren, eguneroko bizitzako egoerak eta objektuak azaltzen zituzten argazkiz hornituak. Aski da hor argazki-transposizio soil bat, ideia exekuzioari gailentzen zaiolako kontzeptu artistikoa irudikatzen.

1976an, Gerhard Richter-ekin pintura ikasten ari zela, bi argazki-sekuentzia jarri zituen erakusgai akademiaren urteroko *Rundgang* erakusketan. Horietako bat pertsona-irudien sekuentzia bat da, tranbian hartua; besteak panel bat osatzen du Düsseldorfeko kaleen ikuspegiekin. Urte hartan bertan, Bernd Becher argazkigintza-eskolak ematen hasi zen Düsseldorfeko Kunstakademie-n. Struth-ek ez zuen ezagutzen Becher, baina haren gelara aldatu zen, eta haren lehen ikasleetako bat izan zen, Candida Höfer-ekin, Axel Hütte-ekin eta Tata Ronkholz-ekin batera. Aurrerago, sakonago aztertu zituen argazkigintzaren estiloak, haren historia eta teoria.

II.

1950eko hamarkadaren amaieratik aurrera, jada zendutako Bernd eta Hilla Becher senar-emazteak elkarlanean jardun ziren, artearen historian parerik izan ez duen epe luzeko argazkigintza-proiektu batean. Hamarkadetan zehar egin zituzten zuri-beltzeko argazkiek zurezko bilbaduradun etxeak eta industria-eraikin anonimoak agertzen dituzte (hala nola, erauzketa-dorreak, labe garaiak, ikatz-deposituak, nabeak, gasometroak, zereala gordetzeko siloak). Egileek “tipologia” deiturikoen arabera multzokatu zituzten argazki horiek; hala, horietako bakoitzaren baitan toki desberdinak eta sorrera-garai desberdinak batera bildu zituzten. Era berean, argazki guztiak baldintza estandarizatuetan eginak zeudenez, tipologia direlako horiek konparaziozko behaketak egiteko aukera eskaintzen zuten. Bere ibilbidean nazioarteko sari ugari jaso zituen artista bikote horren obra ondare-babeserako praktika gisa ulertu zen hasieran; 1970eko hamarkadatik aurrera, arte kontzeptualaren parte gisa; eta, azkenean, argazkigintza artistikotzat hartu zen.

Kaleko argazkiak egiteko, formatu ertaineko kamera tripodedunak eta 6 x 9 cm-ko negatiboak erabiltzeko gomendatu zion Bernd Becherrek Struthi, eta Linhof kamera hauspodun zahar bat utzi zion. Kamera horren objektiboa bertikalki mugi daitekeenez, konbergentzia lerrorik gabeko arkitektura-lanak fotografiazteko aukera ematen du. Handik gutxira, Struth formatu handiagoko kamera bat erabiltzen hasi zen, 13x18 cm-ko negatiboak zituena, argazkigintzaren sorreratik bertatik erabilia zen kamera mota bat. Makina horrekin argazki bat ateratzeko, aurrena tripodearen gainean muntatu behar da makina; gero, enkoadraketa aukeratu, eta motiboa konposatu behar da (azken hori alderantzikatua agertzen da fokuratze-pantailan). Hori dena argia sartzen uzten ez duen oihal baten azpian egin behar da, pantailan proiektatutako motiboaren xehetasunak hobeto ikustearren. Makina horretan, ez dago bisorerik begiratzeko, bestelako egitura duten beste makina txikiago batzuetan ez bezala. Argazkilariak, gero, dagoen argia neurtzen du eta diafragma eta obturazio-abiadura doitzen ditu, obturadorea ixten du, eta alde bietan pelikula bana duen euskarri bat sartzen du fokatze-pantailaren planoan. Ondoren, errezel babesgarri bat ateratzen du euskarritik, eta, hala, kamera barrura sartzen den argiaren eraginpean jartzen du pelikula. Hartualdiaren ondoren, berriro ixten du euskarria errezelarekin, negatiboa argitik babesteko. Erabil daitekeen pelikula-euskarri kopurua mugatu izanik, motibo baten hartualdi gutxi batzuk baino ezin dira egin. Kamera-mota horrekin, eraikin oso altuen gertuko eta perspektiba-distortsiorik gabeko argazkiak ere egin daitezke. Nolanahi dela, argazki-tresna hau deserosoa da erabiltzeko, eta, gainera, eta ez du aukera ematen bat-bateko edo uneko argazkiak egiteko. Hala eta guzti ere, desabantaila horiek negatiboen bereizmen handiarekin konpentsatzen dira: izan ere, xehetasun ikaragarriaz erreproduzitzen dute motiboa, tonu grisen edo koloreen gradazio finenetan.

Der Spiegel aldizkaritik ateratako argazkiekin (eraikinak eta hiri-paisaiak) egin zituen azterketak, kale-irudiekin egin zituen esperimendu fotografikoak eta formatu handiko kamerak eskaintzen zizkion aukera berriak oinarritzat hartuta, espazio publikoaren gaia sakon aztertzeari ekin zion Struthek. XVIII. mendearen erdialdean erabili zen lehen aldiz termino hori, kartografoak hiri-planoak egiten hasi zirenean; horietan, eraiki gabe zeuden eta sarrera publikoa zuten hiri-eremuak ere agertzen ziren. Egia da espazio publikoa ezaguntzat jotzen den zerbait bezala ulertzen dela askotan, baina kontzeptu horrek indar sozial guztien arteko negoziazio-prozesu jarraituaren bitartez bereganatu zuen bere benetako esanahia. Beraz, espazio publikoak, hiri baten historia kontatzeaz gainera, izaera nabarmen politikoa, sentibera eta aldakorra du: esklusio-inklusio prozesuek zehaztutako toki bat da, eta gizarte baten egoeraz eta hura mugitzen duten bulkadez modu literalean informatzen du.

Düsseldorfeke lehen argazkien ondoren, Struthek beste hiri batzuetara zabaldu zuen hiri-espazioei buruzko bere ikerketa. 1977. urtearen amaieran, Kunstakademieren PS1 beka jaso zuen New Yorken ikasteko, eta han egindako bederatzi hilabeteko egonaldian Manhattaneko kaleak fotografiatu zituen. Jenderik eta trafikorik gabeko irudi horiek itxaronaldi luzeen emaitza dira. Struthen Manhattango argazkietan, kaleek haien izaera agertzen dute espazio sozial gisa muga geografiko zehatzak dituen hiri handiaren baitan, zeinetan lurzoruari eta jabetzei buruz politika kapitalista zorrotza praktikatzen den. Alderdi hori ez zen lehentasuna izan orduan Thomas Struthentzat; areago, metropoli bateko giroa eta espezifikotasuna agerian jartzea izan zen haren helburua. Alemaniara itzulita, ikasketak eta zerbitzu zibila amaitu zituen, eta ondoren, Erromara joan zen lanera denboraldi luze baterako. Bere artxiboko ohar-koadernoetan ikus daitekeenez, argazki-hartualdi bakoitzaren aurretik tokiaren azterketa xehea egiten zuen Struthek. Koaderno horietan ondo jasota daude, berebat, ordu arte zehaztasun handiz aplikatzen zuen perspektiba zentralaren premisatik aldentzeko egin zituen lehen ahaleginak eta prozedura metodiko horretatik irudiaren tratamendu libreagoraino egindako trantsizio-ibilbidea.

Metropoli desberdinetan hartutako hiri-ikuspegi horiek arkitektura-elementu askoren konstelazio gisa eta garai desberdineko kontzentratu bat bezala aurkezten dute hiri bakoitza. Argazkietako motiboetan grabatua dagoen historia mundu guztiarentzat da irakurgarria. Hor, argi geratzen da, behin betiko, argazkiak ez direla analisi estruktural baten dokumentu hutsak, hiri-errealitatea erreproduzitzea beste helbururik ez dutenak; aitzitik, argazkiak egilearen ikuspegi subjektiboaren irudi bidezko irudikapenak direla, estilo dokumentalean eginak. Argazkigintza artistiko mota horrek badu ezaugarri paradoxiko bat: ezagutza-, hurbiltasun- eta pasio-maila handiena eta dagokion argazki-motiboen munduaren irudikapen soila eta objektiboa konbinatzekoa, alegia. Struthen hiri-ikuspegietan hainbat hurbilpen-aukera gurutzatu ziren berehala, aurrerantzean bere obra zehaztuko zutenak: irudietan irakurtzeko aukera, xehetasunen azterketa zehatza, eta plazer estetikoa. Horrek guztiak halako xarma iraunkor batez jantzi zuen haren lana.

Kasper König-ek *Skulptur Projekten Münster* izeneko erakusketan parte hartzera gonbidatu zuen Struth 1987an. Han, espazio publikoari buruzko ikasketak egiten jarraitu zuen, eta esku-hartze artistiko bat egin zuen: hirian egindako zuri-beltzezko argazki batzuk proiektatu zituen, gaez, Münsterreko hiriguneko etxe batzuetako fatxadetan. Argazkiotako motiboen artean honako hauek daude: gerra osteko arkitekturaren adibideak, merkatu nagusiaren ikuspegiak eta kale zati bat, etxe frontoidunekin; azken

kale hori erabat suntsitua geratu zen gerran, eta, herritarrek hala eskatuta, estilo historikoan berreraiki zuten 1950eko hamarkadan. Diapositiba-proiektzio haiek —hiritarrek ustekabeen egiten zuten topo argazki horietako motibo ezagunekin— agerian uzten zuten eraikinak eta hiri-egiturak ez zirela eraikuntza egonkor gisa ikusi behar, etengabeko aldaketa- eta berrinterpretazio-prozesuan dauden eraikuntza galkor gisa baizik.

Urte hartan bertan, Ulrich Loock-ek Struthen hiri-argazkien erakusketa bat antolatu zuen Bernako Kunsthallen, *Unbewusste Orte* (*Toki inkontzienteak*) izenburupean. Argazkilariak, multzo horretan, ageriko fenomeno bihurtzen zituen berez inkontzienteak ziren prozesu sozial batzuk, zein bere tokian txertatuta hiri-formen itxuran aztarna uzten zutenak, eta hortik titulua, artistarekin batera asmatua.

1988an, Struthek hiru hilabete eman zituen Napolin, kale-argazki gehiago egiten. Han, margolanen zaharberritzaile bat ezagutu zuen, eta, noizean behin, bisitan joaten zitzaion lantegira, San Lorenzo Maggior-eko erretektoria. Hala, ordura artekoa ez bezalako harreman bat bizi izan zuen pinturarekin. Zaharberritzailearentzat eta haren lankideentzat, maisulan handien sortze-faseak barru-barrutik ezagutzea haien eguneroko lanaren parte zen. Napoliko egonaldi horretan, Struthek argazki bat egin zion zaharberritze-taldeari; bertan, taldeko lau kideak ageri dira, modu probisionalean ezarritako margolan batzuen aurrean jarrita. Une horretan, Struthek bertan behera utzi zituen bere buruari ezarriak zizkion muga artistikoak, eta, handik aurrera, zabaltasun handiagoa eman zion bere obrari: pertsonak eta adierazpide berriak irudikatzen hasi zen, eta koloretako argazkiak egiten; hain zuen ere, geroztik, kolorea nagusitu zen haren obran.

IV.

Handik gutxira, Struth bere hurrengo proiekturako lehen motiboen argazkiak egiten hasi zen, modu sistematikoan: *Museo-argazkiak* (*Museum Photographs*). Era horretan, pinturarekiko pasio berria eta argazkigintza batu ahal izan zituen. Proiektu berri horretarako, Struth museo garrantzitsuenetan sartu zen, eta margolan historikoen eta haiei begira zeuden bisitarien argazkiak egin zituen. Bi plano tenporalek —iraganak eta orainaldiak— egiten dute topo argazki horietan, eta bi gai azaleratzen dituzte: obraren eta behatzailearen arteko erlazioa, batetik, eta historiarekiko elkarrizketa, bestetik. Alemanian eta Europa osoan, museotarako eraikin asko egin ziren garai hartan, eta jendea erakartzeko iman bilakatu ziren, zela beren arkitekturarengatik, zela beren aldi baterako erakusketa handiengatik nahiz beren transmisio didaktikoarengatik. Azken hamarkadotan, arteari buruzko ikuspegia aldatzen joan da: museoak ez dira jada herritarrek ilustratzen dituzten obrei begira egoteko toki bat bakarrik; orain, artea hartzeko modu berriak sortzen dituzten leku turistiko bihurtu dira.

Struthek 1988an egin zituen koloretako lehen kopia handiak, margolanetarako ohol baten neurrikoak. Beren izaera erakusgarria dela eta, fotografia handiek, argazkigintzari erakusketa-testuinguruan esanahi berri bat emateaz gainera, hura antzemateko beste modu bat ere eskaintzen dute, kopia gisa ohiko neurrian erakusten direnean. Bisitariak, tamaina handiko margolanak dauden erakusketa-areto batean sartzen denean, harreman korporal bat sortzen du inkontzienteki haiekin, eta bere proportzioak sarrarazten ditu eskala gisa. Formatu txikiko argazkiekin ez bezala —bisitariak gertutik bakarrik ikus

ditzake horiek—, formatu handiek pertzepzio-prozesu konplexua aktibatzen dute, zeinak, mugimendu arin batean, aurrea erlazio fisiko antzeko bat ezartzen baitu, jarraian argazkiaren konfigurazio formala atzeman, eta, azkenik, xehetasunen azterketa bat egitea ahalbidetzeko.

Barruko guneetan egindako *Museo-argazkiak* saileko argazkietan, teknika konplikatu bat baliatu zuen Struthek. Lanerako zerabilen kutxa-kamerak objektiboaren eta negatiboaren ardatza mugitzeko aukera ematen zuen. Gehienbat estudioan erabiltzen den teknika horri esker, argazkilariak hartualdiaren espazioarekiko diagonalean jar zezakeen fokuratze-planoa, eta hala, elkarrekin konekta zitzakeen, irudiaren espazioan, elkarrengandik urrun zeuden motibo-zatiak. Museoetako argi-baldintzak eskasak izan ohi direnez, argazkilariak diafragma-irekidura handiarekin egin behar zuen lan, kanpoan ari zenean ez bezala, esposizio-denbora laburrak lortzeko. Hori zen mugimenduak garbitasunez eta arrasto lausorik gabe irudikatzeko modu bakarra. Irekidura handiari esker, irudian garbi erreproduzitzen da fokuratutako aldea, baina gainerako guztia lauso geratzen da. Hori dela eta, Struthen argazkietan, alde batzuk ondo zehaztuta eta beste batzuk lausotuta ageri ziren, eta argazkilariak, horiekin jolastuz, behatzailearen begirada kontrolatu eta zalantzan jartzen zituen ohitura bisual tradizionalak. Hirietako ikuspegieta, argazkilariak garbitasunez erreproduzitzen du motiboa bere sakontasun osoan, aurreko aldetik atzeraino, eta, hala, giza ikusmenak sortu ezin duen irudi bat sortzen du. Irudi horiek, garbi-garbiak bere azalera osoan, begirada haietan zehar pasatzera gonbidatzen dute behatzailea. Kasu horietan, behatzaileak libreki loturak ezar ditzakeen arren, *Museo-argazkiak* saileko argazkien pertzepzioa hartualdian erabilitako teknikaren mende dago. Hala, sail biek argazkiak hautemateko modu desberdinak irudikatzen dituzte, eta modu desberdinetan aktibatzen dute behaketa-prozesua.

Museo-argazkiak saileko fotografiak egiterakoan, Struthek azkar erreakzionatu behar zuen hautatutako enkoadraketaren barruan eratzen ziren bisitari-konstelazio aldakorren aurrean. Erronka horiei arkitekturen eta objektu estatikoen argazkiak egiteko kamera bat erabiliz aurre egin izanak argi uzten du teknikaren egiazko birtuosoa zela. Irudiak ez daudenez aurrez prestatuta —2001ean Berlingo Pergamo museoan egindakoak salbu—, eta, beraz, neurri handi batean, bere kontrolpetik at geratzen direnez, argazkilariak elementu aberasgarri gisa onartzen ditu bere hartualdietan atzemandako gertaera kasualak. Struthen aurkikuntza formalak hiru urrats hauen emaitza dira beti: argazki-hartualdi zuzena, behaketa-lan zehatza, eta bere ideia artistikoari behar bezala erantzungo dion pertsona- eta artelan-konstelazio bat eratu arteko itxaronaldi pazientziatsua.

Horri formatu handiko argazkiak aurkezteko modua gehitu behar zaio, Düsseldorfeko eskolako ordezkariak publizitatetik hartu eta artearen esparrura eraman duten ezaugarria. 1960ko hamarkadatik aurrera, Düsseldorf publizitate-zentro handi bihurtu zen: agentzia ugari, argazkilari espezializatuak eta presentazio-forma bereziak garatu zituzten laborategiak zituen. Struthek bere obretarako erabiltzen duen prozesuan, plexiglas-xafla bat eranstean da koloretako kopien aurkian. Era horretan, argazkiek berebiziko distira hartzen dute, eta plastikotasuna iradokitzen duen itxura bat. Struthen argazki-hartualdien teknikaren eta koloretako argazkiaren nahitako erabileraren bitartez —zuri-beltzekoetan ez bezala, koloretako argazkietan, inkontzienteki, oraindik badirauren zerbaite bezala antzematen da irudikatutako ekintza—, lana aurkezteko modu horrek asko errazten du haren obra ulargarria eta liluragarria izatea.

Struthek tripodedun kamera handia ere erabiltzen du pertsona- eta familia-erretratuetan. Argazkia ateratzeko unean, modeloek ez diote argazkilariari begiratzen, objektiboari baizik, beraz esan liteke argazkilariarentzat baino, kamerarentzat posatzen dutela. Struthen erretratuak ez dira bat-bateko argazkiak, modeloek argazki-tresnarekin ohitzen ematen dituzten saioen emaitza baizik. Interakzio konplexua lortzen da argazkilariaren, kameraren eta erretratatuaren artean, norberaren eta besteren erretratuen artean, eta kliska egin arte ez da amaitzen. Familia-erretratuetan, berez konplexua den egitura hori are konplexuago bihurtzen da, erretratatuaren arteko lotura dela eta.

1980ko hamarkadaren hasieran, Düsseldorfeko Ingo Hartmann psikoanalistarekin elkarlanean aritu zen Struth, hark bere pazienteen familia-erretratuak erabiltzen baitzituen bere terapietan. Lankidetzaproiektu horretan, hirurogei familia-erretratu bildu zituzten bien artean, Struthek, gero, zuri-beltzeko kopietan erreproduzitu eta uniformeki handitu zituenak. Irizpide jakin batzuen arabera ordenatu zituzten argazkiak, eta bi erakusketatan aurkeztu zuten haien lanaren emaitza, erakunde psikoanalitikoetan. Struthek gaur arte egiten jarraitu duen familia-erretratuen lan-multzoaren oinarria izan zen ikerketa bisualeko proiektu hori. Konplexu tematiko horren aurrekariak 1987koak dira, Struth Japoniako Yamaguchin erakusketa bat egitera gonbidatu zutenekoak. Bere galeristek, Keiko eta Hideo Shimada-k egin zioten abegi onaren esker onez, Struthek familiaren argazki bat antolatu zuen lorategian, eta koloretan erretratatu zuen. Alan Johnston-en familiaren zuri-beltzeko argazkiarekin batera, urte bete lehenago egina, Edinburghen, opari gisa hura ere, horiek dira gerora *Familia-erretratuak* (*Family Portraits*) deituriko lan-multzoko adibide goiztiarrenak.

Multzo horrek ere hainbat irakurketa-modu eskaintzen ditu: batetik, konparaziozko behaketan oinarritutako irakurketa bat, ahaideen arteko antzekotasun fisikoak aurkitzeko aukera emango lukeena; eta, bestetik, ikerketa sozial baten itxurapeko irakurketa, zeren jantziek, gorpuzkerek eta barne-espazioaren antolaerak gizarte-mailari buruzko ondorioak ateratzeko aukera ematen baitute. Bere familia-irudi hoberenetan, Struthek familiako kide bakoitzaren erretratu psikologikoa egitea lortzen du, bakoitza banako gisa erretratatu: banako gisa bai, baina familia-egituran txertatua. Argazkiek familiako kideen arteko loturak eta hierarkiak erakutsi, eta gizarte-zelularik txikiena den horren baitan sortzen diren harremanak agerian jartzen dituzte. Gorputz-lengoiak, keinuek edo mimikak ezaugarri indibidualak jartzen dituzte agerian, eta irudietan, giza balio sakonak transmititzen dituzte ezaugarri horiek, askotan oso modu hunkigarrian, behatzailea haiekin berehala identifikatzeko adina.

Bere bideo-erretratuetan –ordubeteko iraupena dute–, Struthek denbora-tarte zabal batera hedatzen du argazki-erretratu baten une erabakigarria, kliska egiteko unea. Modeloak hainbat gogo-aldartetatik igarotzen dira saioak irauten duen bitartean, begirada kameran finkatuta duten artean. Behatzaileentzat, haietako gehienek meditazio- eta kontzentrazio-maila handia lortzen bide dute denborarekin. Argazki-erretratuetan bezala, bideo-erretratuetan ere artistaren eta modeloaren arteko lankidetz mugatua dago, nork bere irudia zaintzeko duen aukerarengatik, batetik, eta artistak erretratatuaren duintasuna babesten duelako, bestetik. Lankidetz hori, gainera, beste ezaugarri batek baldintzatzen du: erretratatuaren nortasunaren, bere baitaratzearen eta hurkotasunaren presentzia.

