

Martha Jungwirth

GUGGENHEIM BILBAO

nire baitako tximua	3
PENTSAMENDUAREN ETA IRUDIAREN ARTEAN.....	6
GIZAKI MODERNOAREN ITXURAGABETZEA HASI BAINO EZ DA EGIN	19

nire baitako tximua

Martha Jungwirth

nire baitako tximuaren metodoa:

antzinako burmuinetara itzultzea, zera sentsomotorrera

ahozko lengoiaren aurrekora

irudimenaren aurrekora

memoriaren aurrekora

objektuen penetrantziaren aurrekora

lerroek ihespuntuan bat egiten duten zera euklidearraren aurrekora

margotzean ez pentsatzea.

asimilazioaren¹ sarea ireki, horren poro guztiak busti,

bainugelako belaki bat: irudi jariakor eta arinen mundu bizkorra nahiz

memoriaren piltzarrak harrapatu.

lengoaia piktorko bat asmatzen dut, indarrean den errealitate zurrunaren

baliokidea, hautematearen soberakina den % 20 horren baliokidea,

kantoiaren kontra ez jotzeko aski, objektu gutxi batzuk ezagutzeko beste:

déjà-vua, hirugarren hilabeteko irribarrea; eta gainerakoa baztertu.

nire errealitate piktorkoa pasioz betetzen da, gorputzari, mugimendu

dinamikoari lotutako lengoaia da. orban eta trazu koloretsuak harremanen

sarean, berezotasun bat-batekoz, neurgaitzak itsumustuan, ekintza-esparru

errepikaezina. barne-irudiak azaleratzen dira, baita murgiltzen

ere, oraingo hautemateak motrizitatea kontrolatzen du, mugimendua

sortzen duten orbanak eta koloreak kontrolatzen ditu, sistema koherente

bat bere baitan, zeinak ez baitu bat egiten inposatutako errealitatearekin.

ez da ageriko pintura.

begiratzea eta margotzea disoziatu daude, begia eta eskua asinkronoak

dira. gorputzak orbanak egozten ditu, azalera bertikalen gainean aldi

berean eginak.

nire pintura niri lotuta dago, uneari, esku malguari, begi zoliari, zango-joko

trebeari, kontrolik gabe jariatzeari, denbora- eta otordu-unitateari, une

zoriontsuari, ez da lengoaia lotesle bat, ez da trogloditak zirkulatzen ari

direnean talkak saihesteko trafiko-seinale bat, ez da sinboloa, ez du ezer esan nahi, ez dago horren atzean asmatu beharreko konbentziorik. asoziala da, xede bat bere horretan, hausnarketak nahasi gabeko fluxu bat, beso-zangoen maniobra abil bat, une egokian eten egiten dena. maiz hondoratzearen praktika. ezusteko gertakaria eragin, berehala identifikatu, aurrera egiteko elementu gisa erabili.

orbanen konstelazioak zabalik utzi, baztertu eta erabili, zentratu eta okertu, prozesu piktorikoa agerian jarri, ukiturik ez, arriskuak errezeten ordeztu. non finito.

apaindurarik gabe margotu nahi dut, nahas-mahas.
narrastien erreflexura jo nahi dut
garun-enberrera
“acte gratuit” delakora
rem loaren aurrekora, “monotremaren lobulu tenporal” delakoetan²,
ekintzazkoa eta pasiozkoa da nire margolaritza: espazio dinamiko bat.
irudia itzal arin bat da, sormenaren elektroenzefalograma bat, baldin eta inguratzen gaituen olatu uhinkarien ozeanoan murgiltzea lortzen badugu.
non proteo zaharrak bostera arte zenbatzen duen.
moztu, bidali eta irabazi aurrekora.
arauen aurrekora
niaren tolesturaren aurrekora
non egoa baita mundua, eta alderantziz, non zerak margotzen baitu,
s(ub)k(ontzienteak), sistema linbikoak.
metafisikarik ez
doktrinarik ez
okultismorik ez
xamanik ez
filosofiarik ez
eskemarik ez
orban bat da orban bat da orban bat, adimentsua
edo ergela, eta kito.

asimilazioa: ikuspuntu biologiko batetik, asimilazioa da organismo baten eskemetan —burutuak edo garatzeko bidean daudenak— kanpoko

elementuak sartzea³.

sentsomotorra: adimenaren lehen etapa, alderdi sentsoriala eta motrizitatea elkartu egiten dira goi-mailan, adimen praktikoa.

ageriko pintura: pintura mota horretan, objektuak halako moduan margotzen dira non erraz ezagut daitezkeen, errealitateari buruzko arau ohikoen arabera.

niaren tolestura: hala deitzen diot pentsamendu primitiboa amaitzen den momentuari, zazpi urte ingururekin gertatzen den momentuari, non irakasleak hasten diren buruan arauak txertatzen eta ipuinak uxatzen.

Testu hau *protokolle* aldizkarian argitaratu zen lehen aldiz, 1988an⁴.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak S.L. eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Alfred Schmeller, "Joyce Vater unser oder Freßt euren Professor!", hemen: *protokolle* 1985/1, 136. or.
2. Jonathan Winson, *Auf dem Boden der Träume: Die Biologie des Unbewussten*, Basilea, 1986, 247–49. or.
3. Ikus Jean Piaget, *Nachahmung, Spiel und Traum*, Stuttgart, 1975, 344. or.
4. Martha Jungwirth, "der affe in mir", hemen: *protokolle* 1988/1, 81–82. or.

PENTSAMENDUAREN ETA IRUDIAREN ARTEAN

Martha Jungwirthen obrari buruzko azterketa tematiko bat

Lekha Hileman Waitoller

Margolan bat, niretzat, aditza da beste ezer baino lehen, ez substantiboa; gertaera bat da lehenik, eta soilik bigarren maila batean da irudia. —Elaine de Kooning¹

Margolaritzak bere garaia adierazle izan behar du, adierazte-ahalmenik handiena du [eta, hori baino are garrantzitsuagoa dena,] artista-belaunaldi berri bakoitzaren ardura izan da hura asaldatzea. —Sarah Grilo²

2012an, Martha Jungwirthek etorri handiz adierazi zuen zer-nolako lotura duen bere zeregin artistikoekin: margoaren materialtasunarekiko daukan ikuspegia azaldu zuen, eta orobat argitu zuen nolatan erabiltzen dituen euskarriak halako modu ezohikoan. Artistaren hitzetan, bere artea eguneroko baten modukoa da, sormen-prozesuarekin duen harreman fisikoaren erregistro sismografiko bat. Are gehiago, azaldu zuen nola marraztea eta margotzea mugimendu dinamikoak diren berarentzat: bere izatea zeharkatzen dute, eta, emaitza gisa, irudiak ateratzen dira, lerro- eta orban-egitura adimentsuak. Ez dago ezer finkorik, ezer ez da geratzen geldirik. Berak, izan ere, jarioari erreparatzen dio, gardentasunari, irekia den horri, alde batera uzten du nobletasunaren bilaketa, eta, aldiz, gordintasuna aztertzen du, zentsuratu gabekoa, apaindurarik ez duena³.