Argazkilaritza jarduera bakartia da, eta jarduera horren emaitzak ez dira, zineman bezala, talde-lanaren ondorioa. Dena dela, Struthek askotan hartu du parte lankidetzatza artistikoetan bere ibilbidean zehar. 1977an, oraindik ikasle zela, etxebizitza sozial batzuen argazkiak egin zituen Londresko ekialdean, Axel Hüttereekin batera, eta akademiako formatu handiko kamera eta elkarrekin egindako argazkien egiletza partekatu zuen harekin. Bere ikaskide Tata Ronkholzekin batera, Struthek Düsseldorfeko ibai-portuaren iparraldean dokumentatu zuen, hango eraikinak eraitsi baino lehen, eta lan hori binako erakusketa batean aurkeztu zuten 1981ean.

Ziurgabetasun politikoko garai hartan, Düsseldorfeko Kunstakademie-aren abaroan, artista-talde bat sortu zen, eta Thomas Struthek bat egin zuen haiekin. AEBk eta nazioarteko koalizio batek 1991n deklaratu zuten Irakeko gerrak arreta bereganatu zuen mundu osoan, besteak beste, telebistak zuzenean ematen zituelako gerrako gertaerak. Gerra-estrategia mota berri baten lekuko eraginkorrak izan ziren Irakeko armadak bere erretiran su eman ondoren Kuwaiteko petrolio-hobiak garretan erakusten zituzten argazkiak, edota, batez ere, gurutzaldi-misilekin helburu militarren kontra egindako aireko erasoaren zuzeneko irudiak. Garai hartan, taldea astelehenero elkartzen zen, azken gertakarien inguruan eztabaidatzeko eta gaurkotasuneko obrei buruz jarduteko. Struthek taldekideen argazkiak egin zituen, eta, 1992an, banako erretratuen erakusketa aurkeztu zuen Kassel-eko Documenta 9 erakusketan, “Die Montagsgruppe” (Astelehenetako taldea) izenburupean.

Klaus vom Bruch bideo-artistarekin batera, 1998an, Struthek *Berlin proiektua* (*Berlin-Projekt*) izeneko lana aurkeztu zuen; hori sortzeko, munduko toki desberdinetan grabatutako eszena independenteak batera editatu zituzten. Obra lau proiektioz osatua dago; jatorrizko soinua du, eta, bertan, eguneroko egoerak agertzen dira, esparru kultural desberdinekoak. Masa-turismoaren garaian toki exotikoetara iristeko erraztasuna, horrek dakarren oporretako argazki-zaparradak, eta zirkulazioa garrantzizko gertaera sozial bezala: horiek dira artisten ikergaiak. Eszenak kamera finkoz grabatu zirenez, aglomerazio handiko sekuentzietan gizabanakoa ia erabat lausotuta geratzen da edo une iheskor batez baino ez zaio antzematen. Eszena horiek agerian jartzen dituzte hiri handietako eguneroko gorabeherak: presa, ausazko jende-konstelazioak eta topaketak. Hasierako asmoa Berlineko eszena indibidual horiek pantaila handian proiektatzea zen, espazio publikoetan, iragarkietarako erabiltzen diren horien antzeko batean, tokiko oinezkoak munduko beste bazter batzuetakoekin aurrez aurre ipintzeko; alabaina, arrazoi teknikoak zirela eta, plana ezin izan aurrera eraman.

2003an, Frank Bungarten-ekin elkarlanean aritzeko aukera sortu zitzaion Struthi, eta gitarra-eskolak grabatu zituen bideokamerarekin, ia bost orduz, Luzernako Musikhochschule-n (Musika Goi-Eskola). *Read This Like Seeing It for the First Time* (*Irakurri hau ikusten duzun lehen aldia balitz bezala*) grabazioa bi pantailatan proiektatu zen gero. Ikuskera eta ikuspuntu desberdinek ikasle-irakasle harremanak ezaugarritutako ikaskuntza-prozesuaren une gakoetan kondentsatzen zituzten eszenak, nortasunaren garapen artistikoaren esparruan.

Txikoria-belarraren gela (*Löwenzahnzimmer*) lana ere beste lankidetzatza-proiektu bat da, Struthek 1990eko hamarkadaren hasieran Lindberg ospitalearen enkarguz egina, Suitzako Winterthur hirian.

Ospitale klinikoaren zabalkuntza-proiektuaren barruan, pazienteen gelak modu artistikoan diseinatu behar ziren. Hainbat bisita egin ondoren, Struth ospitale-egonaldi luzeen ondorioak ulertzera iritsi zen, luzaroan ohiko ingurunetik bereiz egoteak zer-nolako eragina izan zezakeen sentitzera. Orduan, inguruetako paisaien argazkiak egin, eta tamaina handiko koloretako kopiatan ezarri zituen ohe bakoitzaren aurrean. Era horretan, pazienteak ezaguna zitzaien eguneroko motibo bati begira ziezaiokeen. Paisaia horietako askotan, bide bat ageri da, pazienteak mentalki ibil zezakeena. Oheburu bakoitzean, ospitaleko lorategiko landare baten argazki bat eskegi zuen Struthen. Argazki horiek gertutik eginda daude, formatu bertikaletan, pertsonen erretratuak balira bezala, eta loreen edertasuna eta hauskortasuna erakusten dute aldi berean. Proiektuaren testuinguruan, pazienteak irudikatzen dute, metaforikoki. *Löwenzahnzimmer*, 37 gela baino gehiago hartzen dituen esku-hartze horrekin, intuizioz, enpatiaz eta erantzukizunez beteriko proiektua gauzatzea lortu zuen Struthen.

VII.

Aukera dugu, halaber, behatzaile gisa sartzeko *Paradisuko irudi berriak* (*New Pictures from Paradise*) izeneko lan-multzoko paisaia batean. Proiektu horretarako, besteak beste, Txinako, Japoniako eta Australiako baso eta oihanen argazkiak egiten jardun zuen Struthen 1990eko hamarkadaren bukaeran. Bere hartualdietan, arreta handiz hautatzen ditu enkoadraketak, irudiaren eremu osoa naturaz beteta ager dadin. Argazkiaren azalera osoa hartzen duen landare-mundu horren egitura naturalaren aurrean, behatzailea bere baitara bilduta geratzen da, Struthen gainerako obretan ez bezala. Lan horretan, banakako begirada-prozesua sustatzen da, hautemate bisual hutsean oinarritua, eta prozesu horretan zehar behatzailea bere burua irudien mende uztera iritsi daiteke. Obra horiek harmonia nabarmena eta estetika-maila handia dute ezaugarri. Beren motibo-munduaren integritatea ospatzen dute, eta, esperientzia bisual hutsarekin batera, paisaiaren esanahi existentzialean murgilarazten dute behatzailea, paisaia baliabide mugatutzat hartuta.

Bere erakusketetan, Struthen areago indartu zuen paisaia primitiboen irudi-mundu natural horretan egindako murgiltze modu hori, irudi guztiak espazio bakar batera bilduta. Modu horretan, behatzailea paisaiez inguratua geratzen da. Esperientzia bisual hori, irudi indibidual bakoitzean dagoen narratibora mugatua ordura arte egindako lan-multzoetan, erakusketa-aretoa ere iristen da orain. Struthen instalazioek espazio- eta eduki-harremanak sortzen dituzte obren artean, behatzaileak aretoan hara-hona ibiliz aurki ditzakeenak.

Struthen modu berean jokatu zuen bere *Publikoak* (*Audiences*) lan-multzoa aurkeztean. Sail hori arte Florentzian, San Petersburgon eta Madrilen klasikoaren museo handietan egindako argazkiez osatua dago. *Museo-argazkiak* multzoan ez bezala, beste honetan, margolan historikoei begira dauden ikusleei zuzendua dago kamera: artelanaren ondo-ondoan kokatuta, baina argazkian sartu gabe haiek begiratzen ari diren obra. Ikuspegi-aldaketa horrek museotako ikusleengan jartzen du fokua, eta begiratzen ari diren artelanaren aurrean dituzten erreakzioak antzematen ditu. Struthen formatu handiko kopiatan aurkeztu zituen lan-multzo horretako argazkiak, panorama anizkun bat eratzeke. Askotan, gainera, behatzaileak argazkietako ikusleen aurrez aurre jartzera behartzeko moduan kokatu zituen kopiak aretoan. Horren ondorioa hartze-prozesuaren islapen berezia da: artelanei begira dauden

ikusle batzuk artelanei begira dauden beste ikusle batzuei begira. Argazki horiek garbi erakusten dute maisu zaharrek indar estetiko intenporala dutela, izugarri ospetsu bihurtu direla aro digitalean ere, eta amaigabeko eragina dutela ikusleen gain. Haien sentsazioek, argazkietan hartuak, bat egiten dute erakundeek egiten duten ahalegin nabarmenarekin, bai haien prestakuntza bultzatzeko, bai ikusle-masak antolakuntza-neurri egokien bidez kontrolatzeko. Hartze-prozesuaren kiribil bihurri horrek, lan-multzo honetan irudi bihurtuak, bisitaria akuilatzen du bere paperaz kontzientzia hartzera eta bere buruari galderak egitera.

2009an, Struth Israelera joan zen gonbidatuta, nazioarteko beste argazkilari batzuekin, norberaren pertzepzioaren eta bestearen pertzepzioaren arteko aldearen gaia aztertzen zuen argazkigintza-proiektu batean parte hartzera. Frédéric Brenner argazkilari frantsesaren ekimenez sortutako proiektu horrek aukera eman zion Struthi Israelen eta mendebaldeko Zisjordania okupatuan egindako argazkietan —kaleak, jendea, paisaiak eta goi teknologiko instalazioak agertzen diren irudietan— bertako egoeraren deskribapena haren modura kondentsatzeko. Argazkiek erakusten dute nola eraldatzen duen geografia Israelgo gobernuaren asentamendu-politikak eta nola eragiten dion paisaiari israeldarren eta palestinarren arteko gatazka politiko-erlijiosoak. Giza faktorea etorkin-familia baten talde-erretratu batean dago jaso: Lur Santutik, babesa eman behar zien horretatik hain zuzen, iritsitako familia bat da irudikatutakoa. Lan-multzo hori hamasei lanez bakarrik dago osatua, baina denen artean Israelen egungo egoeraren profila marrazten dute, geruza askokoa. Bestalde, eta sotilki bada ere, egileak posizio politiko jakin bat hartzen du, eta aztertzen du beti arriskuan dagoen Estatu gazte honen irudia.

VIII.

Gaur egungo *Natura & Politika* (*Nature & Politics*) lan-multzoak ere munduarekiko ikuspegi kritikoa jorratzen du. Horren baitan, Struthen giza ekintzaren ondorioz eraldatutako natura- eta paisaia-irudiak biltzen ditu, batetik, eta nazioarteko enpresetako eta ikerkuntza-laborategietako sistema tekniko aurreratuen argazkiak, bestetik. Espazioko nabigazioa, energia lortzeko lanak, medikuntza-ikerkuntza, adimen artifiziala eta robotizazioa dira Struthi arreta ematen dioten teknologia aurreratu horietako batzuk. *Paradisua* (*Paradise*) argazki-multzoko irudietan bezala, honetan ere irudiak aparatu tekniko konplexuz gainezka ageri dira, eta haien esanahia ulertzen alferrik ahalegintzen den ikusle ezjakina erabat nahasi eta kontenplazio horretan bere bakardadean uzten dute. Teknika modu agerikoan edo ukigarrian transmititzea ezinezko bihurtu den garapen baten metaforak dira irudiok: izan ere, teknikari oso espezializatuek bakarrik uler dezakete haren konplexutasuna. Argazki horien konfigurazio grafikoak irudiaren azalera osoa hartzen du eta pintura abstraktuaren antzeko egiturak gogorarazten dizkigu; era berean, fenomeno hori ulertzeko beste modu bat dakarkigu. Neurri batean, argazkien formatu monumentalak erretratututako objektuen dimentsio izugarrien aurreko erreakzioak dira. Haien estetika abstraktua ospatzen dute, artistaren interesaren lekukotasuna ematen dute, eta gizakiaren lorpen teknologiko handienei buruz egiten digute galde.

Teknologia gaitzat duten argazki horiekin kontrajarrita, Struthen oraingo paisaien argazkiak aurkeztu zituen: hiri-paisaiak, kultur paisaiak zein natura (horien artean, baita aisia- edo jolas-parke batzuen

ikuspegi batzuk ere). Simulatutako benetakotasun baten emaitza dira, eta bigarren begiratuan bakarrik ohartzen gara paisaiok artifizialak direla. Objektuek sortzen duten erakarmenak ezaugarritzen du lan-multzo osoa. Baina, aldi berean, hainbat galdera planteatzen ditu: haren irudikatzeko gaitasunari buruzkoak, argazkigintzak berak informatzeko bitarteko gisa dituen mugei buruzkoak, bai eta aurrerabidearen, globalizazioaren eta teknikaren sinesgarritasunaren mugei buruzkoak ere. Bada argazki bat galdera-multzo horren sinbolo dena, ospitale batean egindako argazki bat: toki bat ageri da tresna teknologikoz betea, eta bertan pertsona bat baino ez, biluzik, ebakuntza-mahaian etzanda eta medikuntza-tresneriara lotua, bere existentzia soilera itzulia.

Struthek bere argazkietako bakoitzean baliatzen dituen pertzepzio-estrategia psikologiko horiek berberak aurki daitezke *Natura & Politika* lan-multzoko lanetan ere. Erakusketa-arkitekturaren plangintza zainduaren bidez, eta dramaturgia jakin batean eta lan-multzoen elkarrekiko teilakatzeari oinarritutako sekuentzia bati jarraitzen dion obra-antolamendu zehatzaren bidez, ikuspegi askoko erlazioak ezartzen ditu, argazki solte bakoitzak komunikatzen duenaz harago doazenak eta, saiakera-izaerarekin, geruza-ugaritasunera eta gaien kontraesankortasunera egokitzen direnak.

Struthen lana bere osoan hartuta, garbi ikusten da artistaren kezka sozialek zenbateraino markatzen duten haren lana: hura zeharkatzen duten ardatzak dira, eta gaien hautaketa baldintzatzen dute, baita argazkira transposizioa egiteko modua eta obrak aurkezteko modua ere. Struthek bere buruari egiten dizkion eta, bidenabar, gu guztioi ere egiten dizkigun galderek ematen diete bere argazkiei izaera indibidual berezi eta nahasezin hori: espazio publikoaren garrantziari, familia-kohesioaren faktore bateratzaileari, naturaren eta kulturaren esanahiari, eta teknologia berrien muga eta aukerei buruzko galderek, hain zuzen. Struth gauza da funtsezkoak diren gaiak, gizarte-egituren ezegonkortasuna edo giza existentziaren hauskortasuna, adibidez, dotorezia formal handiko irudietan islatzeko. Irudiok, gainera, inplikazioa eta enpatia sortzen dute, eta aukera ematen dute ikusleek balio sozial, etiko eta gizatiarrak beregana ditzaten.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzua, SL
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

BESTE EGUN BAT PARADISUAN

JANA-MARIA HARTMANN

Izerdia kopetan behera doakigu, gorputzean itsasten zaigu arropa. Elastiko arin batekin amets egiten dut, baina alkandora mahuka-luzeak eraman behar ditugu. Eltxo-mordoak dabilta gure inguruan durundian. Geure burua babestuko ez bagenu, zitzadez josita bukatuko genuke, goitik behera. Badira ordu batzuk hitzik egiten ez dugula, eta oihu ozenek eteten dute gure arteko isiltasuna, tarte erregularretan. Tximinoak gure atzetik datozela dirudi, nonahi daude eta inon ez, eta txoriek etenik gabeko orkestra batek bezala laguntzen digute, oihaneke sasitza gure gomazko bota astunekin zapaltzen dugun bitartean.

Urduri antzean egon da Thomas goiz osoan, labezomorro batek bainugelan eraso egin dionetik. Gure aldartea ez da, preseski, bozkariozkoa. Ilaran jarrita, bidea zabaltzen dugu landaredian barna: enbor lodiak, goitik zintzilik dauden landare igokariak, hostoak eta adarrak esker-eskuin. Tarteka Thomas doa aurretik, beste batzuetan ni noa buruan, eta lurrean topatu dudak makila bat astintzen dut bidea armiarma-sarek garbitzeko, bestela sareak aurpegian itsatsiko zitzaizkigun-eta. Zorro handi bat daramat bularrean zintzilik, pelikula-euskarriz betea. Hamar bat kiloko pisua du, baina hori ez da ezer Thomasek bizkarrean zintzilik daraman xafla-kameraren aldean. Inguratzen gaituen oihana amaierarik gabeko labirinto misteriotsu bat iruditzen zait, bidezidorrik ez da apenas bereizten, eta neure kolkorako diot zertan ari ote naizen egiaz hemen. Aurkituko ote du Thomasek, besterik ez bada ere, aseko duen motibo bakar bat?

2005. urtea da, Perun gaude, eta aurreneko aldiz urte askoan elkarrekin bidaiatzen gabiltza. Nolabait ere, bikote bitxia gara. Norbaitek galdetzen digunean zertan ari garen hemen, esaten dugu Thomas argazkilaria dela eta argazkiak egin nahi dituela oihanean. Orduan nekez egiten dute galdera gehiago; izan ere, era guztietako zientzialariak igarotzen badira hemendik, zergatik ez argazkilaria bat? Ez dugu beste azalpenik ematen: ez dugu esaten, gainerakoan, Thomasek gehien-bat arkitekturako argazkiak eta erretratuak egiten dituela, eta haren irudiak ez direla National Geographic-en ikusten, galeria eta museoetan baizik. Neure burua aurkezten dudanean, “laguntzailea” naizela esaten dut. Kamerez eta objektiboez ezertxo ere ez dakidala, eta berez literaturako ikaslea naizela: horiek ere ezkutatu egiten ditugu. Thomas eta biok pozik gaude azalpen erraz horrekin. “Patchwork” baten antzeko familia-harremana izan ondoren, gure ama eta biak banatu zirenetik, gure loturak ez du definizio argirik. Thomas nire aitabitxia ote da? Hitz hori ez zait behin ere gustatu, eta Thomas, gainera, nire anaiaren aitabitxi ofiziala izan da beti. Nire aitaordea ote da? Nire aitaorde ohia? Ama eta biak ez dira behin ere ezkondu egon. Niretzat Thomas da, besterik gabe. Jaio nintzen egunetik ezagutzen dut, adiskideen eta familiaren inguruko parte baitzen ordurako. Banaketaz gero, denbora luzez ez genuen jakin zer gertatuko zen. Ez zegoen inolako bide-orririk era horretako egoeretarako. Ez zegoen lotuko gintuen zaintza-eskubiderik, ez inolako ahaidetasunik, ez inolako mendetasun ekonomikorik. Ni Berlinen bizi nintzen, Thomasek Düsseldorf bizi zela jakin zuen, eta gure bideak ez ziren ia gurutzatzen. Baina, aldi berean, ezin nuen imajinatu ere egin, besterik gabe, nire bizitzatik desagertzen utziko nionik. Hark ernatu zuen nigan pop-musikarekiko zaletasuna, sei urte nituela nire lehen nahasketa-zinta oparitu zidanean (denetik zegoen han: tartean, The Clash, Purple Schulz eta John Coltrane).

Neska txikia nintzela, ezkutaketan ibiltzen nintzen Thomasen lehen laborategietako batean, geroago erregularoki ateratzen ginen elkarrekin korrika egitera, eta nire graduazio-dantzaldian ere egon zen. Nolabait ere, familia izaten jarraitzen genuen. Eta, hala eta guztiz ere, definizioa falta genuen.

Galdetu zidanean nahi al nuen berarekin Hegoamerikara joan argazkiak egitera, ez nuen zalantza handirik izan. Nire adiskide bat itzuli berria zen Peruko oihan tropikal betean egindako biologiako ikerketa-proiektu batetik, eta Madre de Dios-en —Brasilgo mugatik gertu dagoen naturaren babes-eremua— zeuden WWFko zientzialarien erreferentzia eman zidan. Ikaragarritzko poza ematen zidan Thomasi bere bidaia eta lana antolatzen laguntzeak, eta bi aste elkarrekin emateko aukera izateak.

Limatik hegazkinez joan ginen Puerto Maldonadora; urre-bilatzaileen herri txiki bat da, hotel bakarra daukana. Handik, goizean goiz, auto zahar-zahar batean, hauts gorrixkako errepideetan barna, eta eremu deforestatuak gurutzatuz, Labirintora joan ginen; herrigune are txikiagoa da, Madre de Dios ibaiaren ondoan, non sasoika bizitzen baitira egurketariak eta urre-bilatzaileak. Goizaren amaieran txalupa batera igo ginen, bost orduz ibaian gora eramango gintuena, WWFren CICRA kanpamenduraino (gaztelerazko sigletan, Centro de Investigación y Capacitación Río Los Amigos). Ordurako konturatua nintzen gure bidaia ez zela txikieria izango. Beroak biok nekatzen gintuen, eta gainera, eguerdian bide-ertzean zegoen baserritar bati Brasilgo intxaur fresko batzuk erosi genizkion, eta laster gaineratu zitzaigun Moctezumaren mendekua. Baina beste bat zen arazo nagusia: elkarrekiko arrotzak bilakatu ginela. Ni neska txiki bat nintzenean gure artean zegoen konfiantza, nire nerabezaroko egoskorkeria: ezerk ez zuen funtzionatzen baldintza berri horietan. Loturak alderantzikatua ematen zuen. Thomas beroak itotzen zegoenean, ni, berriz, ondo sentitzen nintzen. Thomasek gustuko jatetxe bat topatzen zuenean, niretzat janari vegetarianorik ez zen. Thomasek une jakinen batean oraindik ere beste argazki bat egin nahi zuenean, niri unea luzeegia gertatzen zitzaidan. Baina alde egiteko aukerarik ez neukan. Oihanean ez dago inolako estaldurarik mugikorrarentzako.

Uhaldiak izan zirela-eta hainbeste enbor zegoen uretan, non asko murriztu behar izan baikenuen abiada. Txalupan zortzi ordu eman ondoren, geldialdirik gabe, heldu ginen azkenik oihaneko gunehartara. Horrenbesteko edertasunak ia hitzik gabe utzi ninduen. Egurrezko zenbait etxolak osatzen zuten kanpamentua, eta zirkulu zabal batean kokatuak zeuden janlekuaren inguruan. Plataforma baten gainean eraikia zegoen kanpamentua, eta oihan tropikalaren gaineko panorama sinestezin bat ikusten zen handik, berde iluna, den-dena hartzen zuena, bista heltzen zen tokiraino. Iluntzean, gorri arrosakara batez tindatu zen zerua, eta bero hezea apur bat gutxitu zen. Etxoletan ur hotza bazen, baina korronte elektrikorik ez, eta ezin ginen gure eltxoen kontrako sareetatik ia atera. Iluna heldu zenean lo hartu genuen, lehertuta, hurrengo goizean gure inguruko tximinoen zalapartak esnatu gintuen arte. Goiz zoragarria zen, baina nik kezkatuta jarraitzen nuen. Harainoko bidaia osoan, inoizko hurbilgaitzen ikusi nuen Thomas. Edo agian neu nintzen hurbilgaitz zegoena. Hala gertatzen zait batzuetan, neure buruarekin seguru sentitzen ez naizenean. Eta, hain zuzen ere, ez nekien oso ongi Thomasek ni bertan egotea nahi ote zuen. Agian ez zen ideia ona izan ni horrela, ez bat ez bi, haren lanaren munduan murgiltzea. Agian ni haren iraganeko pieza bat nintzen, orainaldian tokirik ez zuena. Edo agian besterik gabe galdetu behar nion zergatik zegoen hain muturtua.

“Hemen”, dio Thomasek bat-batean, eta gelditu egin da. “Hemen?”, galdetzen dut sinesgogor, ez baitut ulertzen zer dagoen oihaneko gunehonetan, azkeneko orduan aurretik igaro garen gainerako zuhaitz eta hosto guztietan ez zegoenik. Baina busti-bustia daukat bizkarra, eta pozik nago geldialdi bat egin behar dugulako. Thomasek ez dit erantzuten; aldiz, kamera astuna bizkarretik kendu eta pauso batzuk egiten ditu hara eta hona. Behin eta berriz

gelditzen da, eskuak gerrian jarrita. Oihanarteari erreparatu, gogoeta egin eta begirada zerura jasotzen du; halako berdetasunaren artetik ia-ia ikusi ere ez da egiten. Hala dio azkenean: “Bai, hemen ondo dago”. Thomasen ondoan jarri eta norabide berean begiratzen dut. Azal griseko enbor lodiak eta enbor meheak ikusten ditut, sasitza eta hosto zimelak, kolore arre eta berdeen nahasketa basati bat.

Thomasek kamera muntatzen du; ez da aurreneko aldiz ikusten dudan prozesua. Nik bere erretratu-saio askotan lagundu nion, eta niri ere bi bider egin zizkidan argazkiak. Lanera: lehendabizi tripodea ipintzen da, gero kamera eta objektiboa muntatzen dira, gero nik nire zorroa ireki eta Thomasek gutxi gorabehera 20 x 30 cm-koa den pelikula-euskarrietako bat ateratzen du; alde bakoitzetik negatibo bat daukate. Thomasek euskarria kameraren atzeko aldean sartzen duen arte, bost bat minutu irauten du agian prozesuak. Thomasek fotometroa hartu eta harekin jolasten da; gero kameraren gainean zabaldutako olana beltzaren azpian desagertzen da: oihal horren helburua da fokuratze-kristalaren gainean proiektaturiko irudiari antzemateko moduko iluntasuna sortzea. Berriz agertu, eta buruari eragiten dio: “Beste objektibo bat behar dut”. Berriz ere kamera inguratzen du, bizkor, eta olanaren azpian sartzen du burua. Giroa halako kontzentraziokoa ez balitz, barre egingo nuke. Horrela, *Star Wars*eko figura baten tankera du Thomasek: sei hanka, bizkarra apur bat okertua eta eranskin mekaniko bitxi bat buruan. Ondoren, beste egokitzapen batzuk egiten ditu, tripodea gorago kiribildu behar da, gero atzera beheraxeago. Hirugarren objektiboa ipini du. Berriz ere kontsultatzen du fotometroa. Jakin-minez begiratzen dut. Badirudi Thomasek zehatz-mehatz dakiela zeren bila dabilen, eta aurkitzea besterik ez duela falta. Pisu bat kendu dut gainetik. Ia hiru ordu laurdeneko prestakuntzaren ondoren, pozik ematen du. Gerturatzeko keinu bat egin dit, eta fokuratze-kristaletik begiratzen utzi dit, zeina negatiboaren tamaina berekoa baita. Horra oihana buruz behera. Hurbilegi nago, eta pixka bat atzeratu naiz irudia osorik ikusteko. Errealitatean baino zehatzagoa da ia; hosto bakoitzak bere kidea du enkoadraketan, baina alderantziz. Baina honetara ohitua ez banago ere, bat-batean argi ikusten dut badela marko bat. Enbor arre-grisetako bik atari moduko bat eratzen dute sasitza trinkoan, gauza miragarritz beteriko mundu baterako ate sakratua balitz bezala. Atzean, oso-oso atzean, soilune baten antzeko zera bat ikusten da: arrakala argitsu bat, ia agerraldi bat dirudiena. Thomasi ez diot ezer esan horretaz. Herabea sentitu izan naiz beti berarekin bere lanaz hitz egiteko; izan ere, azken batean, bada nahiko jende Thomasen arteaz arduratzen dena. Oroitzen naizenetik ezagutzen ditut Thomasen obrak, eta txikitandik bisitatu ditut haren erakusketak. Baina gaur egun arte zaila gertatzen zait horretarako hitzak aurkitzea, horrexegatik agian.

Buruaz baietz egin eta esan diot: “Bai, itxura ona du”. “Bai?”, galdetzen du, zorutzen. Osorik desagertua dirudi beroak, eltxoek eta labezomorroek eragindako umore txarrak. Legoaren azken pieza bere dorrean ipintzeko puntuan dagoen ume bat dirudi Thomasek kasik. Baina bat-batean eguzkia atera da. Halako batean, enborrak ez dira grisak, horixkak baizik; urre-koloreko argi batek koloreztatzen du dena, ur-tantek distira egiten dute. “Démontre!”, aditzen dut Thomas madarikazioka. “Motiboa osorik joan da!”. Harrituta begiratu diot. “Dena hortxe dago-eta”, pentsatzen dut. “Nire argazkietan eguraldiak ahalik eta lainotuena egon behar du, argien eta itzalen arteko kontrastea ez dadin hain handia izan”, azaltzen dit. “Egun osoan ez da eguzkia azaldu, eta oraintxe atera behar du?”. Begiak erdi itxita, zerura begiratzen du. Ez dakit zer egin behar den orain; Peruko tropikoetako baldintza meteorologikoak ez dira nire espezialitatea. Baina hurrengo unean osterera ere itzal bat pasatu da gure gainetik. “Ondo!”, oihu egin du Thomasek, pozez betetako aurpegiarekin osterera ere. Jarri da segituan kameraren ondoan eta kliskagailua hartu du. Gaurko lehen argazkia da.

Eguerdian kanpamentura itzuli gara. Afaria bostak aldera zerbitzatzen da, ordubete geroago gau beltza baita. Oilaskoa, arroza eta babarrunak, sukaldeko langileek jantokian banatua dena. Afariaren ondoren, Letoniako bi zientzialari adinekoren ondoan eseri gara. Hilabete batzuk ematen ari dira hemen, papagai-espezie bat ikertzen.

Gero, denak beren etxoletara erretiratu direnean, gu beste tarte batez geratu gara eserita. On egin digu bioi oihaneko egunak. Baina, hala ere, jakin nahi nuke zerk arduratzen duen Thomas.

“Pozik zaude gaurko txango honekin?”, galdetu diot.

“Bai, argazkiak egitea dibertigarria gertatzen zait beti. Baina ez dakit ezertarako balio duten”, erantzun dit.

“Lan gogor askoa, oihanaren horrelako argazki bat egitea”, diot nik irribarrez. Thomasek kopeta zimurtzen du.

“Ez nago oso seguru jarraitu nahi ote dudan Paradisuaren saileko argazkiak egiten”.

“Zergatik?”, galdetzen diot. Azkenaldi hartan, mundu osoko museoetan ibiliak ziren Thomasen saileko argazki batzuk formatu erraldoietan, eta, nire iritzian, arrakasta handiz.

“Ez zait ezer berririk bururatzen. Baliteke sailak eman zitzakeen argazkiak agortu izana. Ez nago inspiratua”, dio Thomasek adoregabeta. Nik ez nekien batzuetan halako zalantzak izaten zituenik bere lanaz. Ordu arte, ez zuen horretaz nirekin sekula hitz egin.

“Baina gaur oso inspiratua eta energiaz beteta ibili zara lanean, nik ikusi dudanez”.

“Baliteke hau amaiera izaera, baliteke gero gauza berriren bat etortzea”, dio. “Baliteke. Baina saia gaitezen bihar berriz”, proposatzen diot. Thomasek baietz egiten du buruarekin.

“Jakina. Azken batean, ekipo gisa oso ondo funtzionatzen dugu, ezta?”.

Bat-batean, egiazko ilusioa egiten dit biharamunak. Azkenean, oihan tropikal beroak hautsi du bion arteko izotza.

Hartu dut nire ordenagailua eta ireki egin dut. “Adituko al dugu musika pixka bat?”, galdetu dut. “Gustura asko”, dio Thomasek. Eta hortxe aritu gara Arcade Fire-ren azken albuma entzuten, eltxoak jasanezinak gertatu diren arte.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzua, SL
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

FIGURA/ATZEALDEA.

THOMAS STRUTH-EN IRUDIAREN

KONTZEPTUARI BURUZKO GOGOETA BATZUK

ULRICH WILMES

Oharkabeaz igarotzen dena edo ikusten ez dena argitara ateratzeko egileak egiten duen berebiziko ahaleginari zor zaio, partez, Thomas Struth-en argazkiek eragiten duten lilura. Ezkutua dagoenaren bila esploratzen du errealitatea, eta esplorazio horrek gero irudi ia naturaletan gauzatuko diren ez ohiko ikuspegiak darama. Hau da, ikusle bakoitzak uste du objektu eta leku jakin batzuk erreproduzituak ikusten dituela. Alabaina, objektu eta leku horiek ez dute egiaztatze objektiborik ametitzen, eta ikuspegi subjektiboak gertatzen dira. Interpretazio-ahalmen hori da Struthen pentsamolde bisualaren ageriko oinarria. Hori dela-eta, azpimarra daiteke 1987an Münsterreko *Skulptur Projekte-ri* egin zion ekarpena, argazkilari gisa gonbidatu baitzuten hara. Hiri hartarako egin zuen lana guztiz berezia zen alde guztietatik, eta hiriaren esparru osoa kasik hartzen zuen analisi batean oinarritzen zen. Struthi inporta zitzaiona ez zen esparru haren dimentsioak erregistratzea, baizik eta haren identitatea eta berezitasunak grafikoki irudikatzea. Hiriko periferiaren ikuspegiak proiektatu zituen hiriguneko sei puntutan, haren nolokotasun heterogeneoaren topografia bat taxutuz era horretan. Espazio publiko batean egin zen erakusketa hartan izan zuen esku-hartzeaz —eskulturaren ikusmolde zabal bat formulatu nahi izan zen bertan—, Struthen esan zuen behin bera ez zela argazkilaria, argazkigintzarekin lan egiten zuen artista bat baizik. Bereizketa hori ez zuen inondik ere bere buruan segurtasun-falta izateagatik egin; baizik eta une horretan argazkigintzaren bitartekoari eman nahi izan zion garrantziagatik. Hain zuzen ere, Struthen ekarpen erabakigarria egin dio harrezkero argazkigintzari. Bere ezin errepikatuzko planteamenduarengatik ere, proiektu honek geroago garatuko zituen perspektiba berriak ireki zizkion, argitu baitzion irudiak baduela irudikatu nahi duen gai zehatzarekiko autonomia. Bereizketa hori erabakigarria da Struthen argazki-jarrerarentzat, pentsaezina baitirudi egileak pinturaren teoria bisualaz duen jakintza sakona gabe. Oinarri horren gainean, Struthen obraren bilakaerak etengabe nahi ditu auzitan jarri irudi gisa eraikitako irudiak, eta hori, ikuslearentzat, erronka etengabea eta mirespen-iturria gertatzen da.

Arte bisualen historiak lotura estua du figurazioaren eta abstrakzioaren, dimentsio-bitasunaren eta espazialitatearen arteko erlazioari buruzko debatearekin, objektu bisualaren errealitateari dagokionez. Pinturaren lehen adibideetatik hasita, genero honen funtsezko bultzada gertatu da debate hau, eta argazkigintza artistikora ere eraman daiteke irudien sorkuntzako prozedura mekanikoa den aldetik. Pinturaren genero klasikoetako batzuk aldi berean dira bultzada eta anbizioa Struthen arte bisualarentzat: luze-zabal aztertu zituen paisaiak, hiri-ikuspegiak, erretratuak, taldeak eta bodegoiak, eta, ondoren, parte askotan egituraturiko obra-sailetan islatu zituen. Oinarri historiko-artistikoa duten printzipio hauek analisi formalekin lotzen dira irudiaren egitura abstraktuan.

Struthen argazkigintza-moduak prozesu ordenatu bati erantzuten dio, eta prozesu horrek gai bihurtzen ditu loturak gabeko egituren uneak ere. Aurkikuntza bisuala, orduan, ikusmolde global batean oinarritzen da, zeinak irudiaren osotasuna hartzen baitu beti gogoan, eta erabat baztertzeko baititu manipulazioak haren langintzari eta

argazkia egin ondoren laukiratzea aldatzeari dagokionez. Argazkigintzako teknologia modernoekin lan egiten du Struthek, baina klasikoa dela esan daitekeen modu batean, alegia, ikuspegi analogikoa eta irudian oinarrituriko pinturaren teoria bat aplikatzen ditu. Hau da, haren hizkera bisuala, obraren ulerpen kontzeptualetik baino areago, formaren eta edukiaren batasunaren ideia zehatzetik sortzen da. Ordena orokortzaile bat dago Struthen irudien azpian, zeinak eszenan ipintzen baitu motiboa, edukiaren baldintzen mende.

Pinturaren azterlanak gidatu zuen egilea puntu horretarainoko bidean, eta, modu horretan, prozesu tradizionaletatik urrundu zen pixkana-pixkana. Struth, bere prestakuntza akademikoaren garaian, pinturaren praktikaren osagarri gisa hasi zen argazkigintza lantzen. Berehala ikusi zuen argazki-eredua pinturara eramateak, berari behintzat, ez zekarkiola balio artistiko erantsirik. Sorkuntza bisualerako baliabide gisa kamera menderatu zuen unetik zuzenagoa eta eraginkorragoa iruditu zitzaion argazki-metodoa pinturaren prozesu luzea baino. Eta kasu honetan garrantzitsuena ez zen bakarrik denboraren faktorea, baizik eta, areago, emaitza, zeinaren ondo zehazturiko ezaugarriak bat baitzetozen haren irudiaren ideiarekin.

“Nire pintura-lanetarako erabiltzen nituen argazkiak egiten hasi ondoren, konturatu nintzen argazkiak erakusten zuela jadanik nik azkenean erakutsi nahi nuen. Hortaz, zergatik pasatu bost hilabete koadro bat margotzen azkenean hari argazki baten itxura emateko xedearekin?”.

Zer diote Struthen hitz horiek errealitate ikusgaiarekiko harremanaz?

Argazkilariak *ikusgailutik* ikusten du irudia (alemanez: *Sucher*; hitzez hitz: *bilatzailea*). Hitzeko alderantzizkatze horrek, tresnaren leiharen bidezko begiradaren prozesuarekiko erlazioan, argitzen du Struthek irudiaren abstrakzioarekin duen harremana, halako moduan, non, *bilatzailetik* begiratzen duenean, bai baitaki zer aurkitu behar duen.

Orokorrean, irudia ez da modu formalean bakarrik taxutzen. Aurreneko gauza, jakina, gaiaren hautaketa da, eta, horri loturik, argazkilariari interesatzen zaion objektu bisuala baitan hartzen duen leku bati buruzko erabakia, argazkia egitea pentsatu aurretik: bere hiriko kaleak edo ezagutzen ez duen beste hiri batekoak, kontenplaziozko meditazio-lekuak, mundu naturalak, jatorrizkoak eta ezin sartuzkoak, ikerketa zientifikoa egiteko eta aurreramendu industrialerako espazioak, gizatasunaren funtsa etab. Motiboa da argazkilariari iristen zaiona, nolabait esateagatik, eta argazkilariak aurkitu egiten du, jadanik istorioa gogoan daukalako edo motiboarekiko topaketak sorrarazten duelako. Struthen argazkien kopiek eta anplazioek harraldiaren formatu osoa erreproduzitzen dute beti: ertzetatik erdialdera; espazioa, pertsonak eta objektuak unitate bisualetan osatzen dituzten ardatz bertikalen, horizontalen eta diagonalen proportzioekin. Ez dituzte eraikuntza abstraktuak eratzen, aldiz, dagozkion zirkunstantzien harraldi bisualetik sortzen dira.

Hala bada, azken hamarraldietako sailak, partez, irudiaren, espazioaren eta gainazalaren arteko erlazioen behaketaren eta analisiaren emaitza dira. Struthek irudiaz duen ikusmoldea —pentsatzen badugu ikusmolde bateratzaile bat dagoela bere obra-sail guztietan— artearen historiaren hainbat garaitako irudiari buruzko teoriez elikatu zen, baita forma kritiko-errealistaren teorian batez ere. Era horretan, haren ikusmolde bisual garaiak XVI. mendeko teoria artistikoaren oinarritzko ezaugarriak bereganatzen ditu, baita objekturik gabeko abstrakzioaren printzipio garaiak ere, prozesu baten emaitza gisa.

Giorgio Vasari-k haren *disegno* kontzeptua taxutu zuenean arte-diseinuaren prozesua esperientzia zuzenetik abiatuta definitu zuen. Artistak, nolahi ere, ez ditu gauza naturalak hartzen bere banakako ezaugarriekin, aitzitik, begi-hautaketa baten mende jartzen ditu, haien ideia bisual batera heltzeko. Marrazkia zen artelanaren kategoria erabakigarria harentzat; izan ere, marrazkia errealtatea atzemateko ezagutza-prozesu baten emaitza da, esperientzia bisual soila baino goragoko maila duena.

Giulia Zorzetti Francesco di Mura-ren koadro batekin (*Giulia Zorzetti mit einem Gemälde von Francesco di Mura*, 1989) erretraturako, Struthek generoko pintura baten modalitatea hautatu zuen. Argazki bat egin zion zaharberritzaileari Napoliko Santa Maria Donnaromita eliza desakralizatuko koruan, zaharberritze-lantegi bihurtuta zegoena. Struthek bere bidaia-egunerokoan egindako marrazki txiki batek eta ohar batzuek espazio haren zirriborroa eta harraldiaren egitura hausnartuaren eta pentsatuaren egitura erakusten dute, zeinak erretratu baterako oso ezohikoa den konposizioa hartzen baitu. Marrazki horretan, koruaren espazioa irudiaren paraleloan kokatzen da, zutarrak lehen mailan daudela, irudia laukiztatuz bezala, eta figura erdian. Argazkian, berriz, erditik agertokiaren baztertera mugitu du Struthek figura, eta espazio sakratuak eta koadro ikaragarriak menderaturik ikusten da zeharkako ikuspegiaren poderioz. Hantxe ageri da emakume erretratatu bere lan-inguruak erabat ia ezeztatuta bezala, eta inguru horrek zirrarra eragiten die balizko *in situ* bisitariari nahiz irudiaren behatzaileari. Espazioaren ikuspegia erretratuaren atzealde gisa argi eta garbi lotzen da *San Zaccaria, Venezia* (*San Zaccaria, Venedig*, 1995) argazkiko Giovanni Bellini-ren erretratuarekin, zeina Struthek bere gurtza-tokien sailean “erretratatu” baitzuen. Belliniaren *Elkarrizketa sakratua* (*Sacra Conversazione*, 1505) famatua Veneziako Errenazimentuko konposizioaren printzipioen adibide nagusietako bat da. Pedro eta Jeronimo, Luzia eta Katalina santuak simetria zorrotz batez daude bilduak tronuko Ama Birjinaren inguruan. Arkitekturak markatutako guneetan daude, erdiko perspektiba baten arabera tankeratutako espazio bat jendeztatuz. Koadro hau ereduakoa da pintura veneziarrean, bertan plastikotasuna ez baita “disegno” deritzonaren bidez lortzen, huts-hutsik kolorearen bidez baizik. Struthek osteria ere perspektiba apur bat okerra hartzen du irudia egiterakoan, eta koadroa konposizioaren erdian ipintzen du. Aldareko arkitekturarekin —marmol argizkoa da aldarea—, ia-ia beren kabuz distiratzten dute paretak estaltzen dituzten horma-dekorazioek. Struthek irudian, ematen du elizako bisitariak une batez besterik ez daudela hor, bidez daudela. Bikote batek bakarrik begiratzen dio miretsita koadroari, zeina gurtza-objektu anibalente gisa agertzen baitzaigu, ezaugarri bikoitza du-eta: gurtza-leku sakratua da eta aldi berean atrakzio turistiko profanoa.