Adierazpen horiek maiz aipatzen dira, eta ondo laburbiltzen dute Jungwirthen gaitasunetako bat: haren artelanek pentsamenduaren eta irudiaren arteko gurutzaketan sakontzen dute, eta hartu-eman sortzen dute bizipenen edo oroitzapenen eta horietatik abiatuta Jungwirthek taxutzen dituen errepresentazio bisualen artean. Pieza bakoitza itzulpen moduko bat da: enkontru pertsonal bat hartu —izan bidaia bat, objektu bat edo pertsona bat—, eta gauza sakonki indibidual bilakatzen du. Koloreak sentimenduen sinbolo izan litezke, eta keinu bidez egindako forma irekiek, berriz, jatorrizko materialaren muina iradokitzen dute. Jungwirthen margolanak kategorizazio estilistiko argiei itzuri egiten dien esparru batean kokatzen dira, trebeki orekatzen dituzte-eta elementu abstraktuak eta mundu fisikoaren errepresentazio sotilak. Espektro artistiko horren baitan, koadroetako batzuei pintzelkada joritasuna darie, margotuta ageri dira goitik behera; beste batzuek, berriz, ahalik eta pintzel-kolperik gutxien erakusten dute, lerrorik funtsezkoenak baino ez. Hala, ñabarduraz betetako harreman bat sortzen da abstrakzioaren eta errepresentazioaren artean, Jungwirthek artearekiko duen hurbilpenari datxekion tentsio dinamikoaren isla.

Funtsezko figura da Jungwirth Austriako arte-eszenan. Gerraosteko Vienako giro artistiko eta kulturean errotua, hiri horretan bertan ikasi zuen, Universität für angewandte Kunst delakoan (Arte Aplikatuaren Unibertsitatea), 1956tik 1963ra; graduatu ostean, artearen munduko bi korrante nagusiren artean aurkitu zuen bere burua. Austrian, Vienako akzionismoa zen gailena (ekintzan oinarritutako korrante performatibo bat, bizitza laburrekoa izan zena); handik kanpo, berriz, artistak hasiak ziren emozioak adierazten zituzten pintura-modu espontaneoak (hala nola espresionismo abstraktua, *art informel* eta tatxismoa) alde batera utzi eta beste ildo batzuetara jotzen: Pop artea, minimalismoa, eta, azkenetarako, arte kontzeptuala. Margolaritzaren barruan korranteak aldatuz joan arren, eta agian bere lanaren aitortzaren kalterako, Jungwirthek buru-belarri ekin zion estilo abstraktu guztiz berezi bat sortzeari bere bizitzako milaka eraginetan oinarrituta. Artistaren lehen obrek gordintasuna eta subjektibotasuna jorratzeko modu berezia erakusten dute, espresionismo abstraktuaren eta halako tasun gordin eta emotibo baten arteko uztarketa; oinarri horretatik abiatuta garatu du, hain zuzen ere, bere-berea duen estetika.

Urteek aurrera egin ahala, Jungwirthek erakutsi du gaitasun nabarmena daukala bere lengoaia artistikoa garatzeko eta egokitzeko. Bere gaiak era askotakoak dira, bere interes-guneak ere halakoxeak baitira: autorretratu barnerakoiak, paisaiak zein gaur-gaurko gertaeretan (nola diren COVID-19a edo Australiako suteak) oinarritutako margolanak; denak egin ditu. Agerikoa da ezinikusia diola errepresentazioaren fideltasunean ainguratutako arteari; aldiz, nahiago du errerealismoaren eta materialtasunaren mugetatik ihes egin. Bere praktika artistikoaren bereizgarri gisa, sailak egiteko joera du: motibo bat hartu eta behin eta berriro jorratzen du denbora-tarte luzeetan zehar; horrela, ñabarduraz betetako eraldaketak agertzen dira narratiba bisualaren baitan. Jungwirthek elementu tematikoen errepikapenari eskaintzen dion arreta berariazko ikerketa bat da, epe luzekoa, zeinak erresonantzia dinamikoak eranstean baitizkio sail bakoitzari.

Jungwirthek sailka lan egiteko duen joera horrek bat egiten du aldaketarekiko zaletasun zabalago batekin, eta zaletasun hori bi arlotan agertzen da: adierazpen artistikoaren eremuan eta artistaren jarrera pertsonalean. Bere *ethos* kreatiboak nabarmentzen duenez, berezko interdependentzia bat dago artistaren subjektibotasunaren eta haren obra piktorikoaren eboluzioaren artean. Eboluzio sinkroniko hori —non artistak eta bere sorkuntzak fluxu-egoera aldiberekoak jasaten dituzten— Jungwirthen prozesu artistikoaren lekukoa da: egokitzapen artistiko etengabea.

Indesit

egun on zuri, egonezinaren lehendabiziko haize kirri motel hori —Alice Oswald⁴

Indesit saila (1975–76) ez da Jungwirthen lehenengo sorkari artistikoa; hala eta guztiz ere, berrogeita hamar urteren buruan, esan daiteke artistaren ibilbide artistikoaren jaiotza markatzen duela, errerealismoaren eta abstrakzioaren arteko bere ibilera ñabarduraz betearen hasiera islatzen baitu. Halaber, sail hori oso berezia da artistaren obra osoaren barruan; izan ere, lan-multzo horretatik aparte inoiz ez du formatu handiko marrazkirik egin. Nolanahi ere, marrazketaren bitartekoa baliatzen du oraindik, baina eskala txikiagoan: marrazki txikiak egiten ditu boligrafoz eta tintaz koaderno txikietan edo eskola-koaderno zaharretan. Azken lan horiek ariketa artistiko ezohiko baten emaitza dira: telebista ikusi bitartean, pantailan agertzen dena marrazten du, beheara begiratu gabe eta txandaka erabiliz eskuin eta

ezker eskuak. Begiaren eta eskuaren arteko banaketa interesatzen zaio Jungwirthi; hala, marrazteko ekintza kontrolik gabeko jardura bihurtzen da. Ariketa horretatik zirriborro arin eta eguneroko baten trazakoak sortzen dira, era askotako gaiei buruzkoak eta hainbat mailatakoak, orobat, finezia artistikoari dagokionez.

Etzetresna-marka italiar baten izena darama *Indesit sailak*, eta 1975ean Jungwirthek New Yorkera egindako bidaia erabakigarri bat izan zen haren abiapuntua; artistak hogeita hamabost urte zituen garai hartan. Hiriaren eskala erraldoiak eta bertako arkitektura miragarriak txundituta utzi zuten; Museum of Modern Art-era joan zen, eta Ludwig Mies van der Roheren ikatz-zirizko marrazki handi batzuk biltzen zituen erakusketa bat aurkitu zuen bertan. Van der Roheren lerro trebeak ikusi ostean, Jungwirthek alde batera utzi zituen ordura arte erabilitako akuarelak, eta baliabide gutxiarekin lan egiteari ekin zion: ikatz-ziria, grafitoa eta pastel-hautsa baliatzen hasi zen. New Yorkeko arkitekturaren bilbe bihurrian murgilduta, eguneroko objektuek berezkoa duten tasun arkitektonikoarekiko —gauzen arkitekturarekiko— lotura hautematen hasi zen. Hala, ontzi-garbigailua hiriko eraikinen errepresentazio sinboliko bihurtu zen. Lerro gutxi batzuen bidez osatutako marrazki haiek mugimenduz dar-dar egiten dutela dirudi, eta objektuen euren animazioak ematen dute. New Yorken beste hainbat xehetasun arrunt ikusi zituen artistak, hala nola lurrana errepide-zuloetatik gorantz egiten goizean goiz, eta halakoak ere inspirazio-iturri bihurtu zitzaizkion. Hogeita bat marrazkiko multzo berezi hura zerbaiten hasiera izan zen: une hartatik aurrera, Jungwirthek erakutsi du talentu handia duela itxuraz arruntak diren elementuak —esaterako, garbigailu bat— bere lengoia artistiko beti aldakorrean txertatzeko.

1977an, *Indesit* sail kontzeptualki aberatsa Vienako 20er Haus delakoan (XX. mendearen Museoa, gaur egun mumok deitua) egon zen ikusgai; erakustaldi hark kontrastea egiten zuen museo hartantxe Harald Szeemann-ek antolatutako *Bachelors' Machines* erakusketa famatuarekin. Azken horrek sexualitatearen eta makinaren arteko elkar-joko mehatxugarria aztertzen zuen Marcel Duchampen lanetik abiatuta. *Indesit* saileko bost marrazki, halaber, documenta 6 jaialdian erakutsi zituzten, Kasselen (Mendebaldeko Alemania), 1977an; hala, are gehiago indartu zen artistaren hasierako arrakasta. Sailak bidea ematen du irakurketa feministak egiteko, eta halako interpretazioez lagunduta aurkeztu zen berez; dena den, artista neutral agertzen da gaiarekiko —are urrun xamar ere—. Artistaren asmoa ez zen politikoa; eraldaketa-prozesu bat gauzatu nahi zuen: objektu bisualak hartu, eta, haiekin, interpretazio anbiguoiei bide ematen zieten konposizio adierazkorrek sortzea zuen xede. Hau da, errealtatearen errepresentazioak, bere hautematean oinarrituta.

Erretratuak

Ohartu nintzen bestela esan ez nitzakeen gauzak —hitzez adierazterik ez nuenak— kolorearen eta formen bidez esan nitzakeela. —Georgia O'Keeffe⁵

Hurrengo hamarraldian, soil-soilik akuarelarekin eta olio-pinturarekin lan egiten hasi zen Jungwirth; biek ere bidea ematen zieten zoriari eta esperimentazioari. Artista abstraktu batengandik halakorik espero izaten ez dugun arren, Jungwirthek maiz landu du erretratuen generoa bere ibilbidean: keinuzko pintzelkada adierazkorrekin eta kolorearen erabilerarekin elkartzen ditu giza formak. Alfred Schmeller zena —20er Haus museoaren zuzendaria 1969tik 1979ra, eta Jungwirthen senarra 1969tik 1990era, hau da, hil zen arte— Jungwirthen margolan askotan agertzen da. Artistak esan izan duen eran: “Inoiz ez diot

garrantzirik eman jendeak nire margolanetan agertzen diren gauzak zer diren jakiteari. Ez identifikatzeko moduan margotu nahi izan ditut gauzak, beste zerbaiti lekua emateko moduan, keinuzko alderdia eta nire izaera pertsonala adieraztera heltzeko moduan”⁶. Ohiko erretratugintzaren mugei desafio eginez, erretratatuaren esentzia eta barne-izaera jasotzea izan du helburu Jungwirthekek, ez haien errepresentazio zehatza egitea. Horren adibide dira Schmellerren margolanak. Ikus, esate baterako, *Alfred Schmellerren erretratu-saila* (*Porträtserie Alfred Schmeller*) multzoko pieza konpaktua (1986). Ondo irudikatzen du nola heltzen dien Jungwirthekek margolan txikiagoei: orbanak eta tantak barra-barra ageri dira zalantzarik gabe eserita dagoen figura baten inguruan. Zangoak bularraldera ekarrita ditu, burua okertuta, eta begi bat ikusleari so; figura halako xehetasun urriz eraikita dago non erronka hutsa baita gizonaren tankerari buruzko tasun gehiago deskubritzea. Edonola ere, baretasuna dario figurari: badirudi ez duela asaldatzen inguruko lerro eta orbanen nahaspilak. Margolanean lur-tonuak dira nagusi, eta horrek areagotu egiten du pinturaren giro atsegina; orobat laguntzen du horretan figuraren behako lasaia.

U.K.ren erretratu (*Porträt U.K.*, 2019) margolanak, berriz, guztiz bestelako zerbait iradokitzen du. Pintura horretan ondo ikusten dugu Jungwirthen espontaneotasun bikaina: lehortu gabeko margoak nahastuz, artistak zenbait gune landu zituen berriro, bigarren edo hirugarren kolore bat baliatuz. Erretratatuaren begiak ezabatuta daude, eta ahoa irudikatzen duen orban marroi txiki batek baino ez du estaltzen U.K.ren aurpegia. Margolanaren paletan kolore osagarriak eta bestelako tonu batzuk nahasten dira; hala, argi geratzen da artista guztiz trebea dela kolorea lantzen, eta Josef Albers-ek koloreen hautematearen erlatibotasunaz esandakoa ere badator gogora. Albersek proposatutakoaren arabera, koloreak hautemateko eta interpretatzeko dugun moduan eragina du inguruko testuinguruak; koloreak, beraz, ez dira entitate absolutuak: inguruari eta kontestuari sakonki lotuta daude. *U.K.ren erretratu* margolanean, lerro berde biziak ausart azaleratzen dira paper marroitik, eta kontrastea sortzen dute, bereziki, karratu gorri batzuekin; azken horiek ikusita, zalantza sortzen zaio bati ea gorputz-adar dorpeen sinbolo ote diren. Erretratu hori interpretatzea zaila da, ez baitu forma zehatzik adierazten; ezkutatuta daude konposizioaren barruan. Alabaina, margolanaren energia agerikoa da. Emozio bizi, zalapartatsuak jariatzen ditu emakume baten tankera duen figurak, eta badirudi pintura astunak inguratuta daukala. Jungwirthen obra guztietan antzeko dinamika bat gertatzen da: irudipen sentsozial bat gauzatzen da, behaketa zorrotzaren eta galbaherik gabe adierazitako emozioaren ondorioa. Dena den, artelanari arretaz begiratzen zaionean, ikusten da artistak nahita ihes egiten diola gauzak autoindulgentziaz erakusteari. Informazioa eta gaia abstraktu bihurtzen dira, ez da testuinguru historikorik eta gertakariei buruzko daturik ematen irudiaren planoan. Emantzat jotako errealtate baten irudipen pertsonal eta gordin bat geratzen zaigu.

Jungwirthekek orobat lantzen ditu autorretratuak, eta halako lanek leiho txundigarri bat eskaintzen digute artistaren ikerkuntza introspektiboak ezagutzeko. Autorretratuok abstraktuak izaten dira, eta intentsitate emozionalerik zamatuta daude; hala, ñabarduraz betetako ikuspegi bat eskaintzen dute identitatearen, introspektzioaren eta norberaren izate beti aldakorren arteko joko konplexuaren inguruan. Adibidez, *Autorretratu* (*Selbstporträt*), 1982 eta 1984 bitartean sortua, paper hori argi gainean egindako akuarela bat da, eta bitarteko horri berez datxekion zori-elementua besarkatzen du. Olio-pinturak zuzendu daitezke; akuarela, aldiz, arrasto ezabaezinak uzten ditu, marka eta tanta oro erakusten du, eta ezinezkoa da ezer berrikustea. Erretratu horren fokua harrigarriki kontzentratuta dago: artistaren burua siena-kolorez emanda dago. Ilea iradokitzen baldin bada ere, beste ezaugarri identifikagarri batzuk, hala nola eskuak edo gorputza, ez dira ageri. Begien eta sudurraren bitartez nabarmentzen da aurpegiaren presentzia, eta irudiaren barruan argiki atzeman daitekeen pertsona-ezaugarri bakarra ezpainak dira,

artistaren bereizgarri den gorrimin-kolorez margotuak. Emakumearen aurpegia margo-orbanen eta -printzen geruza baten azpitik azaleratzen da; badirudi kolore-belo batek estaltzen duela bere erretratu, ez dadin erabat agerikoa izan ikuslearentzat. Teknika horrek halako efektu ilun bat ematen dio margolanari, are aztoragarria, eta ezpain gorriminek areagotu egiten dute sentrazio hori; kolore hori orobat agertzen da, apur bat disolbatuago, figuraren eskuineko begiaren alboan eta sudurraren eta ahoaren artean. Kolore-trazuek beherantz egiten dute, negar egin ostean makillajeak hartu ohi duen itxura antzeratuta. Badirudi lana ez dagoela guztiz amaituta: berariazko erabaki bat da, ez burutu gabeko saiakera bat. Nahita ez bukatze hori baieztapen bat da, iradokitzen baitu ezen, pieza gehiago landuz gero, haren balioa igo egingo litzatekeela. Margolanaren izaera adierazkorak gaititu egiten du alderdi bisuala, eta artistaren barne-nortasunari buruzko hausnarketa sakon bat eskaintzen digu; gainera, artistak identitatea ulertzeko modu konplexua duela ere ikusten dugu, giza psikearen geruza ñabartuekin txirikordatua.