Irudikaturiko espazioaren bi dimentsioko egituraketan oinarritzen zen irudiaren Errenazimentuko ikusmoldea, erdiko perspektiba baten bitartez trazatua, irudiaren, objektuaren eta atzealdearen bereizketa edo estratifikazio argi baten bidez. Halaxe sortzen da behatzaileak eskura daukan espazio baten ikuspegia. XX. mendeko bigarren erdialdeko pinturak suhertasunez aurre egin zion sistema horri. Jarrera berriaren ezaugarri nagusia areago zen koadroaren ideia espazio bisual eraiki gisa ezabatzea, edonolako ilusionismotik aske gera zedin forma oro, izan objektuala edo ez; eta markoaren mugen zabalkuntza-prozesua bideratzea espazio errealean, edota kanpoko muga neurgarrien inplosio bat ezin neurtuzko barrenalde batean. Figura/atzealde erlazioa ezeztatua geratu zen irudikapen bisual autonomo batean, eta irudikapen hori konposizio-ordenarik gabeko egitura batekiko ekintza-eremu batean dago eratua, dinamika aleatorioduna. Errotikako berrikuntza hori argazkigintza-arazo esplizitu gisa aurkeztu du Struthek, eta azken lan-multzotan bereziki landu du arazo hori.

Era horretan, garrantzitsua gertatzen da normalean ezin iritsizkoak diren lekuak irekitzea. Giza irudimenaren eta energiaren lekukoak diren ikerketa teknologiko eta ekoizpen industrialeko leku bereziak —ikusleen begiradatik aparte mantentzen direnak— aurkeztu dihardu, beraz, Struthek.

Modulu fotovoltaikoen muntaketa, Solar World, Freiberg (String Handling, Solar World, Freiberg, 2011) argazkiak, adibidez, erdiko perspektiba zorrotza dauka, *New York hiriko kaleak* (Strassen von New York City, 1978) eta *Düsseldorf* (1976-79) hirurogeita hamarreko hamarkadaren bukaerako sailek bezalakoxea. Argazki hori eguzki-panelen fabrikazioko industriagune batean hartu zen. Elementu linealen trinkotasuna du ezaugarri nagusia, eta itxura abstraktu horren atzean desagertua dirudi fabrikaren funtzioak. Erabateko koherentzia ageri du motiboaren zehazteen eta irudiaren eraikuntzaren aurrean, zeinak ihespuntu batean elkartzen baitira. Alabaina, bi dimentsioko egitura gisa, orobat gogorarazten ditu New Yorkeko Piet Mondrian-en beranduko pinturak, Manhattaneko errepede-sare eskematikoa eta *boogie-woogie*aren erritmoak islatzen zituzten konposizioak.

Paradisua 09 (Paradise 09, 1999) lanak, irudiaren planoarekiko erabateko paralelotasunean, oihaneke oihaltzen berdearen aurrez aurre jartzen du behatzailea. Espazio bisuala oso konprimitua dago, eta zuhaitzen eta landareen ezin sartuzko sastraka batez betea, dena inbaditzen duen egitura bat eratuz, *action-painting* batean bezala. Printzipio formal bera ageri da *Tokamak Asdex Upgrade-ren kanpoaldea* (Tokamak Asdex Upgrade Periphery, 2009) lanean, zeina Garching-eko Max-Planck-Institut für Plasmaphysik-en egindako argazki bat baita. Erreaktore bat ageri da bertan, eta han ikertzen dira fusio nuklearreko zentralak eraikitzeke proiektuek oinarritzat behar dituzten fundamentu fisikoak. Instalazio horiek atomoen nukleoaren fusioaren bidez ekoizteko garatzen dira, Eguzkian gertatzen den bezala. Argazkiek instalazio guztiz konplexu horien estetika bitxia azpimarratzen dute; Struthen multzoaren arrotasun bikainari erreparatzen dio, baina baita xehetasunik txikienei ere, nola den kable-multzo guztiz nahasiari, non, hala eta guztiz ere, kable bakoitzak bere funtzio esplizitua baitu, esperimintuen arrakasta edo porrota dakarrena. Motibo hauen zientzia-fikziozko ezaugarri hori lotua dago, aldi berean, NASAren nabigazio espazialeko egiazko programarekin; hala, *Espazio-anezka 1* (Space Shuttle 1, 2008) argazkian ikusten da nola koheteak osorik estaltzen duen bere mantenimendu-hangarra, Roland Emmerich-en *Independence Day* filmeko espazio-ontzi ikaragarriak New Yorkeko hiria estaltzen duen bezala.

DSME ontziolen eremuan, Hego Koreako Geoje Island-en, agerikoa gertatzen da lehengai naturalak eskuratzeko eta industrian ustiatzeko moduaren izugarrikeria; hantxe egin ziren *Plataforma erdi-urperagarria* (Semi-Submersible Drilling Rig, 2007) ikaragarriaren eta *Nasa lehorra* (Drydock, 2007) argazkiak, han eraiki ziren petroliontzi itzelekin. Bi argazkien ezaugarria da muturreko perspektiba, oso hurbileko lehen plano batetik, ia zehaztasunik batere galdu gabe, eremu bisualaren sakontasuneraino heltzen baita.

Halako irudiek ondo dokumentatzen dute Thomas Struthen argazkigintzaren bitartez egindako apustu erabakia, zeinarekin irudiekiko kontakizun baten antzeko esanahi beretu eta adierazi nahi baitu, eskaera formal bati erantzun baino areago. Ikerketa-kemenaren eta ekimen-espirituaren dimentsio eskergaren irudikapen hauetan ez da pertsonarik ageri. Argazkiek pertsonen ekintzak kontatzen dituzte; inongo interes propiorik gabe, aurrerabideari zerbitzatu nahi diote. Gizakia guztiz desagertzen da argazkiotan, bere jardueraren atzean ezkutatua. Normalean ezkutuan dauden edo ezin iritsizkoak diren gauzak dakartzate argazki hauek gure ikusmen-eremura, eta, era horretan, esperientzia estetiko oso erakargarria bihurtzen dira. Hala, bere asmo propioak baino harantzago joanez, irudikaturiko sorkuntza-prozesuetara eta hartatik sortzen diren objektuetara ere zabaltzen du Struthen arteari buruz duen ikusmoldea. Struthen, beste alde batetik, gizakia bera hartzen duenean argazki-objektutzat, zuzenean zentratzen da haren gizabanakotasunean, baita izaki sozial gisa duen dimentsioan ere; orobat erreparatzen dio zirrara eragiten dioten pieza liluragarrien behatzaile gisa duen nolakotasunari. Behatzailearen eta behatutakoaren arteko dialektika hori, non bata zein bestea kontrakoaren falta dela medio agertzen baita, ezaugarri funtsezkoa eta nabarmena da Struthen irudietan. Gauzen ikuspegi subjektiboa ekartzeaz gainera, berebat daukate unitate kronologiko txiki-txiki baten gisa neur daitekeen objektibotasun bat. Unitate hori iraganetik sortzen da, uharte bat

denboran bezala. Behatzailearen orainean besterik ez dira irudiak existitzen, ez daukate beren baitan inolako etorkizunik, ez dira istorio baten ez hasiera ez amaiera, eta istorio hori zer puntutan utzi duten, besterik ez dute markatzen.

“[...] Nire pentsamenduaren parte da. Akuilatu egiten nau. Motibatu egiten nau kontakizun bat edukitzeak. Argia, konposizioa eta irudi politak, besterik nahi ez banu, aski izango nuke loreen argazkiak egitea”.

Baieztapen horrek, jakina, muga jakinen baitan bakarrik balio du, Struthek irudi ederrak sortzen baititu, akatsik gabe antolatuak, motiboei beren itxurarik hoberena ematen dietenak. Kluxe zahar batera jotzen du horrela, zeinaren arabera objektuen irudikapen artistikoak balio behar baitu edertasunaren ideia estetikoki asetzeko, erreportajeko argazkiek bete behar duten kanonaren antzera; izan ere, irudikaturiko pertsonak eta egoerak interesgarriak direlako gertatzen dira interesgarriak erreportajeko argazkiak. Struthek esan nahi duena da berak egiaz nahiago duela irudi interesgarriak egin interesik gabeko gauzeekin, berari bai, berari interesatzen baitzaizkio.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzua, SL
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

ARGAZKIAK SORTZEN.

THOMAS STRUTH-EKIN SOLASEAN

OKWUI ENWEZOR

Okwui Enwezor: Haus der Kunst-en antolatzen ari garen erakusketaren eredua eta erakusketa osatuko dituen liburuaren eskema berrikusiz, irudipena dut erakustaldi honetan eta liburu honetan aldaketa adierazgarri bat nabari dela zure obra aurreko garaietan aurkezten zenuen moduari dagokionez. Zuzenduko nauzu oker banago: zuri iruditzen zaizu badagoela alde hori erakusketa honetan? Eta, erantzuna baiezkoa bada, zer-nolako aldaketa da?

Thomas Struth: Hasteko, “aldaketa” hitzak galdera batzuk egitera bultzatzen nau: “Ba al da aldaketarik erakusketan, edo erakusketak berak eragingo du aldaketa bat nigan eta nire obraren harrera publikoan?”. Alegia, bultzada bat sortuko ote du norabide berri bat hartzera eramango nauena? Nik uste dut, segurtasun osoz, aldaketa dakarrela, orain arte sekula egin ez genuen gauza bat egiten ari baikara: nire gaztarora garamatzaten obrak aurkezten ditugu, nire institutuko azken bi urteetara, nik 17 urte nituen garaira. Erakusketa, berez, Haus der Kunsteko areto nagusian, ekialdeko hegalean, erakutsiko diren artxiboko materialen aurkezpenean datza¹. Leku egokia da horretarako; litekeena da obrek kokalekuaren monumentalatasuna orekatzea beren adierazpide artistiko nahiko intimoaren eta pertsonalaren bidez. Ez nituen behin ere artxiboko material hauek erakusgai jarri, ezta nire obra ordena kronologikoan aurkeztu ere, hemen, liburu honetan, egin dudan bezala. Iraganean hainbat ataletan garatu izan dut beti nire obra. Urteetan, bizi nintzen auzoetako kaleen eta eraikinen argazkiak egin ditut. Düsseldorf-en hasi nintzen, New York-en jarraitu nuen 1978an, eta pixkana-pixkana berrogeita hamar bat hiri erantsi nituen, mundu guztikoak. Gero egitura sozialaren funtsezko elementua hasi nintzen aztertzen, familia, “familia” kontzeptuak har dezakeen edozein formatan. Ondoren, pertsonaren interpretazioa edo isla historikoa hasi zitzaidan interesatzen, artelanetan, museoetan eta antzeko tokietan irudikatzen den bezala. Baina horiek denak aparteko piezak ziren, eta inoiz ez zen abagunerik izan pieza horiei multzo baten gisa behatzeko, eta ikusteko nola eragiten zioten elkarri. Eta, lehen esan dudan bezala, inoiz ez ditut kronologia baten parte gisa ikusi.

OE: Gertatzen da behin eta berriz saihestu dugula “kronologia” hitza erakusketa hau dela-eta, gidatzen duen eskema —zerorrek eta Thomas Weski-k, erakusketaren komisarioak, erabaki duzuen bezala— ez baita ez atzera begirako erakusketa batena, ez biografia batena. Alabaina, erakusketak, partez, bietatik du zerbait: badu atzera begirako dimentsio bat, eta eraikuntza biografikoa ere bai. Ez da, besterik gabe, zure bizitzaren historia; zure prozesu intelektualaren historia ere bada. Ba al da arrazoiren bat “atzera begirako” esapidea saihesteko, saiatu bagara ere zure azken 45 urteetako pentsamenduaren genealogia kartografiatzen?

TS: Galdera ona da hori. Nire iritzian, “atzera begirako” esapideak bukatu den zerbaiten konnotazioa dauka; gauzak atzera begiratzat nola ikusten ditugun definitzen duen markatzaile bat da, zalantzan ezin jar daitekeena; baina nik uste dut nik beti nahi izan dudala denboragabea izan, eta beti izan dudala horren kontzientzia. Sorkari denboragabeak baliotsuak dira, banakako pentsamendua norabide askotan bideratzeko aukera eskaintzen dutelako. Iraganean erein dugunaren uza bil genezake, baina orobat egin genitzake etorkizunean egin nahi dugunerako planak. Nik uste dut “atzera begirako” esapidea egokiagoa dela hil den norbaitentzat.

OE: Horixe ematen du aditzera. Alabaina, iruditzen zait une askotan gaudela atzera begira eta, aldi berean, aurrera salto eginez. Nahiz eta liburuak kronologikoa izan —eta une batez egiaz nahi dut liburuan zentratu—, kronologian ere jauziak egiten dira. Liburuak ez du jarraitzen etenik gabeko lerrorik, ez lerro estatikorik. Zuk eraiki duzun kronologian badira barne-hausturak. Argi dago badela halako jarraipen analitiko bat zuk lana egin duzun moduan. Berriz komentatu nahi nuke zer modutan eraiki dituzun zure argazkiak, eta zein den duela 45 urtetik garatzen aritu zaren esparru analitiko orokorra. Zure karrera pintore gisa hasi zenuen, eta neure buruari galdetzen diot esan ote dezakezun zehazki zein den zure praktikaren funtsa, bereziki pinturari dagokionez eta pinturaren bidez argazkiak sortzeari dagokionez. Ba al da zuretzat alderik pintura bat eta argazki bat sortzearen artean? Zeren, une jakin batean, erabaki baitzenuen pintura atzean uztea —ez bertan behera uztea, atzean uztea baizik— eta argazkigintzara jotzea.

TS: Nik uste dut une hartan ez nuela nire erabakien kontzientzia argirik. Erabakiak gehiago izan ziren gorabehera emozionalen ondoriozkoak, gauza jakin batzuk, nola diren margotzea, marraztea edo musika jotzea, egin behar nituela sinetsarazi zidaten sentimenduen ondoriozkoak. Ni 1954an jaio nintzen, bederatzi urte eskas paseak zirenean Holokaustoaren eta Bigarren Mundu Gerraren amaieratik. Alemana naiz; eta horrek dakar... badirela halako zirkunstantzia batzuk jaiotzen zarenean, zuk nahi zein ez: guraso jakin batzuk egokitzen zaizkizu, ezin duzu hautatu ez jaiotzen zaren unea, ez lekua.

OE: Ez da kontrola daitekeen gauza.

TS: Horixe. Familia aleman baten bizimodua, garai hartan, nahiko konbentzionala zen. Garai faxistan krimenak egin zituzten pertsona asko, edo ezer egin ez zutenak, edo esperientzia traumatikoak bizi izan zituztenak, halako ondorio suntsitzaileen ondoren, beren jarrera eragin zuten jokamolde-eredu estereotipatuei lotu zitzaizkien, nahiz eta, barren-barrenean, baliteke oso bestelako gauza sentitzea. Ni hazi nintzen familia eta nire lagunak familia asko hura guztia atzean uzten, edo ondorioei aurre egiten ahalegindu ziren nolabait ere. Atzera begiratzen badut, tolesgabean zen, kutsatua ez zegoen nire inguruko zerbaitekin konektatzeko desirak definitu du ia beti nire arte-zaletasuna. Artisten eta musikarien bizitzatik liluratzen nauen gauza bat da pertsona horiek egin nahi dutena egiteko aski indar, askatasun eta kemen izan dutela; ez direla zer egin behar duten esaten dien makineria baten parte. Beste hitzetan, jardun artistikoak berak seduzitzen ninduen, Cézanne-rengandik hasita orduan puri-purian zegoen Pop Arteraino. Eta artea, bere zentzurik zabalenean, irudien sorkuntza gisa definitzen zen niretzat, eta horrek, jakina, pintatzea esan nahi zuen, zeren garai hartan nik ez baineukan inolako erlazio argazkigintzarekin. Argazkiak ikusten nituen, jakina, baina ez ziren August Sander, Atget, Walker Evans edo Bechertarrenak; zoriz harturiko argazkiak ziren, besterik ez. Marrazten eta pintatzen hasi nintzen, eta iruditu zitzaidan bi jarduera horiek nire esparrua zirela. Niri oso-oso gaztetandik interesatu zitzaizkidan artea eta musika. Amak, gure amak, zeramika egiten zuen. Gu jaio ondoren utzi egin zuen —hiru ginen—, baina etxetik alde egin genuean berriz heldu zion jarduera hari. Ulertu zuenean bere seme-arteak interesatzen zitzaiola, gai hari buruzko liburuak hasi zen erosten, edo hura aipatzen zien nire gurasoei opariren bat egin nahi zieten lagunei. Zentzu horretan, nire gurasoek oso modu berezian jokatu zuten beren seme-alabei esku-zabaltasunez laguntzeko unean. Zorionez, Koloniatik gertu bizi ginen, eta, hartara, sarritan joaten nintzen Museum Ludwig-era, eta ikusten nituen 1400-1970 bitartean sorturiko obrak. Aukera guztiz berezia zen, are gehiago kontuan izanik orduan museoak oso hutsik egoten zirela: hara joaten nintzenean, eskolatik ateratzean, arratsaldeko lauretan, hogeitaz bat pertsona izango ziren agian eraikin osoan. Nik artelan bakoitza oso hurbiletik “entzun” nezakeen, inork trabarik egin gabe. Paul Klee-ren *Bide nagusia eta bigarren mailako bideak* (*Hauptweg und Nebenwege*) obrak, esate baterako, liluratu egiten ninduen. Edo... hantxe zegoen Nicolas de Staël-en koadro bitxia eta umila eta hurbila, sukaldeko apal bat, pare bat laranjarekin eta txarro batekin; edo Joseph

Beuys-en obra bat; Gerhard Richter-en *Ema (Biluzia eskailera batean)* [*Ema (Akt auf einer Treppe)*]; Manet-en zainzuriekiko natura hil txiki bat; Rauschenberg, Jasper Jones, George Segal, beste hainbat egileren artean; altxorren kutxa zen hura egiaz.

OE: Izugarria izan behar zuen, nolabait ere, espazio huts baina aldi berean irudimenez betetako hartan egotea, beste inor ez zela museoan, zu eta artelanak besterik ez, eta hark aldi berean gertatu behar zuen liluratzaila eta aztoratzaila. Hala, obra haiei begiratuz eta obra haiek espermentatuz konturatu zinen aurreneko artista izan nahi zenuela. Ez da hala?

TS: Kontua ez zen zehatz-mehatz horrela gertatu. Nik ez nion neure buruari esan “artista izan nahi dut”. Gogoan dut oraindik nola nire institutuko lagunek esan zidaten —lau neska eta hiru mutileko kuadrila ginen, eta oso harreman estua izan genuen eskolako urteetan—, nik hamasei urte nituenean: “Zuk ez duzu zertan arduratu Batxilergoa gainditzeaz; nolanahi ere, zu artista izango zara”. Txundituta utzi ninduten. Hala pentsatu nuen: “Ni?

Zer? Artista?”. Marraztea eta pintatzea oso jardura intimoak ziren niretzat, kontsolamendu moduko bat. Praktika horren askatasuna eta banda batean jotzeko askatasuna izugarri gauza garrantzitsuak ziren niretzat, baina oraindik ezin nuen hura lotu halakoetan profesionalki jarduteko ideiarekin. Lotsatiegia nintzen, baita hartan pentsatzeko ere.

OE: Noiz hasi zinen orduan erlazioa eratzen? Eta noiz sartu zinen Düsseldorfeko Arte-Akademian?

TS: Batxilergoa bukatzen ari ginenean, denok ari ginen pentsatzen zer nahi genuen ikasi eta zer nahi genuen egin. Nik, jakina, pentsatu nuen: “Arte-akademia batera joan nahi dut”. Hori argi neukan. Eta institutuan bagenuen arteko irakasle bat oso zelebrea eta oso interesgarria, Düsseldorfeko Akademian ikasten aritua. Ni hari atsegina gertatzen nintzaion; asko lagundu zidan eta esan zidan: “Düsseldorfera joan behar duzu, Akademiara”. Hala bada, sarrereskabidea egin nuen Koloniako Arte Aplikatu Eskolan (Werkkunstschule) eta Düsseldorfeko Akademian, eta bietan onartu ninduten. Düsseldorfeko Akademia hautatu nuen eta pinturak eta marrazkiak aurkeztu nituen, haien artean erakusketa honetan eta liburuan ageri diren olio-pastelezko konposizioetako bi. 19 urteko gazte batentzat, Düsseldorfeko Akademiaren eraikina beldurgarria gertatzen zen nolabait ere; zeure buruari esaten zenion, “hainbeste historia du honek gainea...”, eta historia luze horren pisu guztia sumatzen duzu. Orduantxe kaleratu zuten Joseph Beuys, nahiz eta bolada batean joaten jarraitu zuen. Orientazioko ikasturtean, nik margotzen jarraitu nuen; baina halako batean, sentimendu bat izan nuen, eta gero eta handiagoa zen, beste atal bat hasi zela nire bizitzan, zeren nire obra, nire jardura, ez baitziren huts-hutsik auzi pertsonala. Une hartaraino, neure irudimenarekin, neure desira eta emozio pertsonalekin bakarrik aritu nintzen; baina pixkana-pixkana gauzak estuago hasi ziren lotzen beste batzuk sortzen ari zirenekin eta nire inguruko mundu errealekin; eta hau izan zen adierazpena: hurbileko etorkizunean, uneren batean konparazioak egin beharko dituzu, eta perimetroetan, kategorietan, artearen historian kokatu beharko duzu zeure burua. Aldaketa izugarria zen hori. Alde batetik, emozionantea gertatzen zela iruditu zitzaidan, baina, aldi berean, erronka ikaragarria ere bazen. Eta honelako zerbait sentitzen duzu: “Uau!”. Esmatzen zara eta bikaina da, zoragarria da, baina beldur pixka bat ere ematen dizu.