Jungwirthen erretratu anitzek erretratatuaren eta artistaren beraren barne-paisaien zertzeladak azaleratzen badituzte ere, artistak behin eta berriro begiratu izan du kanporantz, eta naturaren mundua eta elementu atmosferikoak aztertu izan ditu horretarako. Bere lengoaia artistikoari eutsiz, haren paisaiak ez dira kanpo-eszenen errepresentazioak, ezpada naturak iradokitako sentrazioekiko erantzun emozionalak. Abstrakzioa eta forma identifikagarriak uztartuz, Jungwirthek hartu-emanen jartzen ditu kanpokoa eta barnekoa, eta loturak sortzen ditu norberaren izatearen eta mundu fisikoaren artean.

“Malfluchten”

Oroitzen ditudan paisaietatik margotzen dut, nirekin daramatzat-eta; haietatik oroitzen ditudan sentipenetatik ere margotzen dut, eta, noski, eraldatu egiten dira. —Joan Mitchell²

Alemanierazko *Malfluchten* hitzak ulertzera eman dezake margolariak alde edo ihes egiten duela eremu artistikora. Termino horrek, izan ere, margolaritzaren ekintzan aterpea eta kontsolamendua bilatzea adierazten du; hala, alde batera uzten da, eta nahita gainera, eguneroko errealtatea, eta irudimenaren eta adierazpenaren eremuetara alde egiten da sorkuntza artistikoaren eskutik. Jungwirthen diskurtso artistikoaren testuinguruan, artistak *Malfluchten* terminoa erabiltzen du bere esperientzia deskribatzeko, non margolaritza erabiltzen baita eremu mundutarraren mugak gainditzeko eta barne-paisaia zein barne-emozioak aztertu ahal izateko. Sorkuntza-prozesuari datzekion eraldaketa- eta askapen-potentziala azpimarratzen ditu. Jungwirthentzat, bidaiatzea funtsezko tresna bat izan da bere ikerketa artistikorako, 1970eko *Indesit* sailetik hasita.

Grezia, paisaiaren eta mitologiaren arteko bidegurutze gisa, arragoa tematikoa da Jungwirthen erreperitorio artistikoan. Elementu horiek bateratu egiten dira erretratu ñabarduraz beteetan, errepresentazio hutsetik harago; erretratuek, izan ere, kanpoko ingurunearen eta ingurune horri esanahi kulturala eransten dioten narratiba mito poetikoen gaineko interpretazio iradokitzailea eskaintzen dute. Paros uharteko arkitektura zaharkitua inspirazio-iturria izan zen artistarentzat, adibidez garbitegi zaharren kasuan: garbiontzietan antzinako garaien eta fenomeno bisualen aztarnak ageri baitziren, nozio antropomorfoak iradokitzen zizkioten Jungwirthi. Sailaren izenburuak Homeroren *Odisea* epopeiaren seigarren kantua dakar gogora. Istorioan, Nausikaa itsasertzean agertzen da, bere neskameekin, arropak garbitzeko asmoz. Odiseo biluzik azaltzen da orduan, bere itsasontziak hondoa jo baitu, eta Nausikaak

arropa batzuk ematen dizkio. Mitologia eta arkitektura nahastuz, akuarela abstraktuen sail bat osatu zuen Jungwirthek; horra hor artistaren lanaren funtsa. Eskuz egindako paperaren materialtasuna —haren testura, zimur eta guzti— funtsezkoa da lanarentzat. Berdin garrantzitsua da denboraren auzia: Jungwirthek, sorkuntza-prozesuari dagozkion denborazko dimentsioekin sintonizatuta, atalka antolatzen ditu bere sail guztiak.

Greziako mitologia da, halaber, *Apolo saga 1 (Mäuseapollo 1, 1994)* margolanaren gaia. Lan hori *Nausikaa* zikloaren aurretik dator, eta ondo erakusten du artistaren interesetako bat: super-egitura espiritualaren oinarri kulturala aztertzea. Margolanaren izenburua bitxia da: Apolo du erreferentziarik ulergarriena. Greziako mitologian, eguzkiarekin lotutako jainkoa zen Apolo, eta maiz irudikatu izan da gurdi batean, zaldiek tira egiten diotela eta eguzkia daramala zeruan barrena. Apolo, orobat, arteen babesle gisa hartzen da, tartean musikarena, poesiarena eta bestelako sorkuntza-molde batzuen. Ezaugarri horiek islatzeko, jainkoak lira bat darama eskuan: poesiarekin eta musikarekin lotuta egon ohi den musika-tresna denez, azpimarratu egiten du jainkoak artearekin duen lotura. Jungwirthen margolanean, figura bat altxatzen da, eguzkiaren sinbolo den gun hori handi argitsu bat buru gainean duela. Margolanari dinamismoa dario hainbat norantzatan mugitzen diren lerroen eta tanten bitartez. Artistaren senarraren erretratuekin alderatuta, guztiz bestelakoa da, senarrari buruzkoak isilak, bareak eta lasaiak baitira.

Lanaren izenburuari erreparatuta, zertxobait misteriotuago suertatzen den saguaren erreferentzia Apolo jainkoarekin lotutako epiteto batetik dator. Apolo Esminteo *Iliada* liburuan aipatzen da, izurrite bat abiarazi baitzuen greziarren aurka, eta jainko hark presentzia nabarmena izan zuen Troade eskualdean eta Asia Txikian greziarren garaitik hasi eta erromatarren arora bitarte. “Esminteo” hitzaren jatorri etimologikoa *sminthos* hitz grekoa da. Apolo Esminteok saguen aurkako babesa eskaintzen zuen, eta orobat laguntzen zuen izurriak, gaixotasunak eta gaitzak uxatzen. Hain zuzen ere, jainko horri eskainitako tenplurik ezagunena Krisan zegoen —gaur egun Gülpınar, Turkia—; bertako gurtzaestatuak sagu bat eta tripode bat zituen, eta tenpluan hezur-haragizko saguak ere bazeuden, bizirik. Horrez gainera, karraskari txikia inguruko hainbat hiritako txanponetan agertzen zen irudikatuta⁸. Erreferentzia historiko deigarri horrek bat egiten du Jungwirthek historiarekiko eta literaturarekiko duen zaletasunarekin, eta hori dena estu lotuta dago artistaren bidaiekin. *Malflichten* terminoak, zerikusia baitu ihesarekin eta egunerokoa gainditzearekin, ederki islatzen du zer-nolako ikuspegia duen Jungwirthek bidaiei dagokienez: berarentzat, murgiltze-esperientziak dira eta, horiek indartzeko, literatura klasikoa irakurtzen du, arkitekturaren historia ikasten, eta bestelako ahaleginak egiten; hala, bere bidaietan barneratutako testura kultural aberatsak eransten dizkie bere margolanei. Cy Twombly artistarenak bezalaxe, Jungwirthen estilo artistikoak badu halako oroitzapen-kutsu bat —lehenaren kasuan, artelanetarako iturri anakroniko samarrak erabiltzen zituela esaten da—. Adibidez, Twomblyren lan nabarmen batek —*Komodori buruzko bederatzi gogoeta* (*Nine Discourses on Commodus*, 1963), zeina Guggenheim Bilbao Museoa baitago—, gai historikoak uztartzen ditu antzeko modu batean.

1950eko hamarkadaren bukaera aldera, artearen munduak New York hirian jarri zuen ardatza; Twomblyk, ordea, Italiara joatea erabaki zuen, minimalismoari eta Pop arteari buruzko eztabaidak puri-purian zeudela, 1960ko hamarraldian. Bolada horretan, Twombly buru-belarri murgildu zen historia klasikoan, eta hortik sortu zen *Komodori buruzko bederatzi gogoeta*. John F. Kennedy presidentearen erailketa atze-oihaltzat hartuta egina da bederatzi zatiko margolan hori, eta Aurelio Komodo erromatar enperadorearen krudelkeria eta gainbehera psikologikoa dokumentatzen dituzten agiriak izan zituen

artistak inspirazio-iturri; gainbehera horrexek eragin zuen, hain zuzen ere, Erromako Inperioa erortzea. Gaur egun, estimu handia jasotzen dute bai Twomblyk bai haren lanak; baina margolaritzari buruzko ikuspegi abstraktuak eta erreferentzia kriptikoek zaildu egin zuten bere obraren harrera. Adibide horrek argia ematen digu gaur egungo artista batzuek pare pare izaten dituzten zailtasunetako batzuk hobeto ulertzeko. Twombly bezala, Jungwirth ere gai izan da bere bide artistikoa kanpoko presioei eta joerei men egin gabe garatzeko, eta horrek areagotu egiten du haren obra artistikoaren konplexutasuna.

Materialak eta materialtasuna

Paper zaharrak, bazter utzitako biribilkiak, Nepaleko paperak, marko zaharren atzealdetik kendutako kartoi-puskak: zatietako bakoitza Jungwirthen unibertsoko enbaxadore funtsezko bihurtzen da, erreallitateak sortzen baititu zoriaren eta kalkuluaren arteko borrokaren bitartez. —Antonia Hoerschelmann²

Jungwirthek etengabe bilatu du askapena errepertorio artistiko tradizionalaren konbentzioetan sartzen ez diren material ezohikoak baliatuz. Izan liteke kartoi xume baten erabilera, hiriko mapa zaharren birziklapena, kontabilitate-liburu zaharren berrerabilera edo antzinako markoen kartoizko atzealdean aukeraketa: Jungwirthek gozatu egiten du material arruntekin, alde batera utzitakoekin, ezohikoekin. Erlikia higatu horiek, beren ertz puskatuekin eta orbanekin, mihise gisa balio diote, baina orobat katalizatzen dute inhibiziorik gabeko adierazpena, eta, hala, artistak aske eta kementsu nabigatzen ditu kontrolaren eta kaosaren ertzak, muga artistiko konbentzionalak gaindi. Jungwirthek, bada, elkarketa interesgarriak sortzen ditu: berez ordena ezartzeko helburua duten materialak hartu, eta harremanetan jartzen ditu keinuzko pintzelkada espontaneo eta distiratsuekin. Margolanetako askatasunak eta esperimentazioak, Jörg Heiser-ek ondo adierazi moduan, ez du, besterik gabe, mundu administratua estetizatzen edo parodiatzen; hortik harago doa: ihes egiten die mundu horren kategorizazioei¹⁰. Jungwirthek, kontabilitate-liburuak hartu, eta formatu txikiko artista-liburuak sortzen ditu horiekin. Ideia ugari lantzeko baliatzen ditu, eta bereziki erabilgarriak suertatzen zaizkio, adibidez, margolan bat bukatutzat jotzen duenean, baina, hala eta guztiz ere, zerbait probatu nahi duenean: keinu bat, forma bat, kolore-uztarketa jakin bat. Bere pintura askotan margotu gabeko eremu zabalak egoten dira, eta pintzel-lana urria izaten da; artista-liburuetan, berriz, orrialdeak trinko margotuta daude, pinturaren materialtasuna eta kolorearen sentsualitatea aztertzeke ariketa batean. Batzuek ertzak apurtuta dituzte, eta orrialdeak horituta, baina, beren egituragatik —elkarri jositako orrialde lerrodunez edo lauki-saredunez osatutako liburuak izaten dira—, kontrastea eragiten dute orriak betetzen dituzten kolore-sastada bizi eta askeekiko.

Era horretako material ezohikoak aukeratu eta erabiltzeak beste abantaila nabarmen bat eskaintzen dio Jungwirthi. Halako materialen portaera aurreikusi ezina da berez; hori dela eta, sorkuntza-prozesuaren parte bihurtzen da zoria: gainazal batzuek, esaterako, azkar-azkar xurgatzen dute margoa; beste batzuek, aldiz, ez dute hain bizkor barneratzen, eta margoa poliki biltzen eta lehortzen da, eta horrek ezusteko emaitza paregabeak ekartzen ditu. Jungwirthentzat, margotzeko ekintza ahalegin fisikoa da, eta gerta daiteke mahai batean, zoruan edo pareta bati lotutako paper batean. Askatasun neurrigabearekin mugitzen da, ikuspegiz aldatzen du horretarako beharra sortu aldiro. “Nire pintura niri lotuta dago” idatzi zuen Jungwirthek, “uneari, esku malguari, begi zoliari, zango-joko trebeari, kontrolik gabe jariatzeari, denboraren eta janaren batasunari, une zoriontsuari; ez da lengoaia lotesle bat”¹¹.

Zoriak funtsezko papera jokatzen du Jungwirthen lanean; erabat ehunduta dago haren formula artistikoaren baitan. Bere kontzeptu estetiko eta lengoia piktorko gorabehera, non orbanak eta keinuak tentu handiz prestuak baitira, Jungwirthek nahita uzten du ezustekoarentzako tokia: “orbanen konstelazioak zabalik utzi, baztertu eta erabili, zentratu eta okertu, prozesu piktorko agerian jarri, ukiturik ez, arriskuak errezeten orde. non finito”¹². Margotzeko prozesua, bere xehetasun guztiekin —izan planifikatuak zein planifikatu gabeak—, zoriarekiko joko dinamiko bihurtzen da. Ez dutenez bat egiten aurrez finkatutako helburu batekin, margolanak modu naturalean garatzen dira. Hala, margotzerakoan ustekabeko elementuak agertzeak sorkuntzaren eremu ezezagunetan are sakonago murgiltzera bultzatzen du Jungwirth. Arriskuarekiko zaletasun hori, zoria suertarazteko asmo hori, Jungwirthen *ethos* artistikoaren zati integrala da.

Animaliak iruditeria gisa

Ez dut jorratutako gaia deskribatu nahi, eta ez dut horren gainean hausnartu nahi: destilatu egin nahi dut, haren esentzia lortu arte. Gero, gordintasuna disolbatu egin behar da forma eta batasun bihurtzeko. —Grace Hartigan¹³

Jungwirthek animalietan oinarrituta egin dituen azken margolanetan, agerikoa da bat datozela historia eta gaur egungo gertaerak. Bere bidaia-margolanak, itxuraz behintzat, bizitza modernoaren berehalakotasunetik nolabait urruntzen badira ere, klima-aldaketaren errealitate gordinean oinarritzen dira. Animalia-margolanek —sail bat baino gehiagotan jorratu izan ditu— argi adierazten dute zer-nolako gai-sorta zabala interesatzen zaion Jungwirthi, eta zer-nolako gai ugariak erakusten dituen bere eginahal artistikoan. Gaur egungo auzi larriei aurre eginez, Jungwirthek esan izan du margotzeko ekintzak antidoto pertsonal gisa balio diola, kontsolamendua ematen diola gure errealitate garaikideko erronken aurrean: klima-krisiak, pandemia globalak eta Ukrainako eta Gazako gatazkak, besteak beste.