OE: Agian une horretaz mintza gaitezke: hau da, Akademia, ikasteko lekua ez ezik, barnean artearekiko halako harreman historikoa duen tokia ere badelako ideia gauzatzen denean, historia horrekiko zure erlazioaren nolokotasuna tankeratu zuen leku bat, alegia. Zer-nolako erabakia hartu zenuen, edo bideratu zenuen, Akademian norekin ikasi hautatu behar izan zenuenean?

TS: Akademian, urtebetez, orientazio-ikasturtea egiten duzu eta zeinekin ikasi behar duzun erabaki behar duzu. Une hartan, pentsatu nuen: “Konforme, pintatzen segituko dut; pintorea naiz” —nahiz eta garai hartan hasia nintzen argazkigintzarekin, baina aski modu esperimentalean: nire pinturarentzat erabiltzen nuen— eta pintorerik onena hautatzea bakarrik merezi zuen, erronkarik handiena zen hura, Gerhard Richter. Lehen urtean, alde batetik bestera ibiltzen zara: beste ikasturteetako eta ikas-geletako ikasleak ezagutzen dituzu, ikasgela guztietako ateak irekitzen dituzu, begiratu bat egin eta gauzen ideia bat egiten ahalegintzen zara. Orientazio-urte horretan, ikusten duzu zer eratako pinturak existitzen diren, zer eratako eskulturak; ni oso segurtasun gutxiko persona banintzen ere, oso ideia argiak neuzkan erakartzen ninduenaren inguruan, zerk bai eta zerk ez. Eta Richterrekin, irudipena neukan gizon hura... nola adierazi? Egiazko profesionala zela. Haren lana indartsua da, baina horrez gainera badu halako bilaketa-desira bat eta kontzientzia areagotu bezalako zerbait. Biler bat antolatu nuen Richterrekin, nire hamabost pintura eraman nituen eta agerian jarri nituen ikasgelan. Sartu zen Richter, eman genion eskua elkarri eta galdetu zidan: “Zureak dira denak?”. Baietz esan nion, eta Richterrek erantzun zidan: “Onartzen zaitut ikasletzat”.

OE: Holaxe, besterik gabe.

TS: Holaxe, besterik gabe. Pentsatu nuen: “Horra, hau nahiko erraza izan da”.

OE: Eta nola sentitu zinen? Beldurtuta akaso?

TS: Oso hunkigarria izan zen. Ni harro nengoen, baina Richterrek nolabait ere beldurra ematen zuen. Askotan ironikoa izaten zen, eta zuri zegokizun asmatzea zer esan nahi izan zuen benetan... Oso adeitsua zen beti, baina batzuetan doinu adeitsua erabiltzen zuen funtsean komentario suntsigarria zena adierazteko. Ez zen erraza gertatzen: gaztea zarenean ez da erraza gertatzen horrelako kontuak argitzea. Nik pintatzen jarraitu nuen, baina argazkiak egiten ere hasi nintzen, eta teknika horrekin gehiago esperimentatzen, eta nire pintura errealistagoa egin zen. Baina pintore fotorrealista bihurtzea ez zitzaidan interesatzen; aspergarria iruditzen zitzaidan.

OE: Ez zen erronka nahikoa?

TS: “Tira”, pentsatu nuen, “pintore fotorrealista izatekotan, hobe litzateke zuzenean argazkiak egitea”. Ez nuen justifikaziorik aurkitzen pintura fotorrealista egiteko.

OE: Gehixeago hitz egin nahi nuke Richterrek artista gisa une hartan zugan izan zuen eraginaz, ageriko arrazoi batengatik; alegia, 1970eko hamarkadako aldi jakin hartarako, Richterrek hainbat pintura-genero landuta zituen. Esperimentala zen beti haren praktika, eta pinturaren zenbait esparru landu zituen, errealmotik hasita minimalismoraino, abstrakzioetik igarota. Neure buruari galdetzen diot zer eratako eragina izan ote zuen zure ideietan Richterren pentsamoldeak edo hark irudiaren ikus- moldea formulatzen zuen moduak. Subliminala izan al zen, edo zuzeneko efektua izan zuen gauza bat? Bere lan egiteko modua nolabait berdintzen saiatu behar zenuela iruditzen zitzaizun?

TS: Nik uste dut hori hala dela kasuren batean... Nire iritzian, testuinguru zabalagoan kokatzen da Richterrek nire obran, nire garapenean izan duen eragina. Arte minimalista eta arte kontzeptuala, zeinak Düsseldorfeko ikasleei garai hartan Konrad Fischer galerian erakusten baitzitzaizkigun —Richterren obrak ere han ikusten ziren une hartan— zera emozional haren liberazioa izan ziren... artea sortzeko arrazoi emozionalaren parte handi baten

liberazioa. Hura zen —nola adierazi?—... gehiago bihurtu zen praktika orokor baten antzeko zerbait, balio orokorrako bat; baziren testuinguruko elementu batzuk interesgarriagoak... esate baterako, zer modutan nabarmentzen den artelan jakin bat galeriaren espazioan, eta zer esan nahi duen artelan horrek erakusgai jartzen den hiriarekiko, bere kulturarekiko, era horretako gauzak. Baliteke egozentrismo- eta harrotasun-mailak ere baxuagoak izatea orduan, artista bat denari eta egiten duenari dagokienez. Testuinguru askoz ere zabalagoa du, eta testuinguru horrek auzi sozialak, balio politikoak eta existentzia oro har, nolabait esateko, hartzen ditu bere baitan.

OE: Lehen esan duzu 1954an jaio zinela, Holokaustoa amaitu eta bederatzi urtera, eta 1950 eta 1960ko hamarkadetakoa Mendebaldeko Alemaniaren testuinguru konbentzionalean hazi zinela. Azken horretan jadanik aldaketa asko sortu ziren, ezinegon politikoko seinale asko, eta neure buruari galdetzen diot Richter bezalako norbaitek laguntzen ote zuen egiazko hausnarketa egiten heredatu zenuten aurre-aurreko iragan historikoaz. Lehentxeago esan duzu batek ez dituela bere gurasoak hautatzen, zuk ez zenuela hautatu zer herritan edo zer hiritan jaio; alabaina, hortxe zegoen aurreko une historikoaren pisua. Zure aukera, Richterren eskoletara joatea, bide bat izan al zen auzi horietako batzuei heltzeko modua ematen zion egitura intelektualak garatu zuen artista batekin lana egiteko? Ez al zen egiaz izango zure gogoko gauza subkontzienteren bat? Izan ere, zure obra ikusiz, nabari da nola gorde duzun konplexutasun intelektual horretatik zerbait, irudikapenaren ikusmolde hori, emozionalki zamatua, baina baita urruntasun puntu batekin ere.

TS: Oso interesgarria da esan duzun hori guztia. Galdera hori neure buruari egiten ari nintzela, askoz ere argiago ikusi nuen bat-batean Richterrek egin zuen lana ni haren eskoletara joaten hasi aurretik. Nik uste dut garai hartako historia alemaniarrek zerikusi handia izan zuela gertatu zena guk ikusi nahi ez izatearekin. Batek ikus zezakeena eta batek zekiena argi edukitzeko benetako ahalmena, barneko labirintuak zirela medio, guztiz mugatua zegoen nik uste. Era berean, baliteke ikustearen ekintzak berak esan nahi duena analizatzea izatea, hain zuzen, Richterren asmoa. Berriz hastea, zero mailatik, hasieratik bertatik abiatuko bagina bezala. Pintzelkada bat jo eta ondoren handitu egingo dut 24 edo 16 metrora: Richterrek bi pintzelkada anpliatu egin zituen eskolako instalaziorako. Edo argazkiak pintatu, edo haien gainean pintatu: hori, interpretazio historiko-artistiko konbentzionalean, Alemanian edo European Pop Artearen aurreko erreaktiorat eta kontra-bultzadatat hartzen da, nahiz eta niri oso axalekoa iruditzen zaidan interpretazio hori. Eta neure buruari galdetzen diot ez ote den izango beste argumentazio-ildo posiblerik, zerikusia izan lezakeena, puntu jakin bateraino, une historiko haren deskodifikazioarekin, zeinaren bitartez irudien ekoizpeneko funtsezko bitartekoak erabiltzen baitiren, esperimentatuz eta agerian jarritz zer esan nahi duen zerbait ikusteak, eta erakutsiz pertzepzio hori zenbateraino den egiaz fidagarria.

OE: Giltzari garrantzitsu bat aipatu duzu zure obra ulertzeko: begiratzearen kontzeptua, gertaerei eta gertaeren arteko erlazioei buruzko ideia begiratzen dugun modua deskodifikatzeko, eta gertaeraren inplikazio etikoa irudien prozesamenduan. Argazkigintzan ziharduten argazkilarien aurreko belaunaldiko proposamenaren oso bestelakoa den zerbait da, belaunaldi hura askoz ere murgilduagoa baitzegoen eguneroko bizitzako irudi dokumentaletan. Hori dela-eta, interesgarria izan daiteke adieraztea nola Richter, hasiera bezainbeste, ere muga izan zen. Zuk lan egiteko beste modu bat aurkitu behar izan zenuen, irudiak sortzeko beste modu bat, eta orduan Bernd eta Hilla Becher senar-emazteen eskoletara jo zenuen.

TS: Zail samarra gertatzen da garai hartan zer gertatu zen egiaz deszifratzea. 13 edo 14 urte nituenetik arduratu naiz ni pinturaz, irudiez, eta ikaragarri ondo pasatu dut pintatzen: harreman sentsuala izan nuen, ia erotikoa, olio-

pinturarekin. Zoragarria gertatzen zitzaidan hura guztia: koloreak eta dena. Oso ederra zen, eta erabat sentsuala. Richterrek nire pinturen aurrean izan zuen erreakzio epelak eta nire lehen argazkiei eskaini zien bultzadak ere garrantzi handia izan zuten niretzat. Nik uste dut pinturak laguntza emozional handia eman zidala, baina gero eta indartsuagoa egin zen bizitza publikoaren gaiaz zehazki arduratzeko premia, nire esparru pribatua utzi ondoren ikasketak egiten hasi nintzenean. Hala bada, argazkiak egiten hasi nintzen, eta argazkigintzak zer egin dezakeen ikasi nuen. “Sei edo zazpi urtez pintatu duzu, eta kitto”, sentsazio hori izan nuen.

OE: Argazkiak egiten hasi berria zinen, baina, hala ere, garai hartan, ez zenituen ezagutzen August Sander, Eugène Atget edo Walker Evans bezalako egileak. Zerk bultzatu zintuen orduan argazkigintzara aldatzera? Ez zenuela pinturarekin arrakastarik izango pentsatu zenuen, edo pinturak mugatu egiten zituela zuk egin nahi zenituen galderak?

TS: Niri interesatzen zitzaidana ezin zen inolaz ere pinturan egin. Nik uste dut oso gogoan hartzen nuela bizitza publikoa. Ikaslea zarenean, alde egiten duzu zure apartamentutik, oinez zoaz Akademiara, eta kaleko giroa esperimentatzen duzu, pertsona arrunt ezezagunekin... Ni saiatu nintzen esperientzia haiek nire obran publikoarentzat adierazten: oso pauso garrantzitsua izan zen hura niretzat. Nire esperientzia pertsonala, indibiduala, ez zen nahikoa, nolabait ere, eta, hori zela-eta, esperientzia partekatuak landu nahi izan nituen.

OE: Bizitza publikoak Alemanian oso berezia izan behar zuen garai hartan, aldaketa bete-betean, galderaz eta mamuz betea. Zuk zure obran kodifikatu nahi zenuen sistema analitikoaren parte al zen egiaz hura?

TS: Kontzienteki ez; osorik ez. Formatu handiko kamera batekin lanean hasi nintzenean, argazkiak egiten Düsseldorfeko kaleetan, Bernd Becherrekin ikasten ari nintzela, beti agertzen zen pertsona ezezagun bat agertu eta garrasi egiten zidana, galdezka zeinek eman zidan baimena kalean argazkiak egiteko. Bide batez esanda, hori ia aldi guztietan gertatzen zen, edo oso sarritan behintzat. Sinestekoa ere ez zen. Gauzak gaur egun diren moduarekin alderatuz gero, ia-ia ezin pentsatzukoa gertatzen da hura, baina jendea orduan amorratzen zegoen: handia zen oraindik oldarkortasuna.

OE: Jendea mesfidatu egiten zen.

TS: Bai, mesfidantza handia zegoen, konfiantza-falta handia. Eta galdetzen zidaten: “Ba al duzu poliziaren baimenik?”. Horrek asko kezkatzen ninduen; oso-oso bitxia gertatzen zitzaidan.

OE: Alabaina, zure astoa ipini bazenu eta pintatzen hasi bazina, gauza naturaltzat hartuko zen; jendea ohitua zegoen, eta normala irudituko zitzaion edozein bazterretan pintore bat asto batekin ikustea, baina ez argazkilari bat kamera batekin. Kamerak arazoak zekartzan. Era guztietako auziak eragiten zituen; besteak beste, eta ez zen garrantzi gutxienekoa, zaintzaren teknologiarekin duen loturari zegokiona.

TS: 1970eko hamarkadan... Ez dakit zergatik, baina hark agerian uzten zuen, esparru publikoan gauza ezohikoren bat gertatzen zen guztietan, jendeak segituan pentsatzen zuela agintariengan: inteligentzia-zerbitzuan, polizian edo antzeko gauzetan.

OE: Baina 1970eko hamarkadan egiaz sortua zen argazkigintza kontzeptuala, eta orobat ari ginen argazkilari estatubatuarren “topografia berriaren” sorrera ikusten.

TS: Bai, baina nik hartaz ezer ez nekien.

OE: Benetan?

TS: Ez.

OE: Noiz izan zenuen aurreneko topaketa harekin?

TS: 1976ko otsailean eraman nituen aurreneko aldiz argazkiak bakarrik Akademiako urteroko erakusketara. Düsseldorfeko kaleetako 49 argazkiz osatutako laukia erakutsi nuen Erdiko perspektiba batekin aterata eta tranbian hartu nituen bi erretratu-ilara; ilara bat adineko emakume baten erretratuena zen, eta bestea emakume gazteago batena. Richterri ikaragarri gustatu zitzaion hura, eta esan zuen: “Hau primeran dago”. Ed Ruscha zen garai hartan nik ezagutzen nuen artista bakarra aldi berean argazkilaria zena, haren pare bat liburu baitzeuden Walter Königen liburu-dendan, Kolonian. Hasieran ez nituen ulertu; liluratu egiten ninduten, besterik gabe, haien logika ez zitzaidan batere ezaguna gertatzen-eta. Neure artean galdetzen nuen: “Hau zer da?”. Bitxia zen egiaz. *Bederatzi igerileku eta beira hautsi bat* (*Nine Swimming Pools and a Broken Glass*): hura oso bitxia zen. Hori zen nire kontzientzia-maila. Richterrek esan zidanean: “Bernd Becher etorriko da”, nik erantzun nion: “Eta zein da hori?”. Ideiarik ere ez neukan. Hala bada, etorri zen Bernd eta ezagutu genuen elkar, eta zer gertatuko, eta Richterren guztiz bestelakoa zela. Nolanahi ere, nik orduan ez nuen jadanik pintatzen, eta moldatu nintzen argazkigintza-ikasketak harekin jarraitzeko, batez ere guztiz gauza berria zelako, eta nik egin nezakeen ekarpenen bat haren garapenean. Bernd askoz ere pertsona hurbilerrazagoa zen, eta, nolabait ere, ez zen batere konplikatu; Walker Evans, Sander, Atget aurkeztu zizkidan, eta erakutsi zizkidan biek —Berndek eta Hillak— maite zituzten gauzak. Baina ez zuten inoiz hitz egin ez Eggleston-ek ez antzeko jendeaz.

OE: Ezta Ruschaz ere.

TS: Ruscha ere gustatzen zitzaion, ni gogoratzen naizenez behintzat. Hark mugari bat markatu zuen: konturatu nintzen argazki-irudi haiek ez zirela bakarrik gertatzen argazkiaren historian. Ez zait batere gustatzen argazkigintzaren ghettoa. Walker Evans, Sander, Karl Blossfeldt, Muybridge, Friedlander, Eggleston eta antzeko beste batzuk: argazkiak sortzen dituzten artistak dira besterik gabe. Aldaketa liluragarria izan zen hura artistak bere kamerarekin eta bere adimenaren begiarekin egin dezakeenaren pertzepzioan.

OE: Alderdi hori koadro batzuk ikusiz nahi dut garatu, ez irudiak nahitaez, koadroak baizik, eta Richterrek, azkenik Bernd Becherren eskuetan uzten zaituela. Richterrek esan zizun: “Bernd Becher etorriko da”, eta zuk galdetu zenion: “Eta zein da Bernd Becher?”, orduan hasi zen gauza. Zentzu batean, gomendio garrantzitsu bat markatu zuen hark. Haren ondoren, Bernd Becherren inguruan, zein izan ziren zure solaskideak edo zure kideak? Zein ezagutu zenuen garai hartan? Zuk orduan ez zenuen halako kontzientzarik argazkigintzaz ez argazkigintzaren historiaren zentzu horretan, baina bazenuen kamera erabili nahi zenuelako intuizioa. Halaxe frogatu zenuen, gainera, urteroko erakusketan aurkeztu zenuen lanean, zeinak argiro eraman baitzuen Richter begiratzeko modu jakin bat ikustera zure obran, hain zuzen ere Bernd Becher garai hartan ezaguna egin zuena.

TS: Nik uste dut artea sailkatzen zuten moduan zetzala Richterren eta Becherren arteko aldea. Richterren ikasgelan hein handi batean artearen baitan nengoen. Urte asko pasatuta, Baader-Meinhof taldearen pintura-saila egin zuen, adibidez, Richterrek. Aurreneko aldiz ikusi nituenean Krefelden, Haus Lange-n, halako errezelo batez erreakzionatu nuen. Pentsatu nuen: “Egiaz dago bere historian interesatua, edo pintura horiek erabiltzen ari da nolabait ere, besterik gabe?”. Beti sentitu nuen haren interesak sustrai sendoak zituela pinturaren historian, ekoizpen artistikoaren historian. Eta Berndekin eta Hillarekin, hasieratik izan nuen pentsamolde-eremu irekiagoa; zentzu guztietan irekia. Berndekin eta Hillarekin geundenean, eta erakusten zigutenean egin berri zutena, batzuetan esaten zuen Berndek: “Pozik nago angelu honekin, argi honekin edo xehetasun honekin, baina beste hori gehixeago landu behar dut”; orduan funtzionatzen ez zuen zerbait azaltzen zigun. Eta gero zinemaz hitz egiten zuen; politikaz hitz egiten zuten, barazkiez, historia industrialaz. Berndek esaten zuen, esate baterako: “Zergatik ez dute berrerabiltzen ekoizpen industrialetik datorren berotasun-soberakina, eta etxebizitzetara edo etxeetara eramaten?”. Sarritan jakinarazten ziguten zer ari ziren irakurtzen edo zer aditu zuten; biek zuten gauzak testuinguru-erlazio batean jartzeko ahalmen guztiz zoragarri hori, eta testuinguru hartan bere lekua zeukan sorkuntzarekin loturiko guztiak. Egiaz liluragarria zen, eta irudipena izaten nuen bat zetorrela osorik niri jakin-mina sortzen zidan harekin. Lehenago, baita Konrad Fischer galeriara erakusketaren bat ikustera joaten zinenean ere, berehala iruditzen zitzaizun komunitate bakartu bat ari zela sortzen artearen munduaren inguruan, ia-ia bere buruaz bakarrik arduratzen zena. Baina Berndekin eta Hillarekin, imajina daitekeen edozerekin zegoen dena lotua. Haien obran sumatzen da —beharbada hasieran ez da ikusten, muga argiro markatuen barruan mugitzen delako, eta muga horietan zehar— nola heltzen dieten forma estrukturaleri, zentzu klasikoan, hau da, ingeniarietara eta teknikarietara sorturiko formei, eta ez arkitektoei, diseinatzaileei edo gainazalak interesatzen zaizkien pertsonetara. Ez, inplikazio zabalak ziren hor garrantzitsuena.

OE: Bueno, modernotasunaren historia jakin bat da, eta modernotasunak industrializazioarekin eta arrazionaltasunarekin duen erlazioarena. Oso lotura estua dago Bechertarren eta, esate baterako, August Sanderren artean. Aurrerabide bat balego bezala. August Sanderrentzat, gizarteak berak sortzen zuen gizartemota jakin bat, eta Bechertarentzat, sistema industrialak. Trantsizio historikoaz egiten zuten ebokazioa, eta aldi berean... gainbehera sozialaz egiten zutena, oso interesgarria da. Pertsonarik batere agertzen ez zen auzoetako eszenen argazkiak egiten hasi zinenean txertatu zuten zuk hori zure lanean. Horren ondorioz, hiri-inguru postindustrial aldakorraz eta hiri mugakideez proposatzen zuten ikuspegiak hondamena ziruditen. Irudi haiek sortzen hasi zinenean, esan liteke Sanderrengandik Bechertarengana igaro zinela, eta orain hona hemen Thomas Struth.