2018an ekin zion klima-aldaketaren ondorioei buruzko esplorazioari, *Animalia apokaliptikoa* (*Das apokalyptische Tier*) lanarekin ekin ere. “Apokaliptikoa” terminoa dimentsio ugaritara hedatzen da, eta barnean hartzen ditu ñabardura erlijiosoak, literarioak, kulturalak zein artistikoak: denek ere bat egiten dute gertaera katastrofiko baten kontzeptuan. Margolan horrekin batera *Australidelphia* (2020) saileko zenbait lan ere badaude ikusgai Bilbon; azken horretako obrak 2019–20 urtean Australian izandako “uda beltz” suntsigarrian oinarrituta daude. Uda hartan, herrialdeak inoiz pairatu duen suterik latzenetako bat gertatu zen: 13 milioi hektarea kiskali ziren, hau da, Herbehereak, Danimarka eta Suitza elkartuta osatzen dena baino eremu handiagoa. Etxeak, basoak eta landareak suntsitu ziren eta, gutxi gorabehera, 3 mila milioi animalia hil egin ziren edo beren habitatetik alde egin behar izan zuten. Suteen ondorioak, bereziki Hegoaldeko Gales Berrian eta Victorian, panorama beltza utzi zuen Australiako bioaniztasuna biziberritzeari dagokionez: adituen ustez, urte luzeak behar izango dira horretarako, eta gizakien esku-hartze nabarmenak ere bai¹⁴.

Australidelphia sailean, Jungwirthek mundu fisikoko irudiak distilatzeko duen modu paregabeak keinuz egindako forma gorri, bioleta eta arrosak bizi-biziki ematen ditu, turrustan mihiseetan behera. Artistaren teknikak gogora dakartza Griselda Pollock-en idazkiak, Jungwirthen abstrakzioa ez baita eremu bisualetik

forma eta kolorea erauztera mugatzen. Horren ordez, oreka delikatuak lortzen du margoak bitarteko artistiko gisa duen materialtasunaren eta asoziazio bisualak eragiteko duen berezko gaitasunaren artean, eta erraz identifikatzeko moduko irudietara murriztea saihesten du¹⁵.

Jungwirthek enpatia erakusten du gizakiek animaliei eragindako kaltearen aurrean, eta enpatia horrek, oraina ez ezik, narratiba historikoak ere biltzen ditu. *Buzefalo* (*Bukephalos*, 2021) lanak omenaldi moduko bat egiten dio Alexandro Handiaren gerra-zaldi mitikoari. Izaki ikoniko hura, erlikia heroiko gisa aurkeztu ordez, loriazko iraganaren distira betean, apaindura oroz gabetuta erakusten du Jungwirthek, zaldi baten forma arruntarekin. Zaldiaren izena, Buzefalo, greko zaharretik dator eta “idi-buruduna” edo “zezen-burua” esan nahi du; margolaneko pintzelkada delikatuak ez dute handitasunik adierazten, hauskortasuna baizik. Irudikapen horretan, Buzefalok lekuko isil baten zeregina betetzen du; zibilizazioen urtekarietan bildutako gerren, tragedien eta hondamendi naturalen testigantza ematen du. Zaldia, hala, ez da soilik ankerkeria historikoaren ikur hunkigarri bat, ezpada denborak aurrera egin ahala animaliek pairatu izan duten eta pairatzen duten indarkeria eta krudelkeria iraunkorraren oroitarazle garrantza. Jungwirthek, bada, elezaharretako izaki horren muina harrapatzen du handitasunaz gaindi doan solemnitateraz.

Artearen historia

Margolaritza lotuta dago bai artearekin, bai bizitzarekin. Bata ez bestea ezin dira eraiki. Bien arteko tarte horretan aritzen saiatzen naiz ni. —Robert Rauschenberg¹⁶

Jungwirthek margolari-sorta zabalera jotzen du inspirazio bila, batzuk famatuak, beste batzuk artista ez hain kanonikoak. Bere margolan-sailen inspirazio-iturri izan dira, besteak beste, Richard Gerstl, Frans Hals eta Oskar Kokoschka; horrek erakusten du artearen historia luze eta zabal esploratzen duela artistak. Bere azkenaldiko lanetan, Francisco Goyaren eta Édouard Maneten maisulanei begiratu die, eta bere lengoaia artistiko bereizgarria gehitu; hala, jatorrizko iturrietatik urruntzen da, errotik.

2021ean, Jungwirthek margo-sorta bat lantzeari ekin zion Goyaren lanetan oinarrituta, hark eragin handia baitu oraindik artistarengan. Goyaren arteak Espainiako historiako aro tirabiratsuak islatzen ditu, bere garaiko gatazka politiko eta sozialak. Goyaren lana giza naturan murgiltzen da, eta sakon esploratzen ditu sufrimendua, injustizia soziala eta giza psikearen barrunbeak. Gaur egungo gertaeren argitan begiraturik, Jungwirthi zeharo esanguratsu begitandu zitzaizkion Goyak behaketa zolien eta errealdismo tinkoan oinarrituta egindako artelan ikonikoak. Goyaren begi trebeak iraultzarako zorian zegoen nazio baten erretratu sakona osatu zuen, tradizioaren eta modernitatearen arteko orekan.

Manuel Borja-Villel arte-historialari eta komisarioaren arabera, Goyaren lana funtsezkoa izan zen artea modernitatearentzat bultzatzeko, loturak ezarri baitzituen eremu sinbolikoaren —oinordetzan jasotako jakintzan errotua— eta arrazoiaren munduaren artean, non zorrotz aztertzen baitira gisa horretako ideiak¹⁷. Goyaren obrak hasitako hartu-emanen, artista parte-hartzaile aktiboa da: diskurtso bat osatzen du ilustrazioko idealen eta superstizioen artean, arrazoiaren eta ametsen artean. Hasiera batean, gorteko artista izan zen Goya; ondoren, mundu fisikoaren errepresentazioez gaindiko auzietan murgildu zen. Bere kezkek adierazteko, metafora-errepertorio zabala osatu zuen: sorginak, aztiak, deabruak eta ingumak bihurtu ziren indarkeriaren, ezjakintasunaren eta superstizioaren ikur. Kono-formako kapelak —Inkisiuzioko garai ilunen arrasto— barra-barra agertzen dira Goyaren lanetan. Astoek, beloz estalitako

figurek edo kapen pean ezkutututako pertsonaiek ezikusia egiten diete beren inguruko gertakariei; ezjakintasuna gorpuzten dute, baita arrazoiaren aurkako indarrak ere. Goyaren lanean etengabe jartzen dira zalantzan arau garaikideak, eta ideia berriak bilatzen dira: hori guztia arte modernoaren muina da.

JungwirtheK Goyaren obran oinarrituta egin dituen margolanei dagokienez, hiru *maja* daude, eta ez dira Jungwirthen lan abstraktu gehienak bezalakoak, figurak nolabaiteko errealismoz erretratatuta baitaude. Goyaren *majak* ere —jantzia bata, biluzia bestea— ez dira ohiko erretratuak bezalakoak, non Venus-itxurako figura bat etzanda agertzen den ehun oparoen gainean; eredu horretatik harago doaz. Goyaren errepresentazioak gizarteari buruzko iruzkinez beteta daude, eta aurre egiten diete emakumeen menderakuntzari eta aberastasunen zein pribilegioen eragin garratzari. Emakumeen erretratu tradizionalatik aldentuta, Goyaren *Maja biluzia* (*La maja desnuda*, 1795–1800) lanak auzitan jartzen ditu gizarte-arauak, konfiantzaz betetako eta konplexurik gabeko emakume-sexualitatea irudikatzen baitu; hartara, salatu egiten ditu emakumeak objektu bihurtzen eta, era berean, lotsarazi egiten dituen estandar bikoitza eta hipokresia soziala. Jungwirthen bertsio monumentalek —bioleta, arrosa eta gorri koloreak nagusi dituen paletaz margotuak— emakume mitologizatuaren bertsio handiagoak ageri dituzte. *Maja I* eta *Maja II* (biak ala biak 2021ekoak) lanetan ez da bururik ez aurpegirik ikusten; arreta guztia emakumearen formak bereganatzen du, bular eta aldaka zabalek nabarmendutako gerri ezin estuagoa duen silueta estilizatu batek. Jungwirthi txundigarria iruditzen zaio Goyaren pintura fenomeno gisa, hori argi dago, eta lehen lerrora dakar figuren gorpuztasuna.