TS: Auzi horri heldu aurretik, argi eta garbi duela gutxi konturatu naizen gauza bat nahi nuke hemen aipatu. Alemanian 1945aren ondoren argazkigintzarekiko izan zen jarrera —esate baterako, Estatu Batuetakoarekin alderatuta—, inondik ere, aurreko historian izan duen propaganda-betekizunak markatu du, modu nabarmenean: Hoffman —Hitlerren argazkilari gogokoena—, Goebbels-en propaganda-ministerioa, Leni Riefenstahl-en estrategia, etab.; gauza horiek guztiak zirela-eta, erdeinuzko jarrera zegoen oro har argazkigintzarekiko, halako fidagaiztasun bat; Ameriketako Estatu Batuetan, aldiz, argazkigintza positiboki lotzen zen XIX. mendeko Mendebaldearen esplorazioarekin. Abenturarekin eta aurkikuntzarekin lotzen zen, eta, XX. mendearen hasieran, industria zinematografikoaren oparoaldiarekin, zeina, gehienbat, jatorri errusiarreko eta alemaniarreko etorkin juduek sortu baitzuten. Alemanian argazkigintza-tradizio handia bazenez gero —Sander, Blossfeldt eta beste batzuk—, Bechertarrak, neurri batean, gerra aurreko argazkigintzaren aplikazio positiboari heltzen saiatu ziren, entziklopedia moduko bat eratuz, behaketaren maitasuna dokumentatzen zuena. Eta Bechertarrei egiazki gustatzen zitzaizen gauzei analitikoki behatzea eta haiek ahalik eta modurik hoberenean irudikatzea.

OE: Argazkigintzaren erabilera positibo hori, konpromiso analitikoa, eta irudien ekoizpena, “Objektibotasun Berria” deitutako horri lotzen saiatzen ari naiz; “Objektibotasun Berria” argazkigintza propaganda-bitarteko gisa erabiltzeak argazkigintzaren egiazko formen zentzua hondatu baino lehen sortu zen, lehen aipatu duzun fidagaiztasun hori sortu baino lehen. Eta orain hemen zaude zu Bechertarrekin, eta haiek halako batean Alemaniako argazkigintzaren historia berraztertzen lagundu zizuten, zuk hartu duzun eta aurrera eragin diozun herentzia hori. Zu ez zinen argazkiak egiten hasi Bechertarrak bezala, baina behaketaren espiritu analitikoa gauzatu zenuen. Eta zuk hori esploratu nahi zenuen arrakasta izan zuen zure lehen argazkigintza-lanean, hiri-paisaiak lantzen zituen hartan, zeinak, alderdi askotatik, esango nuke nik, kokaleku arkeologikoen moduan heltzen baitzien hiriei, izaki bizien moduan baino areago.

TS: Gaur goizean neure artean egiten nuen zertaz hitz egingo ote genuen, eta bururatu zait horrekin halako lotura bat baduen —baina aldi berean diferentea ere bada— zerbait nahi nuela partekatu. Hona hemen auzia: zer da argazkigintza? Eta zergatik agertu zen historian? Arrazoi asko dago horretarako, baina orain beste mugarri batean gaude; izan ere, argazkigintza — argazkigintza analogikoa edo ikus ditzakezun gauzen argazkiak egitea—, bi pertsonen arteko komunikabidea denez gero, aldaketa-prozesuan dago, bere esanahia galtzekotan. Atzo albiste bat irakurri nuen *Frankfurter Allgemeine* egunkarian, Alemaniako lekuren batean egin den proba bati buruzkoa: norbaitek digitalki prestatu zuen Angela Merkel-ek bere dimisioa iragartzen zuen prentsaurreko baten agertokia. Dena fikziozkoa zen, jakina, baina efektua, itxuraz, aski errealista gertatzen zen. Sarritan aldatu da gizadiaren historian gizabanakoaren eta taldearen arteko erlazioa. Norberaren gorputzaren eta norberaren gogoaren pertzepzioaren osotasuna, honako galdera hauei dagokienez: “Zer egingo dugu batzuek besteekin?” edo “zer egingo dut hor kanpoan dagoen jendearekin?”; pertzepzio hori arriskuan dago digitalizazioaren eta denboraren eta espazioaren esperientzia aldatuaren ondorioz: lehen arriskuan zegoen bezala, lurrunezko motorraren, lokomotorraren, hegazkinaren, automobilaren ondorioz...

OE: Kameraren ondorioz...

TS: Argazki bat egitea mugarri erabakigarria izan da beti irudien sortzaileentzat, pinturan beti prozesuaren erregistro zuzena izaten baita —pinturan bertan ikus zenezake prozesua, haren jarraipena egin dezakezu—; alabaina, argazki-irudi batek bestelako deskodifikazioa behar du. Eta hori, hein handi batean, gaiari zor zaio, haren inplikazio sakonari, haren jarrera eta itxurari, eta atzean dagoen prozesua zuzenean ikusgaia ez delako egitateari. Horregatik, gure gurasoen belaunaldiak gerratean gertatu zenaz kontatu zitugutena lantzen zuen nire lehen irudi-sailak. Izan haren erantzuleak edo ez, esan “sentitzen dugu”, “deitoratzen dugu”, edo “ez gara ezertaz damutzen”, zena zelakoa, dena zen guztiz subjektiboa. Baina, Düsseldorfeko kaleetan ibilian, ikus zitekeen oraindik: ikusten zenuen zer eragin zuen arkitekturan azkenaldiko historiak, eta senti zenezakeen hura espazio publikoen giroan.

OE: Hausturak eta era horretako gauzak...

TS: Hausturak, bai, eta lotsa. Besterik gabe, ez zegoen autoadierazpen positiboko batere sentsaziorik, ezta pozezkorik edo harrotasunezkorik ere.

OE: Hori nahi zenuen erakutsi?

TS: Bueno, nik nabaritu nuen zerbait zen, besterik ez: arkitekturan egia orokorra agertzen zela. Sentsazio bat besterik ez zen; hasieran, neure kabuz erregistratu nuen, eta gero agerikoa gertatu zen, zerbait egon behar zuela etengabe errepikatzen zena...

OE: Esanahia zeukan zerbait, bai.

TS: Horixe da, eta horrexegatik: prozesu haietako askok antzezleen edo inguru haiek sortzen zituen jendearen subkontzientean zihardutelako. Nik esan nuen ez ditudala arkitekturen argazkiak egiten arkitektura-estilo jakin batzuk edo hiri-garapen jakin bat, edota arkitektoen ideia edo eraikin jakin bat ordaindu zuen jendea interesatzen zaidalako. Ez, arkitekturaren itxuraren edo arkitekturak adierazten duenaren gutxienez —ehuneko zehatza eztabaida daiteke— ehuneko 35 edo 50 baten erantzulea den inkontziente kolektiboaren maila interesatzen zait niri.

OE: *Toki inkontzienteak* (*Unbewusste Orte*) izenekoaren zure lehen esplorazio garrantzitsua izan zen hura. Interesgarria gertatzen da zuk horrela imajinatzea une hartan Mendebaldeko Alemaniako testuinguru sozialarekin zenuen erlazioa, azken aldiko historiarekin borrokan; eta pentsatzea hura inkontzienteki inguruan txertatua zegoen gauza bat zela, eta irudikapen hutsak, egunerokoaren dokumental batek baino modu sakonagoan, konta zezakeela inguruak historia. Nola egituratu zenuen analisi hori ikonografikoki?

TS: Nire lehenengo ideia erdiko perspektibara mugatzea izan zen, eta konposizioari zegokien erabakiak hartu nahi ez izateko bultzadatik sortu zen hura, ez nuen nahi nire gustuak eragitea edo esatea: “Horko hori angelu polita da”. Nik analitikoki bakarrik nahi nuen jokatu, eta argazkian ateratzen nituen gauzak elkarrekin alderatu. Baina erabaki hori Bechertarrak ezagutu baino lehen hartu nuen; ez zuten horrekin batere zerikusirik izan.

OE: Zuk hura egin zenuen lehendik, erakusketa hartan.

TS: Erabaki kontzeptuala izan zen. Esan nuen, gainera, gustatuko zitzaidala kalearen bi aldeek irudiaren parte berdinak hartzea, halako eran non puntu jakin bateraino aldera zitezkeen, espazio-analisi baten antzeko zerbait izan zedin.

OE: Eta, jakina, bada kamerarekin lan egiten duten Düsseldorfeko Eskolako artistei buruzko elezahar bat guk heredatu duguna. Elezaharrak zure izena eta egile-belaunaldi jakin batena lotzen ditu —Andreas Gursky, Thomas Ruff, Axel Hütte, Candida Höfer eta abar—, eta egile horiek geroago Jean-François Chevrier-ek “koadro-formatua” zelakoan definitu zuenaren halako perspektiba bat landu dute. Zu lehen esaten ari zinenaz, *forme tableau* hori oraindik ez zen hain sakonki gauzatua. Baina hortxe zegoen zuk eta beste batzuek osaturiko belaunaldi hori, eta, jakina, baita Thomas Schütte-k osatua ere, hark argazkia lantzen ez bazuen ere. Zuek talde gisa ikusten zenuten zeuen burua, edo geroago hartu zenuen zeuen burua taldetzat? Zein dira aldeak, artista-talde honen baitan, bakoitzak irudiaz duen ikusmoldean?

TS: Nik uste dut hainbat elementu behar direla, hainbat kategoria, galdera horri erantzuteko. Lehenik, nik pentsatzen dut pertsona haietako batzuen lanak, seguru asko, halako efektu antzekoa eragin duela axalean; baina pertsona bakoitzaren bagajea eta interesak, funtsean, oso desberdinak dira. Bernden lehen ikasle-taldeak ikasketak bukatu ondoren egin zituen Andreasek bereak, eta, hortaz, ez dira belaunaldi berekoak; uste dut, ordea, hura ere

1955eko urtarrilean jaio zela, eta, hortaz, belaunaldi berekoak gara, eta belaunaldi berak antzeko esperientziak izaten ditu, oso desberdinak ere izan daitezkeen arren. Historikoki mintzatuz, alabaina, denok gertatu ginen Alemaniako historiaren arazo berberen aurrez aurre: noiz eta non jaio ginen, gurasoak, eta abar. Baina familia-jatorriak —Candida, Axel Hütte, Andreas, Thomas Ruffenak (Elger askoz gazteagoa da)—, hala ere, oso desberdinak ziren. Nik uste dut gure artean badela bultzada, argudio eta interesen multzo guztiz desberdin bat. Agian gauza bera dena, denok partekatzen duguna, behaketaren maitasuna da, eta hark eraman gintuen nolabait ere Bechertarregana, eta kamerarekin lan egitera. Esan nahi dut ez ginela talde bat ikasgelan elkarrekin geundelako, edo agian aspalditik ezagutzen genuelako elkar; eta ez gara lagunak. Erakusketen komisarioek asmatu zuten talde honen historia, agian errazagoa delako hori egitea banakako diferentziak identifikatzea baino, eta beharbada baita ere inoiz ez delako izan Düsseldorfeko Akademian sail bat gerora zenbait pertsona atera eta obra handi baten antzeko zerbait sortu duena; oso ohiz kanpoko gauza da.

OE: Ohiz kanpoko gauza da, denak heldu zirelako nazioarteko ospea izatera. Hori zela-eta, oso nabarmena gertatzen zen taldearen ideia.

TS: Jakina, hasieran ez zen hain ageriko gauza, lehen hogei urteetan edo, baina gaur, atzera begiratuz, batzuetan iruditzen zait gure lana ekintza egonkortzaile baten antzeko zerbait izan zela, aingura botatzea-edo, aro digitalaren eta aro horren aukera mugagabeen eta zalantzen egunsentia hasi baino lehen. Bitartean, bere hurrengo mugarrira heldu zen aurrerapena: asko eta asko errealitate birtualeko pantailetan ari dira lanean; hori, guztiz bestelako teknologia izateaz gainera, gure aurrean zabaltzen den bestelako dimentsio bat ere bada, eta hari buruz esan liteke: “Zoragarri, laster izango gara fisikoki ezinezkoak zaizkigun esperientzietan murgiltzeko gauza, nahiz eta teorian ‘egin’ genezakeen normalean ezin imajinatuzkoa dena”. Hauxe da auzia: horren ondorioz, mehatxupean gertatuko ote da gure identitateari, gizabanako baten osotasunari antzematen diogun modua? Aldatuko ote dute gauza horiek psikea? Oso une arriskutsua da, ostera ere propaganda aldera jo dezakeen une bat. Eta gaur egun, ikusten dudanean guk edo Cindy Sherman-ek, Jeff Wall-ek eta beste batzuek egin dutena, batzuetan nire artean egiten dut zer ote den elkartzen gaituena.

OE: Rodney Graham, Roy Arden...

TS: Bai, eta Chris Williams. Aro berri baten hasieran ote gaude, non tresnak erakargarriak baitira, baina pentsatu ere nahi ez ditugun efektuak izango dituzten? Beharrezkoa izan ote zen orduan jende-talde bat izatea beste era bateko liburutegi-aingura sortu nahi zuena, edo horren antzeko zerbait, nahasmendu horretan?

OE: Begira, historikoki izan zen jende-talde bat, baina agian zuk adieraz zenezake zure ustez zein diren jende-talde horren baitan diferentzia filosofiko eta kontzeptualak, talde hori prestakuntza-inguru jakin batean sortu baitzen, eta aldi historiko jakin batean, argazkigintzaren teknologia bilakatzen eta aldatzen ari zenean. Aldatzen ari ziren koadroaren eskala eta irudi bat eraikitze moduak ere.

TS: Bada gauza bat esplikatzen oso erraza iruditzen zaidana: arte minimalistarekin eta arte kontzeptualarekin hazi izanetik dator koadroaren eskala; izan ere, horrek kontzientzia bat garatu du artelan batek espazio jakin batean egin dezakeenaz. Ordu arte, formatu txikiko koadroa izan zen argazkia aurkezteko forma klasikoa: pareta baten paretik ibiltzen zinen galeria bateko espazioan edo museo bateko aretoan, burua beheraka makurtuz, eta koadrotxoari erreparatzen zenion. Gurekin lotuak zeuden artista gehienak, haien artean Thomas Schütte, Harald Klingelhöller,

Ludger Gerdes, Reinhard Mucha eta Isa Genzken, eskultoreak ziren, eta haientzat espazio plastikoa zen beti auzia, argazkilarien kasuan bezala, nahiz eta lana egiteko era desberdinak izan. Berebat interesatzen zitzaizkigun Daniel Buren, Michael Asher, Bruce Naumann, Gilbert & George, Maria Nordman, Donald Judd, Carl Andre eta abarren obrak.

OE: Huebler-enak, Dan Graham-enak...

TS: Jakina! Beuysenak, Polke-renak... denenak. “Nola kokatzen den obra espazioan”, auzi horren kontzientzia hartzen zenuen. Museoetan aurreneko argazkiak egin ondoren —argazki haiek, berez, oroimenaren kanpaina moduko baterako zeuden pentsatuak—, neurri handiko inpresio askorekin egin nituen probak, haien efektua ikusteko. Hiru negatibotatik, agian 70 edo 80 zentimetro luze ziren inpresioak egin nituen, eta nire estudioko paretetan zintzilik eduki nituen hiru astez. Gero irudi haiek berak inprimatzera bidali nituen, bi metroko zabaleran, eta argi ikusi nuen: iragarki-panelak bezalakoak izan behar zuten, jakina, zintzilik zeuden espazioa okupatuz eta zabalduz, eta ikuslea beste egoera fisiko eta mental batera eramanez.

OE: Baina zuk lehen esaten zenuenarekin —lehen denboretako argazkia txikia zela eta ikusten zen eta, zentzu batean, irakurtzen zen argazkiaren formatu konbentzionalari jarraitzen ziola— egiaz lotua dagoen esperientziaren aldaketa bat da. Horretarako, beharrezkoa zen irudiaren eduki osoa ikustea eta irakurtzea. Baina aldaketa argazki-irudiaren esperientzia fisikoan gertatu zen. Objektu fenomenologikoa bihurtu zen, hartzaileak objektu minimalistari aurre egiten dion moduagatik. Aldaketa fenomenologiko hori, era horretan, aldi berean denborazkoa izan zen, behatzaileak irudi baten aurrean duen presentziari dagokionez; baina baita irudi hori txertatzen den arkitektura-espazioari dagokionez ere.

TS: Bai, halaxe zen.

OE: Orduan, aldi bereko aurkikuntza izan zen hura zuentzat guztiontzat, edo izan al zen beste artistaren bat lehendik hura egin zuena; izan al zen aldaketa hark argazkiaren eremuan egiazki ideia berri bat zekarrela adierazi zuen artistarik?

TS: Bai, hortxe zegoen Katharina Sieverding, Düsseldorfeko egoitza hartutako artista bat formatu handiko argazkiak egiten zituena, baina nigan ez zuen inolako eraginik izan.

OE: Baina Katharina Sieverdingen lanak gehiago zeukan pinturatik...

TS: Hori bai, ez zeukan inolako zerikusirik kontenplazio zaletasunarekin. Eta Thomas Ruff izan zen Düsseldorfeko laborategi profesionaletako batean formatu handiko kopiak agindu zituen lehena. Denbora batean, erretratu txiki haiek egiten aritu zen, eta egun batean ni haren estudiora joan nintzen, eta formatu handiko obra inprimatu bat zeukan, ia-ia pasaporte-argazki erraldoi bat ematen zuena. Hori, egiaz, gauza erabat bestelakoa da.

OE: Chuck Close-ren erretratuaren artearen antz handia zeukan, hark ere interes bera baitzuen formatua handitzeko, nahiz eta eskuz egin.

TS: Bai, baina pintura fotorrealistaren antz handia ere bazeukan. Pintore batek gauza bat perfektuki irudikatzeko duen ahalmenak eragiten duen gurtzazko mirespen hori... niri ahalmen hori ez zait behin ere askorik interesatu, nik neronek lehenago baztertu nuen gauza baitzen. Baina Thomasen erabaki hura, erretratua hain handia egitea, gauza berria zen, irudiak ezaugarri eskultorikoak hartzen baitzituen: pertsona baten burua ia-ia eskultura baten parte gertatzen zen. Gainera, argazkiak egin zizkien pertsona haiek denak Akademiako ikasleak ziren, eta guk ezagutzen genituen. Argazkilariak lotura estuagoa zuten eskultoreekin pintoreekin baino. Ronald Reagan-en eta Margaret Thatcher-en garaian, 1980-1982 inguruan, “Neue Wilden” (Basati berriak) sortu baino lehen, eta salbuespenak salbuespen, pintura ez zen begi onez ikusten; nire belaunaldian ez zen artista serio bat pintorea izan nahi zuenik.

OE: [barreak].

TS: Egia esan, gauza indartsuak egiten zituztenetatik, inor ere ez zen pintorea. Baina bitxia zen nola Thomas Ruff lanean aritzen zen pinturan funtsezko printzipioa den anonimotasunaren eta alderdi pertsonalaren artean, pertsona haiek guztiak ezagutzen baitzituen. Bitxia gertatzen zen nolabait ere. Niri dagokidanez, bigarrena izan nintzen laborategira joaten neurri handiagoko irudiak sortzera; zaharberritzaileen argazkiarekin, bide batez esanda. 1988an Napolin nintzen, eta hantxe egin nuen zaharberritzaileen argazkia: ez da hain handia, baina bai nire kaleen argazkiak baino sei edo zazpi aldiz handiagoa. Haren eraginez, aurreko gaietatik emantzipatu nintzen, koloretan gainera, eta eztanda baten hasiera eragin zuen hark nire obran.

OE: Horretara itzuli nahi dut, nire ustez oso garrantzitsua da-eta. Orduan, atzean utzi zenituen *Toki inkontzienteak*, arkitekturaren eta espazio publikoen azterlan analitiko oso zehatza, zuk esan duzun bezala. Baina Museo-argazkiak (*Museum Photographs*) sailean oraindik bazenuen interesik kontenplazioaren ideiarekin inguruan, kontenplazioa, kasu honetan, murgiltzearen ikuspegitik egiten bazen ere.

TS: Zer esan nahi duzu horrekin?

OE: Kasu honetan, zu beha zaude, baina eszenan erabat murgilduta. Alegia, jadanik ez da huts-hutsik irudi bat; eszena bat da. Oso aldaketa jakina gertatzen da irudi bat izatearen eta eszena bat —esanahi historikoko geruzez egindako agertoki bat— izatearen artean. Eta galdetzen dut neure artean Napoliko irudian ba ote dagoen oraindik zure arkitektura-zaletasunaren arrastorik, nahiz eta zu egiaz Napoliko Antzinako klasikoko oihartzun batzuei beha egon. Nola jarraitu zenuen aurrera egiten museo-argazkien aldera? Lehen irudiak oso garaikideak ziren. Bada forma bat interesgarria, zeren, Napoliko argazkiak ikusten ditudanean, ez bainaiz derrigorrez ikusten ari zuk lehen hiri-ikuspegi haietan deskribatu zenuen inkontzientzia-zentzu bera. Argazki horietako irudiak askoz ere trinkoagoak, apur bat kaotikoagoak dira. Eta gauza bera gertatzen da Txinako hirien argazkiekin.