Goyak sakonki aztertu zuen giza psikea, eta ikerketa horrek forma harrigarria hartu zuen *Margolan beltzak* (*Pinturas negras*, 1819–23) sailean; pigmentu ilunak eta beltzak ugari dituztelako eta jorratzen dituzten gaiak ere ilunak direlako deitzen da hala obra-sorta hori. Goyak bere etxeiko —La Quinta del Sordo— paretetan margotu zituen zuzenean: introspektziora jotzen duten lanak dira, eta etsipena eta lastura erakusten dituzte. Sail horren baitan nabarmentzekoa da *Txakurra itotzear* (*Perro semihundido*, 1820–23). Lan horrek ezinegona pizten duen figura bakarti bat erakusten du: txakur bat. Margolana interpretatzeko orduan, Goyaren barne-borrokak modu bisualean islatzen dituela esan izan da, haren iluntasun pertsonala begitatzeko aukera eskaintzen duelakoan. Txakurraren burua kolore-eremu zehaztugabe baten atzean agertzen da; begira ari zaio konposiziotik kanpo dagoen zerbaiti edo norbaiti. Margolanaren behealdean ageri da txakurraren burua, erdi aldera; elementu identifikagarri bakarra da gainerakoan antzua den espazio batean. Txakurraren aurpegiaren atzean ikusten den eremu ilunagoak lurra iradokitzen du; hartara, interpreta liteke uretan murgilduta dagoela, edo bestelako zulo batean, eta nekez lortuko duela hortik ihes egiterik. Heriotza saihestu ezinarekin lotzen den aldetik, *Txakurra itotzear* da pinturarik enigmatikoena *Margolan beltzak* sailean. Arte-historialariek egindako interpretazio ugariak gorabehera, margolanak misterioitsu eta enigmatiko izaten jarraitzen du, eta Goyaren gainerako lanetako dilema moral zein estetikoak laburbiltzen ditu.

Horrekin lotuta JungwirtheK bi margolan egin ditu *Francisco de Goya, Txakurra* (*Francisco de Goya, der Hund*) sailaren barruan, eta lan horiek konposizio beraren bi interpretazio berezi eskaintzen dituzte; haien paletan kolore lurkarak nagusitzen dira, eta more eta arrosa kolore sakonek nabarmentzen dute konposizioa. Bi margolanak kideak dira esplorazio horretan, eta bi ikuspegitik erakusten dute txakurraren burua. Bestea baino estuagoa den margolan bertikalak paperean beheara isurtzen diren lau keinu piktorek bidez adierazitako lur itxurako zabalguneko ilun bat erakusten du lehen planoan. Lurraren gainean txakurraren burua agertzen da, triangelu-forman, alberjina-morez eta zeru-urdinez margotuta. Margolanaren euskarria paper marroia denez, efektu bisual orokorra areagotu egiten da, eta badirudi

halako hustasun zabal bat hedatzen dela, zeina txakurraren aurpegiak bakarrik eteten baitu: lehorretik gertu dago, baina ez da gai bertara iristeko. Bigarren margolanak ikuspegi zabalagoa erakusten du, eta Goyaren margolaneko xehetasunak iradokitzen ditu irudimenari utzita. Ikusleak goitik begiratzen dio eszenari: hori pastelak, urdinak eta berde grisak aurkitzen ditu, ur-masa baten tankerako zerbait. Kolore-sekzioetako bakoitzaren pintzel-lanak desberdinak dira, eta horrek mugimendu-sentsazioa eragiten du: bare ez dagoen ur-masa bat. Lurra adierazten duen lerro ilunetik gertu txakur baten figura iluna agertzen da, erdi-murgilduta. Kasu horretan, eduki sinbolikoa formari gailentzen zaio; horregatik, aipatzeko modukoa da txakurraren jarrera, okerreko noranzkoan ageri baita: lurrarekiko paraleloan doa, lurrerantz hurbildu ordez. Goyaren *Txakurra itotzear* lanak sortzen duen deserosotasuna gogora ekarri, Jungwirthen bertsioek hilkortasun-zantzu berehalako bat iradokitzen dute.

Édouard Manet pintura akademikoaren eta abangoardia-mugimenduen artean zubi-lanak egin zituen figura guztiz garrantzitsua izan zen, eta arau tradizionalei uko eginez, bizitza modernoko gaiak txertatu zituen konposizio ezohikoetan. Bere bizitzaren bukaera aldera, sifiliaren azken faseetan zela, zainzuri-sorta bat margotu zuen, mutur more eta guzti, *Zainzuri-sorta (La botte d'Asperge)* lanean. 1880an izan zen, eta Charles Ephrussi bildumagilearen arreta piztu zuen obrak. Istorio hura ezaguna da: Ephrussi erabat txundituta geratu omen zen margolanarekin, eta eskatutako prezioa baino 200 franko gehiago ordaindu zizkion artistari. Erantzun gisa, artista bihurriak beste margolan bat egin zuen, non zainzuri bakar bat agertzen baitzen, eta Ephrussiri bidali zion, zainzuri-multzoari ale bat falta zitzaiola esanez. Natura hil txiki baina indartsu horietan trebezia handiz erabilita dago margoa, eta horrek txundituta utzi zuen Jungwirth; haren ustetan, formatu bikain eta ia abstraktu horretan biltzen da margolaritzan lor daitekeen guztia¹⁸.

Édouard Manet, Zainzuria (Édouard Manet, Der Spargel) Jungwirthek egindako sailik berriena da erakusketan jasotakoen artean —2023ko bost margolan dira, eta horietatik hiru daude ikusgai—, eta margoaren materialtasunarekin esperimentatzen du. Bertan, kolore zurbil eta inpresionistekin taxutzen dira zainzuri-mordoak. Jungwirthek maisuki nabigatzen du konposizioa, eta oreka atsegina lortzen du margoaren eta espazio irekiaren artean, horretarako marka, lerro eta tanta zehatzak erabiliz eta beharrezkoa ez den oro kanpoan utziz. Zainzuriaren motiboak iterazio-prozesu bat jasaten du bost margolanetan zehar: margolan bakoitza bakarra da, eta, hala ere, irudi guztiak —bat izan ezik— irekiak eta etereoak dira, funtsezko elementuak baino ez dituzte biltzen. Animaliak, Goya eta Manet oinarri dituzten sailetako pieza berriek halako urritasun bat erakusten dute, berariazkoa dena, eta horrek frogatzen du Jungwirthek, konfiantza osoz, keinu gutxiago baliatzen dituela bere lanen muina adierazteko.

Artearen historiaren eremu oparoa zeharkatu ahala, Jungwirthek artista-sorta zabalarekin konektatzen du, Goyarengandik hasi eta Manetenganaino. Horrek, artistaren abilezia erakutsi ez ezik, azpimarratu egiten du nolako konexio sakona duen giza esperientziaren ehundura konplexuarekin. Narratiba historikoek eta interpretazio garaikideek bat egiten duten puntuan, agerikoa da artistak ez duela alde batera utzi margoaren materialtasunaren gaineko esperimentazioa. Jungwirthek errealitatearen esentzia destilatzen du, eta trinkotu egiten du gero, “azken laxatzea” deitzen duen prozesu baten bidez¹⁹. Bere ikuspegi trebea tarteko, oreka lortzen du keinuaren eta espazio zabalaren artean, abstrakzioaren eta errealismoaren artean, eta, horretan, tentagarriki iheskor mantentzen dira irudian osorik gauza litezkeen elementuen zantzuak. Irauten duena, bada, hainbat eremuren arteko zera bat da: pentsamenduaren, hautematearen, memoriaren eta azken irudi adierazkorraren arteko zera bat.