TS: Gazte-gaztetandik, oso bizipen berezia izan zen niretzat historikoki nire inguru alemaniarra bezain gatazkaz zamatua ez zegoen leku batera joatea. Gogoan dut nola, aurreneko aldiz Parisera joan nintzenean, 16 urterekin, guztiz harrituta geratu nintzen. Eta Napolik 1988an beste maila bat gehiago zeukan, zerean... ez homogeneotasun historikoa, ez baita hori, baina bai historiarekiko existentzia barrokoaren antzeko zerbait, oso forma bizian baitago historian txertatua, historia hori erabiliz eta biziz. Oso esperientzia deigarria zen hiriko erdialde zaharreko kaleetan barna ibiltzea eta eraikin barroko batean *trattoria* batean bazkaltzea. Ia-ia sentitzen zenuen... automobilak eta gauza jakin batzuk han egon ez balira... erraza gertatzen zen 1650era aldatzea. Eta kontua da: zerk eragiten dio hori pertsona bati? Janice Guy nire lagunak, zeina ezagutzen bainuen Düsseldorfeko garaiaz geroztik eta Napolira

joana baitzen, idatzi zidan egun batean: “Hona etorri behar duzu nahitaez, zoragarria litzateke zuretzat hemen lan egin ahal izatea”. Hala bada, bidaia luzeago baterako prestatu nintzen. Giulia Zorzetti pintura-kontserbatzailearekin bizi zen Janice, Via Benedetto Crocen, hiri zaharraren bihotzean. Ni batzuetan Giuliarekin joaten nintzen lan egiten zuten lekuetara: San Lorentzoko errefektoriora, esate baterako. Arrunt zirrara bizia izan nuen, hausturarik gabeko historia batena; edo baliteke hura ere hautsia egotea, baina ez zegoen etenik, ez erabatekorik behintzat. Bazen han halako jarraipen historiko bat. Giuliarekin joan nintzen, pinturen gainazalak arraskatzen ari ziren lekuetara, egiazki gertatu zenaren oinarria heltzen ziren arte, zehatz-mehatz ulertzeko pintura-lanketaren prozesua. Han gertatu zena, obraren sorburua, han bakarrik uler daiteke, zaharberritzearen lehen partean. Izugarri interesgarria iruditu zitzaidan. Berdin dio Caravaggio bat den, edo mundu mailako ospea duen beste edozein pintura. Haren “eguneroko bizitza” ikusten duzu, sorburua; obra sortu zen unera joaten zara. Zaharberritzaileen argazkiak egin baino lehen, hasia nintzen familien erretratuak egiten, eta haietan beste era bateko sorburu baten bila nenbilen...

OE: Erlazioen eta konexioen inguruan?

TS: Bai, eta animalia soziala izateak zer esan nahi duen ikasiz. Zaharberritzaileekin lan eginez, bururatu zitzaidan argazkiak denboraren tunel baten moduan joka dezakeela: zerbaiten argazkia egin, eta horrekin orainaldira ekartzen duzu. Koadro baten argazkia egiten duzunean, bestelako kategoria batean ipintzen duzu. Eta pertsonen argazkiak egiten dituzunean, atzera berriz iraganera bultzatzen dituzu. Hala, zentzu batean, elkarrengana hurbiltzen dituzu. Esperientzia zirragarria izan zen niretzat zaharberritzaileek nola jokatzeko zuten ikustea, modu natural hartan, historiarekiko hartu-emanen. Ikusmolde horretatik ikusi behar genituzke obrak museo batean. Ez genituzke sagaratu behar; ez lukete halako begirunerik sorrarazi behar jendearengan; ez lukete inor abaildu behar. Era berean, bere eguneroko zirkunstantzietatik abiatuta, norbaitek egin zuen zerbait direlakoan ere ulertu behar genituzke.

OE: Oso interesgarria da: argazki horrek, ikusten dudanean, XVII. mendeko pintura holandarra gogorarazten dit. Izan zitekeen, horra, zaharberritzaileen talde-erretratua. Buruan kapelak jarriko bagenizkie, Rembrandt bat emango luke argazki horrek. Zu obra hori lantzen ari zinenean, oraindik asko pentsatzen zenuen pinturaren historian, obra horrek oso lotura estua baitu pinturaren historiarekin. Zure museo-argazkiak, aldiz, guztiz desberdinak dira zentzu horretan, eta horregatik esaten nuen nik eszenaren eta kontenplazioko abstrakzioaren arteko erlazioak zerikusi handia duela *Museo-argazkiak* direnekin. Kontenplazioaren unean edo arreata galduta ikusten dituzu zuk pertsonak. Badakizu tapiz sozial baten parte direla. Zer nahi zenuen sortu *Museo-argazkiak* egiten hasi zinenean?

TS: Zenbait faktore elkartu ziren. Ez naiz zehatz-mehatz gogoratzen, baina baliteke hainbeste museo berriren eraikuntzarekin hasi izana. 1982an hasi zen, Hans Holleinen Abteiberg Museoa eraiki zutenean Mönchengladbach-en; “arkitektura postmoderno” deitzen denaren ildoko obra bat da, eta haren ondoren garatu zen museoak bisitatzen dituzten jendetzen fenomeno. Ematen zuen modan jarri zela museoak bisitatzeko, Ludwig Museoa, nik 15, 16 eta 17 urte nituenean, gertatzen zenaren oso-oso bestela. Aldi berean, erakunde batzuk nire obrak hasi ziren erosten, eta nik pentsatu nuen: zer ari da orain gertatzen? Zer esan nahi ote du nire obrentzat museo bateko bildumaren parte izatea? Kanposantu bat ote da museoa? Eliza bat bezalakoa ote da, non gauzak jendeari errespetu handia sorrazten dioten objektu sakratuak bihurtzen baitira?

OE: Ez diote elkarri eragiten.

TS: Obrari behatzen diote, miresten dute, baina zergatik miresten dute? Emango ote die beren bizitzako alderdiren bat aldatzeko kemenik? Beharbada, esan liteke museoetako bisitarien familia-erretratu moduko bat egin nahi nuela. Hasieran, argazki haiek erabiltzea ere pentsatu nuen publizitate-kanpaina bat egiteko Londresko edo Parisko metroan, halako eran non metroko nasa batean zegoen jendea artelanen aurrean kokaturiko museoetako bisitarien aurrez aurre egongo baitzen. Baina bestelako bide bat hartzea erabaki nuen.

OE: Argazkien sortzaileen belaunaldiari buruzko aurreko solasaldiari jarraitu nahi nioke, 1970eko hamarkadaren amaieratik hasita. Hor daude Jeff Wall, eta Cindy Sherman, jakina, eta aurrerago, noski, 1980ko hamarkadan, Chris Williams eta Arden, zu eta Gursky, Ruff. Zer unetan hasi zinen parekotasunak ikusten irudiak eraikitzeke modu haren eta zeure obraren artean? Diskurtso bat sortzen ari zela sentitu al zenuen, ez derrigorrez diskurtso bera, baina bai konpartitua, irudien sorkuntzarako ikusmolde kontzeptual komun batzuk? Zer unetan izan zen hori errealitate bat zuretzat? Nazioarteko testuinguruaz ari naiz.

TS: Nire ustez, orduko hura egoera bitxia eta oso berezia izan zen, garai hartan argazkigintza oraindik aski exotikoa baitzen artearen munduan, eta haren ospea ez zen hain gauza argia. Pintoreak artearen historiaren jarraipenaren baitan kokatzen dira, baina argazkigintzan ez zegoen, artearen munduaren baitan, ehunka urte atzera egiten zuten aitzindari historikorik. 1970eko hamarkadan oraindik, baita 1980ko hamarkadan ere, borrokatu beharra zegoen begirunea eskuratzeko. Zentzu horretan, bat-batean, 1980ko hamarkadan, egoera berri batean gertatu ginen, zuk orain aipatu dituzun artisten ondorioz, baita haiek zetozen testuinguruaren ondorioz ere. Alde batetik, arreta handiagoa eskuratu genuen, baina bestetik areagotu egin zen ikusmolde desberdinen arteko lehia. Pertsona bakoitzak bere armak zorrotzen ditu besteen kontra; halaberharrezko gauza da. Nik uste dut kasu honetan horixe gertatu zela. Inondik ere, ez zen bestela gertatu Richterrekin eta Polkarekin, Rembrandt-ekin eta haren garaikideekin edota Picasso-rekin eta Braque-rekin. Hurbiltasun horrek, besterik gabe, zeure ikuspuntua berriz planteatzera behartzen zaitu, eta analizatza zerk bereizten zaituen besteengandik eta zer nahi duzun zuk egiaz. Har dezagun adibide gisa Andreas Gurskyren obra. Haren aita eta aitona argazkilari komertzialak ziren. Andreasi asko interesatzen zaio irudi baten efektu indartsua eta berehalakoa. Ez dut uste estrategia kontziente denik. Besterik gabe, gertutik ezagutzen duen zerbait da, bere aurrekariaren parte baita, nolabait ere. Nik hainbeste denbora eman nuen gaztetan pintatzen eta pinturak ikusten, non konposizio bat egiteko orduan aukera-artxibo oso-oso zabala baitaukat gogoan gordea.

OE: Puzzlearen piezak elkartu zenituen.

TS: Bai, badakit irudiek nola funtzionatzen duten. Koadro bat alde batetik edo bestetik murrizten baduzu, edo beste modu batera kokatzen baduzu, aldea txikia bada ere, aldatu egiten da elementuen hierarkia irudiaren baitan, eta horrek esan nahi du irudi osoa aldatzen dela. Bestalde, Thomas Ruff, jaso duen heziketa dela-eta, bestelako testuinguru batetik dator. Hari astronomia interesatzen zaio; horregatik, haren kezka, irudiaren eraikuntza dela-eta, irudiaren mugak direla-eta, nire hasierakoaren oso bestelakoa zen. Jeff Wallek europar pinturaz eta pintura horrek irudiak eraikitzen dituen moduez zuen interesa, kanpotik egindako begirada zen; niretzat, europarra naizenez gero, ikuspegi ezaguna zen, harexekin hezi nintzen-eta.

OE: Zuretzat ez dauka kutsu exotiko hori.

TS: Halaxe da: ez dago zera exotiko batek sortzen duen lilura hori. Eta nik uste dut Cindy Shermanen obra hain uztartua dagoela iparramerikar zinemaren historiarekin eta hark identitatea eratzen duen moduarekin, non halabeharrez asmatu behar baitzituen dramatizazio horiek. Baina oso modu harrigarrian asmatu ditu.

OE: Eta zer esaten didazu Louise Lawler bezalako artista batez? Hura, nolabait ere, beste belaunaldi batean hasi zen. Badirudi argi eta garbi lotua dagoela apur bat desberdina zen irudikapenaren kritikaren ideia batekin, gustuaren formulazioarekin eta artearen dekoratu gisako eginkizun batekin, halako eran non ia-ia gehiago pentsa bailiteke harengan europar ikuspegi batetik. Zer iruditzen zaizu: ezarriko zenuke zuk Louise Lawler MoMAn gauzaturiko John Szarkowski-ren kontrako argazki-garapenaren historia deituko nukeenaren baitan?

TS: Adierazteko modu egokia hautatu duzu. Nik uste dut haren lanak, James Welling-en lanarekin batera, erlazio berezia duela, sendoagoa, postmodernotasunaren hipertestu teorikoarekin, eta horrek haren obra motibatzen duela. Erabat asmatzen duzu hori aipatuz, zeren haren obran eta nire obran antzeko interesa baitago artelan bati gertatzen zaionaz, eta artelan hori arkitekturan xertatzen den moduaz. Louise Lawlerrek arte modernoan aplikatu zuen hori, eta beste agertoki batzuk erabili zituen. Pare bat aldiz, MoMA, bisitarien argazkiak egiten saiatu nintzen Barnett Newmanen, Piet Mondrian-en eta Mark Rothko-ren obren aurrean, baina...

OE: Ez zen ondo atera.

TS: Ez, Sigmar Polkeren broma bat ematen zuen. Lawlerren obrak artearen jabeak, erakundeak, bildumazaleen esparru pribatua eta antzeko gauzak lantzen ditu. Baina argi dago irudi inspirazio-eragilea ere badela.

OE: Itzul gaitezen, ondo baderitzozu, zure hastapenetara. PS1-en diru-laguntza batekin heldu zinen New Yorkera, 1978an, eta urtebeteren buruan, gerora Douglas Crimp kritikariak antolaturiko *Pictures* erakusketa gisa gauzatu zena inauguratu zen Artist Space-n. Konturatzen al zinen Crimp eta haren *October* aldizkariako kritikari-taldea egiten ari zenaz? Postmodernotasunaren halako diskurtso bat hasiak ziren bultzatzen. Ba al zenuen *Pictures* erakusketaren berri?

TS: Ez.

OE: Zein izan zen zure sentsazioa New Yorkeko artearen egoeraren aurrean, une jakin hartan? Zuk orduan egin zenituen argazkiak, harrezkero, ikonikoak ez badira ere, irudi historikoak bai, badira.

TS: 1977ko abenduaren 16an heldu nintzen New Yorkera. Hiria elurrez estalia zegoen, eta oso harrigarria gertatu zitzaidan, nik metropoli moderno bat espero bainuen; baina horren ordeaz ileorde asko zituen dama xahar-xahar bat zirudiena aurkitu nuen. Oso esperientzia bitxia izan zen. Bederatzi hilabete haietan harreman handia izan nuen Hilla Becherrekin. Elkarrekin joan ginen MoMAk antolaturiko Sol LeWitt-en erakusketara, eta nik Düsseldorfetik, Konrad Fischerretik, ezagutzen nituen artisten erakusketak bisitatu genituen. Erakusketa zoro bat ikusi nuen Sidney Janis-en, Walker Evans-en 237 irudirekin; gutxi gorabehera lurretik sabaira zintzilikatuak zeuden, eta hura, egiazki, oso deigarria gertatu zitzaidan. Baina nik 23 urte besterik ez nuen; aurreneko aldia zen huts-hutsik nire artea lantzen aritu nintzatekeena.

Horren aurretik, gurasoek laguntzen zidaten, baina neure dirua ere irabazi behar nuen. New Yorken, guztiz neure kabuz moldatzen nintzen. Hillak ikaragarri lagundu zidan, bere gela iluna erabiltzen utzi baitzidan. Baina han ez zen ez eskolarik ez ikastarorik; ez nuen beste inor ezagutzen. Hortaz, lanean aritu, besterik ez nuen egin.

OE: Eguberriak baino bederatzi urte lehenago heldu zinen. New Yorkeko egonaldian egin zenituen argazkiak ia enblematikoak bihurtu dira, ia osorik desagertu den New Yorkeko ikuspegi jakin bat ematen baitute, eta europar argazkilari bat behar izan zen ikuspegi hori erregistratzeko. Orain, argazki horiek ikusten dituzunean, artista gisa zer gogorarazten dizute?

TS: Auto zaharrak ez daude jadanik hor, eta New York aldatu da, baina argazkiak ez zaizkit gertatzen bereziki historikoak. Kemen handia izan nuela sentitzen dut, kontzientzia sendo bat, nolabait ere, eta beharbada analisi estrukturalak ematen diete oraindik daukaten indarra. Denboraz kanpokoak balira bezalako ezaugarri bat ematen diete. Kaleen argazkiak dira, eta, inkontzienteki, haietan sartzen zen dena delakoarenak, jendeak bere esperientziak sortzeko erabiltzen duen zera horrenak. Ez dira gauza bera kalea eta jadanik existitzen ez den aztarna industrial bat. Nolabait ere, eguneroko bizitzaren tokiak dira, eta jendeak harremanak izan ditzake haietan.

OE: Gure solasaldiaren une jakin batean Louise Lawlerren obrari heldu diogu, zure museo-argazkiei eta erakusketak eta bisitariak aztertzen dituzten artisten antzeko ikuspegiei. Agian hortik jarrai genezake gure analisia egiten. Zerk eraman zintuen obra-sail hori garatzera?

TS: Bai, oraindik ez dut aipatu argazkietako bat, nolabait ere aitzindaria izan zen arren: [Eleonor eta Giles Robertson-en erretratua](#) Edinburgon, 1987koa. Adineko senar-emazteak dira, eta mahai baten aurrean eserita daude. Saio berean, lehendabizi Gilesen erretratu bat egin nuen, mahaian eserita gizona, aurrean zeukan liburuari begira; nobelatzar sentimental bat zen, orduantxe irakurri zuena. Hautatu nuen xehetasunean, bazen beste erretratu bat, atzeko horman pintatua, lotura interesgarri bat sortzen zuena bi uneren artean, eredu desberdinen artean, artista desberdinen artean, bitarteko desberdinen artean. Napoliko bidaiaren ondoren, urtebete geroago, ikusi nuen zeinen antzekoak ziren talde haiek eta zaharberritzaileen argazkiarenak, non gainjartzearen fenomeno interesgarri honek efektu berbera baitzeukan. Nolabait ere, lehen aipatu dugun postmodernotasunaren fenomenoarekin dago hori lotua, mundu osoan museo berriak eraikitzea eragin baitzuen. Museoetan askoz ere bisitari gehiago dago orain, eta galdera bat sortzen da: zeren bila dabil jendea museo batera joaten denean? Galdera hori ez zitzaidan garrantzitsua iruditu, bisitarien kopurua oso handia ez zen bitartean; beste aldetik, ulertzekoa da pertsona bakoitzak bere motibo pertsonal berezia izatea. Baina museoa atrakzio turistikoa bihurtzen denean, erantzun hori ez da aski. Baliteke pentsamenduak pertsona askoren aurrean formulatzeko premia bat izatea, beste lekuetan, gertaera handietan edo futbol-estadioetan ezin ase daitekeen premia bat. Museoan ez duzu konpromiso berezirik hartu behar. Besterik gabe, sartzen zara, begiratzen duzu eta galdetzen duzu zeure artean: “Zer esaten didate obra hauek?”. 1980ko hamarkadaren bukaeran, zen bezalakoa agertu zen erabateko aldaketa hura, eta interesa eskuratu zuen erronka politiko gisa. Nik irudipena nuen kluxe bat ari zela balioztatzen artisten ospearen eta haien bizi-baldintzen ageriko dramatizazioaren bitartez, eta horrek oso gauza garrantzitsua kentzen ziola publikoari: obrak, norberaren bizitza propioei behatzeko inspirazio-iturri gisa. Hortaz, pintura eta argazkigintza konbinatu nituenean eta haien gaia zenbait garaitan barna konektatu nuenean, pentsatu nuen hura estrategia bat izan zitekeela jendeari gogorarazteko artea prozesu bizia dela.

OE: Museo-argazkietan bi maila existitzen dira aldi berean dihardutenak. Horiei buruz komentarioren bat egin dezakezun jakin nahi nuke. Maila batek irudi hauek bi begirada bikoitz irudikatzen dituztelako ideia da: zurea, eta

aldi berean publikoaren begirada, nolabait esateagatik. Publikoko kide ikusezina bazina bezala da, nolabait ere. Bestalde, hor dago kontsumo kulturalaren usadioen ideia ere, eta usadio horiek oso lotuak daude turismoaren erregimenarekin eta turismoak zuzenean eragiten dienekin. Museoen kulturaren ikonoekin erlazionatua egoten da hori: Géricault-en *Méduse ontziaren almadia* Louvren, Durero-ren *Autoerreturatu* Municheko Alte Pinakothek-en, Pergamo Museoa Berlinen, San Zakarias eliza Venezian...

TS: San Zakarias...

OE: Bai, San Zakarias eliza Venezian, Kunsthistorisches Museum Vianan. Espazio horiek egiaz gertatzen dira turismo kultural globalaren ibilbideak, nolabait esateko. Agian irudien behaketaren bi maila hauek esplora genitzake —era horretako objektu kulturalak ikustea eta ikusten dituztenekiko erlazio historikoa—, zure argazkietan baitaude. Eta zure beste ideia halaber, haien arteko behatzaile ikusezin bat bazina bezala, horrek autoerreturatu moduko bat bihurtzen baitu, ez duzu uste?

TS: Nik museoekiko erlazio intimoa deituko nukeenaren emaitza da hori, Ludwig Museoa egiten nituen bisitaldiekin hasi zena. Non ikasi arteari buruzko gauzak? Liburuetan, galerietan, zure adiskideen artelanak aztertuz, eta, gero, museoan. Esan behar dut hurbiltasun berezia sumatu nuela Louvren ikusgai zeuden obrek, han argazkiak egiten ari nintzenean. Ni, jakina, museoan bisitaria naiz, baina artista ere bai. Jendeak galdetzen dit: “Ez zintuzten beste bisitariak ikusten?”. Izan ere, tripode batekin eta 5x7 hazpegiko kamera hauspodun batekin, argazki-filmak eta lenteak gordetzen nituen bi kutxekin egiten nuen nire lana. Baina publikoak, oro har, museoan lan egiten nuela pentsatzen zuen. Pertsona haietako gehienek ez zuten auzitan jartzen egiten ari nintzena; euren argazkiak egiten ari nintzenik ez zitzairen bururatu ere egiten. Seguruena, pentsatzen zuten, besterik gabe, pinturaren argazkiak ari nintzela egiten. Koadro figuratiboak behar nituen “denborako bidaia” haiek sortzeko, eta pintura haiek denek nik erlazioaren bat ezar nezakeen gaiak eduki behar zituzten. Beti aurkitzen nuen ahalmen interesgarria zeukan zerbait; nik behar nuen aurreneko gauza pazientziaz itxoitea zen, oso erabaki bizkorrak hartzeko gero: nire irudiaren konposizioan sartu berriak diren bisitarietatik, zein ari da sortzen historia berri bat obraren errealitatearekin, konposizio horretatik desagertu baino lehen?

Eraiki al nezake konexioren bat ikusleen prestakuntzaz sumatu dudanaekin edo ez? Ikusten ari nintzen hartan bakar-bakarrik behar nuen kontzentratu, eta nire aurrean neukan jendearen gogo-egoeran eta behatzeko moduan. Normalean jendea atzetik bakarrik ikusten banuen ere, sumatzen nuen aurrean zituzten obrekiko erlazioetik zerbait. Harrigarria gertatzen da hori ere nire argazkietan ateratzea, eta oso estu dago lotua argazkigintzaren funtsarekin. Sismografo psikologiko baten antzeko zerbait da. Adibide bat jarriko dizut: pare bat alditan, pertsona bat, era askotako motiboengatik, primeran txertatu zen nire konposizioan; une hartan kezkatzen hasi nintzen, alde egingo ote zuen. Hala bada, ni kameraren atzetik atera nintzen, joan nintzen pertsona harengana eta esan nion: “Barkatu, gera zaitezke zauden lekuan beste minutu batez edo?”. Eta orduan argazkia egiten nuen. Nahiz eta pertsona hark ez zuen beste modu batean jokatzeko, eta haren postura ia batere aldatu ez bazen ere, argazkian konturatzen zinen gogoan zuela ni bere atzean nengoela, eta gutxitu egin zela aurrean zeukan koadroan zeukan kontzentrazioa.

OE: Badira bi argazki segituan sentiarazten nautenak egiaz zuk orain kontatzen duzun moduan konposatu bazenitu bezala. Horietako bat Londresko National Gallerykoa da: irudi bertikal hori, non zenbait irudi ageri baitira oso kolore deigarri eta saturatuko arropaz jantziak. Sarritan galdetu diot neure buruari hura nola gertatu ote zen.

TS: Begi ona dut.

OE: Sentiberatasun harrigarria duzu! Hain piktoria gertatzen da... Zentzu batean, argazki bat baino areago, pintura bat da. Sinestezina gertatzen da guztiz bisitarien eta koadroen arteko harreman kromatikoa. Eta Louvreko Géricaulten *Méduse ontziaren almadia* koadroaren aurrean dagoen beroki urdineko emakume hori da bestea.

TS: Japoniarren taldea hantxe zegoen, besterik gabe.

OE: Hor aurrean dagoen emakume hori ere badago, lepoan xala duena.

TS: Bai, hantxe zegoen National Galleryko Cima da Conegliano-ren koadroaren aurrean dagoen taldea: irudian sartu ziren, besterik gabe. Egia esatera, familia bat zen, koadroekin oso ondo funtzionatu zuena. Alde egingo zutela ematen zuenean, Claire Chevrier nire adiskideak lagundu zidan —nirekin ari zen egun hartan, laguntzaile gisa— eta galdetu zien geratuko ote ziren pixka batean koadroaren aurrean. Haiek ere baietz esan zuten. Alboetan, ezker-eskuin zeuden beste pertsonak, hain zuzen ere, nik han eman nituen bi edo hiru minutuetan agertu ziren, eta erdialdeko hiru pertsonen oso bestelako efektua eragiten dute. Aurreraka makurtuta dagoen mutila oharkabean ari da keinu hori egiten, baina gurasoak kontzientexekoak dira, konturatu dira argazki bat atera dietela.

OE: Zure karrera korritzen duen ardatzean deigarria gertatzen da, nire ustez, zeinen desberdinak diren obra-sailak, zeinen osoa den sail bakoitza. Hain deigarria da, ezen sumatzen baita irrika intelektual bat non gauza arruntak gero eta konplexuagoak egiten baitira, zuk zure analisiari geruzak erantsi ahala. *Toki inkontzienteak* haietatik, *Museo-argazkiak*etara, eta gero *Familia-erretratuak* izenekora. Erretratuak, egiaz, esan berri duzun bezalaxe, *Museo-argazkiekin* daude lotuak. Nire iritzian, gizabanakoen erretratuak baino areago —eta haien zirkunstantzienak, eta familia-loturenak—, erretratu sozial baten antzeko zerbaite dira, esango nuke nik. Eta neure artean egiten dut zure buruan ba ote den halako saio inkontziente bat “Gizonaren familia” moduko zera bat eraikitzeko. Badakit agian ez zela hori zure helburua, baina izan ote da inoiz zuk esploratu nahi izan duzun konparazioen bat? Ikusten baduzu Sanderren *XX. mendeko jendea* (*People of the 20th Century*) argazki-saila *The Family of Man* (*Gizonaren familia*) izenburua zuen erakusketan, bada erretratu horietan zerbaite aski... aldi berean soziologikoa eta psikologikoa dena.

TS: Nik uste dut nire praktikaren alderdi egiaz garrantzitsua dela hori. Haus der Künste gongibidapena jaso nuenean, galdetu nion komisario gongibatua zen Thomas Weskiri: “Zer-nolako erakusketa behar luke izan honek?”. Eta erantzun zidan: “Zure obran, esperientzia komunaren, partekatuen elementua erakustea gustatuko litzaidake”. Nire iritzian, garrantzi berezia du horrek arteetan. Jendea mugiarazten duen obrak eta bizirik jarraitzen duenak guztion esperientziaren elementu bat izaten du. Bestela, historia pribatua besterik ez da, eta gero pertsona batzuentzat interesgarria da, baina ez askorentzat. Arteak bizirik jarraitu behar luke. Familia-erretratuen bultzadak Alemaniako historiarekin zerikusia izan zuen. Nire aita 1919an jaio zen eta Wehrmacht-eko soldadua izan zen, eta, hala, baziren galderak familiarentzat. Nire eskola-urteetan, galdera asko egin genuen geure identitateaz, nola aurkitu ahal izango genuen “lur sendoa” helduarorako bidean, eta une psikologikoa oso agerikoa gertatu zen. Batek gertaerak dauzka, eta baita arimaren bizitza ere; norberaren existentziaren esparru hori ez da horren erraz ulertzen. Eta horregatik nire familia-bizitzak orientazio eta negoziatio asko behar izango zituen, eta gure gurasoak ez ziren oso onak horretan... Baliabiderik ez zeukaten kasik beren desirak, beren mugak adierazteko. Baliabiderik ez zeukaten eskura, eta, bide batez esanda, nik ere ez neukan garai hartan.

OE: [barreak] Tira...

TS: Ni oso gaztea nintzen... Familia alde zurretik emana datorkigun zerbait da, eta nik erretratugintza jakin-min berezi batez hartzen dut, errespetuzko jakin-min batez. Zein da beha nagokion familia hori? Argazkia ateratzen dieran pertsonak ez dira ez nire lagunak ez ezagunak, baina beharrezkoa da nirekin lot daitekeen zerbait izatea haren narratiba epikoan. [Bost alaba dituen familia japoniar hori](#) bezala. Aitak medikuntza txinatar tradizionala lantzen du eta Hiroshiman bizi dira: ezin sinetsizko premisak direla uste dut...

OE: [barreak] Hori ez da oso tipikoa.

TS: Ez, ez da oso tipikoa. Edo beste familia bat, seme-alabek, orain helduak baitira, beren erretratua argitaratzen jarraitzea nahi ez dutena; gurasoak arte-bildumazale aberatsak dira. Familia hori belaunaldi-aldaketa baten erdian dago. Halako legatu harrigarria duen izaki batek nola aurki dezake bere leku propioa? Edota [Felsenfeld/Gold familia](#): ezkontza-erretratua izan zen hura, Tara-ren lagun haiek, ustez, hurrengo egunean ezkontzekoak baitziren; alegia, familiaren bi adar ari ziren elkartzen.

OE: Eta erretratu batzuk inplizituki politikoak dira, onartu behar genuke.

TS: Zein?

OE: Esate baterako, Israelgo erretratuak. Badakizu. Edo, behintzat, erretratu horietan gure ideiak proiektatzen ditugun modua. Zeren, nolabait ere, proiektatu egiten baititugu; ez dira nahitaez haietan agertzen diren gizonen zirkunstantzia historiko berezien erregistroak. Beti dago, erretratu horietan txertaturik, gizonabakoarena denaren eta kolektiboa denaren arteko erlazio bat. Eta nik uste dut, Israelgo familietako bati behatzen diogunean —baliteke zuk argazki haiek egin zenituen *kibbutz*etako batean bizitzea orduan—, koska bat irekitzen dela segituan haien eta sail horretako beste erretratuetan agertzen diren bizitza arrunten egunerokotasunaren artean. Ba al da zuretzat konexioren bat, erretratu horien barnean, alderdi politikotik? Ba al zenuen horren kontzientziarik erretratu hori Israelen egiten ari zinenen?

TS: Familia hura Yemendik zetorren. Gurasoek 35 bat urte zituzten, baina alaba zaharrenak bazituen 19 urte: hau da, amak 12 edo 13 urte eta aitak 15 zituenean jaio zen. Gizonak eta emakumeak oso bereizita bizi dira han; ez dute elkarrekin jaten, esate baterako, ezta halako beste gauza batzuk egiten ere, argazkian, jakina, inondik ere ikusten ez diren gauzak. Baina nik uste dut badirela beste gauza batzuk nire argazkian deigarriak gertatzen direnak: neskarik zaharrenak, bi alabak, emakume helduak jadanik; ama; eta beste alaba, adinez hurrengoa; denak elkarrekin, taldearen oinarria dira... Beti jarraituko dut beharbada familiako erretratuak egiten. Baina kaleko eszenen argazkiak berriz... ez dakit berriz egingo ote ditudan, ezta oihanezko argazkiak ere... Museoetan ere ez dut berriz lanik egingo, eta seguru aski uneren batean bukatuko dira teknologia-argazkiak. Baina familiako erretratuak, horiek... Familiak beti gertatzen dira oso interesgarriak.

OE: Gai nolabait ere egokikorra da. Baina mintza gaitetzen teknologiarik buruzko argazkiez. Izan ere, ageriko lotura dago teknologia industrialaren arotzat hartzen dugunaren eta teknologia digitalago baten aroaren artean. Bada zubi moduko bat une horien artean ondorio sozial eta ekonomiko ikaragarriak dituen gaur bizi garen moduen gainean. Nik uste dut ondorio harrigarriak dituela oro bat bitzitza-luzerari, bizi-itxaropenari eta hori guztiari

dagokionez, nahiz eta hori makinetan ikusi ez: ezkutuan geratzen da nolabait ere. Lehen aldiko makinetako batzuk askoz ere handiagoak dira; historiaurreko objektuak ematen dute. Azkenaldi honetakoak, berriz, kable eta oinarri-xafren mataza trinkoak dira. Askoz ere desmaterializatuagoak daude; ez dira fisikoki aro industrialekoak bezain nabarmenak. Zeren bila zabilta makina horiei eta egiten dutenari, eta gure bizitzetan eta gizarte moderno eta garaikidearen ikusmoldean duten efektuei begira zaudenean?

TS: Nik uste dut ideia hori, edo, esan dezagun, premia hori, puntu bateraino, 2009ko Kopenhageko klimaren gailurrean sortu zitzaidala. Gailurraren helburua CO² igorpenak murriztea zen, eta porrot egin zuen. Egia esatera, bildu baino lehen nik tankera ona hartzen nion, baina azkenean orduko hartan ere ez zen akordiorik lortu. Dezepzio handia izan zen niretzat. Teknologia erabiltzen dugu, jakina, Skypez hitz egiten dugu, nik *smartphone* bat daukat eta abar, baina arazo bat dago, oso handia: desadostasun bat dago, alde batetik, teknologiak, gizadiaren hurrengo aurrerapausoa ekarriz, beti salbatuko gaituelako apustua egitera dugun joeraren eta, bestetik, gure bizikidetasun soziopolitikokoan egiten ditugun aurrerapauso eskasegien artean. Obra honen gaia, funtsean, aurrerapenaren auzia da egiaz. Ni ez naiz gai horietan espezialista, baina ikus ditzaket objektuak, egitura tekniko eta zientifiko horiek, eskultura gisa, gogoaren “adierazpen” gisa. Nik uste dut izan behar zuen barneko itxuraren eta jokatu behar zuen moduaren irudi bat zeukala jendeak... gogoko mapa bat, hiru dimentsiotan irudika zitekeena. Haren funtzioez ezer ez badakizu, hondakin arkeologikoak ikusten arituko bazina bezala da. Haien auraren bidez saiatzzen zara interpretatzeko. Lorpen teknologikoak giza aurrerapenaren baliokideak direlako uste sendoa, hori obsesio bat iruditzen zait. Gauzak asmatzen ditugu. Jendeak esaten du: jakina behar dugula hazkunde ekonomikoa; objekturik berriena behar izaten dugu beti —beren kabuz gidatzen duten autoak edo Google Glasses betaurrekoak— merkatua ez dadin gelditu. Baina horretan zentratzeak baditu bere ondorioak, jakina, eta oraintxe ari gara hori ikusten Hungarian, Polonian, Turkian, edo Donald Trump-ekin: nik uste dut badela loturarik. Ikaragarri ikasten dugu teknologiaren bidez, eta ni printzipioz ez nago teknologiaren kontra. Baina ez nago seguru egiaz behar ote dudan beren kabuz gidatzen duen auto bat.

OE: [barreak] Oraindik ez zaude seguru.

TS: [barreak] 1984 filmean bezala da.

OE: Teknologiak gure bizitzak hobetzen baditu ere, eta oso arazo zailei konponbidea ematen dien arren, desira ere sortzen du, hori da eragiten duen auzietako bat, nik uste; eta desira hori eskutik helduta dago aro jakin batekoak garelako, denboraren eta historiaren bilakaeraren parte garelako dugun sentsazioarekin. Eta horren barnean dago teknologia ekoizten duen gainazalean sartzen garelako. Teknologiaren eremu oso konplexuak aritu zara zu ikertzen, gizakiaren iraupenarekin eta beste gai batzuekin loturiko eremuak. Eta horrek teknologiaren ahalmena agerrarazten du egiaz, baina aldi beren baita ere bizitzaren beraren behin-behinekotasuna. Zure kirofano baten argazki harrigarri horretan, aldi berean erregistratzen da samurtasunezko eta izumenezko sentsazio bat.

TS: “Samurtasuna eta izumena”: lotura harrigarria da, oso kategoria interesgarria. Ez dakit baduzun honen berri: unibertsitate askotan, Estatu Batuetan bereziki, baina baita Erresuma Batuan ere, humanitateek gero eta leku gutxiago eta laguntza ekonomiko murriztagoa dute, dirurik ematen ez dutelako. Presiopean daude, eta errealitate hori teknologiaren nagusitasunaren seinale gisa ikusten dut, horixe baita jendea egiaz interesatzen zaiona. Nire ustez hori arriskutsua da, edo bai, behintzat, arazo handia.

OE: Harrigarria gertatzen zaizu zientziak, ingeniartzak eta teknologiak unibertsitatean duten nagusitasuna, gizadiarenganako federik eza adierazten duelakoan, gogoan izanik humanitateei balio gutxiago ematen zaiela jakintzaren sorkuntzari dagokionez?

TS: Garai bide-urratzaile baten antzeko zerbait ari gara bizitzen, ideia bat daukan jende askok sekulako dirutza egin baitezake, Interneten eta teknologia modernoaren bidez besterik gabe, eta horregatik da horren erakargarria. Diru asko irabaztea gero eta gazte jende gehiagoren gogoan dago, zoritxarrez.

OE: Gure solasaldi hau amaitzeko, eskatu nahi nizuke begiratzeko berriz zure gai ugariak lantzen eman dituzun berrogeitik gora urteei. Uste dut 1975ean hasi zinela *Toki inkontzienteak* lantzen. Haiek izan ziren zure lehen argazkiak, eta zu nahiko gaztea zinen, baina eginak zenituen zeure planteamenduaren printzipioak argazkigintzaz, bai argazkiak egin behar zenuen moduz, bai sortu behar zenituen irudiez, erabiliko zenituen makinez, eman behar zenien ikuspegiaz, ihespuntu bakarreko perspektiba hori... Eta orain, une honetan, joan den urtean erakusketa handi bat inauguratu zen, *Natura & Politika* (*Nature & Politics*) deitua, teknologiaz, inguru artifizialez eta era horretako auziez diharduena. Batzen dituzunean gai horiek denak, azken 45 urteotan egin duzun lan guztia, zein dela esango zenuke zure proiektu kritikoa? Ba al zenuen programaren bat? Zeure gaiaren bila jarraitzen duzu?

TS: Banengoen ni, galdera hori mazokada bat bezala etorriko zitzaidala gainera azken hiru minutuetan [barreak]: nire obren corpus desberdinen izendatzaile komunaren auzia. Nik uste dut publikoari —eta baita niri ere, ni ere publikoaren parte bainaiz— eginarazten dioten galdera dela guztien arteko lotura. Eta galdera hori haxe da: “Zertan ari gara hemen?”.

OE: Alegia, esanahiaren sorkuntza da nolabait ere.

TS: Bai, baina galdera existentziala da. Galdera hori edonoiz eta edonon egin daiteke. Esate baterako: “Zertan ari naiz Haus der Kunsten?”. Eta beste galdera hau ere egin dezaket: “Zer ari naiz egiten? Zergatik nago hemen, Houstonen?”. Jakina: “Erakusketa bat daukat hemen”. Hori erantzun erraza da. Baina, zentzu sakonago eta zabalago batean, honako hau da kontua: “Zer ari naiz egiten hemen? Zergatik nago egiaz hemen?”.

OE: Konforme. Azkeneko galdera zela esan dut, baina beste bat egin nahi dizut, bakarra.

TS: Zuretzat zentzua du esan berri dudanak?

OE: Erabatekoa.

TS: Galdera egitea eta argazkigintzaren bidez beste pertsonekin partekatzea oso praktika emozionantea da, baina berebat ematen du irakasgai bat. Erronka egiten diozu sineste sendo bati, ideiarenean batean duzun ezin urratuzko uste bati, eta bat-batean uste hori ireki egiten da... eskua luzatuko bazenu bezala.

OE: Primeran. Egin nahi nizun beste galderak, teknologiaz ari gara-eta —eta askoz teknikoagoa da kontzeptuala baino, nahiz eta agian kontzeptuala den—, honako honekin du zerikusia: argazkigintzaren teknologiaren garapenarekin loturik, aldaketa handiak gertatu ote diren zure obran azken hamarkadotan. Alderdi horretatik, aldatu al da zure lan egiteko modua?

TS: Aldaketa batzuk gertatu dira, jakina. Desagertu egin dira hasieran bitarteko digitalekiko nuen eszeptizismoa eta haien aurreko erresistentzia. Lehendabizi, ordea, urte batzuk behar izan dira garapen teknologikoan nik behar nuen erreprodukzio-kalitatearen maila altuari eutsi ahal izateko. Oraitxe bertan berriz egin ditut neure kopiak. Guztiz bestelakoa da.

OE: Hau da, orain kontrol handiagoa duzu...

TS: Bai, eta horrek, besterik gabe, denbora gehiago uzten dit. Lehen esan duzu iraultza industrialaren eremuaren barruan daudela nire gai teknikoei buruzko argazki batzuk, altzairuaren ekoizpenaren eremuaren esate baterako. Baina gaur egun bizi dugun iraultza tekniko, parterik handiena, ikusezina da. Guztiz bestelako egoera bat da, eta irudiak sortzeko premia etengabeak zerikusia izan lezake une honetantxe dugun norabidearekin.

OE: Eta hori, alde askotatik, nahiko paradoxikoa da, baldin teknologiaren aurreko eszeptikotasuna galtzen lagundu zizuna berriz ere obraren langintzaren kontrola izatea bazen. Nolabait ere, irudipena dut teknologiak berriz ere une predigital moduko batera ekarri zaituela. Ez al zaizu paradoxikoa iruditzen?

TS: Interesgarria.

OE: David Goldblatt-ek esan zidan koloretako argazkigintza ez lantzeko motiboetako bat izan zela galdu egin zuela argazkiaren sorkuntza-prozesu osoaren erabateko inplikazioa. Baina inpresio-teknika berriok sortu zirenean, prozesuaren parte horretan *de facto* lan egiteko aukera ematen diotenak, iruditzen omen zitzaion sar zitekeela kolorean. Oso paradoxa interesgarria da nire ustez aurrean dugun hau: teknologiak, alde batetik, itxuraz eskuz egindakoaren eta makinaren bidez sortutakoaren arteko aldea txikiagotzen du, eta, bestetik, ez dago lan guztia egiten duten teknikari adituen eskuen guztiz mende.

TS: Dudarik gabe.

OE: Nolanahi ere, Thomas, mila esker zure denboragatik.

TS: Oso pozik nago solasaldi hau egiteko konbentzitu ninduzulako. Abagune polita izan da truke bat izateko, giza topaketa zuzeneko baten mailan, gure garaian bizi dugunaz. Oso ikuspegi tristeia izango litzateke erabiltzaile bat eta kode bat bakarrik izango bagina.

OE: [barreak] Primeran.

TS: Hitz onak dira bukaerarako. Nik nire mezu elektroniko eta gutunen bukaeran “besarkada bat” idazten dut, ohiko “adeitasunez” horren orde. Gizakiak garela sentiarazten dit; ez genuke ahaztu behar teknologiarik gabeko gorputz bat daukagula, eta gorputz horrek beroa ematen duela.

OE: Bada hor zerbaiten kontzientzia.

TS: Bai, loturak behar ditugulako kontzientzia.

OE: Bai. Mila esker. Ondo pasa Houstonen, halaxe izatea espero dut lur beroan egonik, Amerikarik sakonenean...

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzua, SL
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

O h a r r a k

1. Material hauek Guggenheim Bilbao Museoko 206. aretoan ere ikusi ahal izango dira. [\[itzuli\]](#)

BIOGRAFIA

1954

Geldern-en jaio zen; gaur egun Berlinen bizi da eta bertan egiten du lan

1973–80

Düsseldorfeko Arte Ederretako Akademia

1978

Düsseldorfeko Arte Ederretako Akademiaren beka New Yorken

1980–82

Zerbitzu zibila

1987–88

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e. V. elkartearen ars viva saria

1992

Werner Mantz argazkilaritza-saria, Maastricht

1993–96

Argazkilaritza-irakaslea Staatliche Hochschule für Gestaltung unibertsitatean, Karlsruhe

1997

Spectrum-Nazioarteko Argazkilaritza-Saria, Stiftung Niedersachsen, Hannover

2007

Tara Bray Smith-ekin ezkondu zen

2013

Erresidentzia artistikoa Villa Auroran, Los Angeles

2014

Ohorezko kidea (Hon FRIBA), Royal Institute of British Architects, Londres

2016

Centenary Medal domina eta ohorezko kidea, Royal Photographic Society, Londres

Ohorezko kidea, American Academy of Arts and Letters

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzua, SL
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]