Oharrak

1. Elaine de Kooning, *It Is: A Magazine for Abstract Art* 4 (1959ko udazkena). Berrargitalpena: Marika Herskovic (ed.), *New York School Abstract Expressionists: Artists Choice by Artists*, New York School Press, Franklin Lake, NJ, 2000, 102. or.
2. Sarah Grilo, hemen aipatua: "Artists' Biographies", hemen: *Action, Gesture, Paint: Women Artists and Global Abstraction 1940–70*, erakusketa-katalogoa, Whitechapel Gallery, Londres, 2023, 247. or.
3. Martha Jungwirthen jatorrizko adierazpena hemen jasota dago: Antonia Hoerschelmann, "I Paint My Reality: The Visual Worlds of Martha Jungwirth", hemen: *Martha Jungwirth*, Albertina, Viena, 2018, 17. or.
4. Alice Oswald, "Sz", *Falling Awake*, W.W. Norton, New York, 2016, 40. or.
5. Georgia O'Keeffe, hemen aipatua: Daniel Catton Rich, "Freedom of the Brush", *The Atlantic Monthly*, Boston, 1948ko otsaila, 48. or.
6. Hans-Ulrich Obrist-ekin elkarriketa, hemen: *Martha Jungwirth: Panta Rhei*, Verlag für moderne Kunst, Viena, 2019, 122. or.
7. Joan Mitchell, hemen aipatua: "Artists' Biographies", hemen: *Art, Gesture, Paint, op.cit.*, 249. or.
8. Philip Kiernan, "The Bronze Mice of Apollo Smintheus", *American Journal of Archaeology* 118, 4. zk., 2014, 601–26. or. <https://doi.org/10.3764/aja.118.4.0601>
9. Antonia Hoerschelmann, "I Paint My Reality", *op. cit.*, 17. or.
10. Jörg Heiser, "Liberated Capturing: On Martha Jungwirth's Work", *Martha Jungwirth: Retrospective*, erakusketa-katalogoa, Kunsthalle Krems, Krems an der Donau (Austria), 2015, 21. or.
11. Martha Jungwirth, "nire baitako tximua", *Protokolle* 1 (1988), 81–82. or. (katalogo honetako 160. or.).
12. *Ibid.*
13. Grace Hartigan, hemen aipatua: "Artists' Biographies", hemen: *Art, Gesture, Paint, op. cit.*, 247. or.
14. Gary Nunn, "Australia: After the Bushfires", *The UNESCO Courier*, ekainak 17, 2021, <https://courier.unesco.org/en/articles/australia-after-bushfires> (eguneraketa: urriak 16, 2023; kontsulta: urtarrilak 15, 2024).
15. Griselda Pollock, "Between a Rock and a Hard Place", *Art, Gesture, Paint, op. cit.*, 19. or.
16. Robert Rauschenberg, "Statement", hemen: Dorothy C. Miller (ed.), *Sixteen Americans*, Museum of Modern Art, New York, 1959, 58. or.
17. Manuel Borja-Villel, "Commented Works: Witches' Flight by Francisco de Goya", Museo Nacional Del Prado, *YouTube*, irailak 25, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=KU1dO7Q9E24> (kontsulta: otsailak 2, 2024).
18. Martha Jungwirthen eta autorearen arteko elkarriketa, 2024ko otsaila.

19. Jungwirtheek “azken laxatzea” esapidea erabiltzen du irudiaren hustuketa edo distilazioa adierazteko; prozedura hori bereziki esanguratsua da bere azken sorkuntzalanetan. Walter Serner pentsalari eta idazle dadaistaren obran oinarritutako kontzeptua da.

GIZAKI MODERNOAREN ITXURAGABETZEA HASI BAINO EZ DA EGIN

Martha Jungwirthen margolanik berrienen harira

Juliane Rebenitsch

Martha Jungwirthek bere margolanei jartzen dizkien izenburuek aditzera eman ohi dute Grezia dela kulturaren sorlekua, baina artistaren azken obretan ez da iragan urrun hori nabarmentzen. Bere animalia-margolanek, bereziki, antzinateko geruza mitologikoak baino askoz zaharragoa den artearen jatorri batean pentsarazten dute. Artistaren azken erakusketetako baten prentsa-oharrak dioen bezalaxe, “obra horien lengoaia bisual murrizak mintzairaren aurreko mundu arkaikoa iradokitzen digu, baita labar-pinturen lehen trazuak ere”¹. Hain zuzen, Jungwirthen azken lanen eta historiaurrearen artean badago nolabaiteko lotura bat: badirudi antzina-antzinakoa den zerbait bueltan dakartela, guztiz gaurkotuta ekarri ere. Dena den, irudipen horrek —eta harekin batera datorren garaikidetasun-sentsazioak— azalpen luzea eskatzen badu ere, badago argitu beharreko kontu bat: Jungwirthen gainazal diafanoetan agertzen diren animalia-figura sintetikoek labar-pinturak gogorarazten badizkigute ez da biek ala biek animalien errepresentazio arkaikoak, are primitiboak, erakusten dituztelako.

Georges Bataillek Lascauxeko labar-pinturak hizpide hartuta idatzi zuen liburuan, egileak topiko bat hautsi zuen, ezeztatu egin baitzuen historiaurreko pinturak abiapuntu moduko bat direnik, hau da, kultura haietatik abiatuta garatu zenik, poliki-poliki. Bataillek bete-betea baztertu zuen mendebaldeko modernitatea ustezko primitibotasun horretatik jaiotako eboluzioaren gailurra dela dioen atzera begirako proiektzio arranditsua. Kontrakarrean, uste zuen Lascauxeko labar-margoak —ia guztiak animalien errepresentazioak— “miragarriak” zirela², eta, haien bikaintasuna ikusirik, akatsa litzatekeela obra haiek sortu zituzten historiaurreko gizakiak xalotzat, miserabletzat edo, edozein kasutan, ez-duintzat hartzea. Lascauxeko margoetan aurkitzen duguna ez da kulturaren abiaburu azpigaratua, artearen beraren jaiotzaren erabateko lekukotasuna baizik; artea bera, gaur egun ematen diogun zentzuan ulertuta, beti ere jolasaren ikuspegitik hartuta. Batailleren arabera, jolasean eta irriz aritzen ziren gizaki gisa irudikatu behar ditugu Lascauxeko biztanleak. Idazlearen ustez, ordea, ezaugarri hori ez da artean oraindik burutzeke zen giza eboluzioaren fase baten erakusgarria, kontrakoa baizik: artea sortzeko gai zen *Homo sapiens* jostalari eta irribarretsu hura “gure parekoa da hasiera-hasieratik. Eta hala da modu eztabaidaezinean”³.

Batailleren iritziz, artearen jaiotza izan zen, orobat, animaliatik gizakirako trantsizioari buru eman zion unea. Defendatzen zuen (Hegelek eta Marxek ez bezala) gizakia benetan gizaki egin zuena ez zirela lana eta tresnen erabilera izan, ezpada artearen sorrera. Edonola ere, gizaki bihurtzeko prozesuan lana ezinbesteko elementua izan zela uste zuen berak ere; artearen baitan agertzen den jolasa, bada, lan-esparrua osatzen duten debekuen urraketa litzateke. Arteak berarekin dakarren apurketa gerta dadin,

debekuen mendeko lan-mundu batek egon behar du ezinbestean: debekurik gabe, “giza bizitza pentsaezina [litzateke]”⁴. Horrexegatik, betiere Batailleren arabera, artearen baitan dagoen jolasak ez du zertan inongo loturarik izan haurren jolasarekin. Aski deigarria da artea, jaio zen unean, animaliak irudikatzen mugatzen zela ia erabat, eta Bataillek honako testuinguru honetan azaldu zuen kontu hori: animalien irudikapena apurketaren sinbolo izan bide zen; izan ere, gizaki langilea animaliangandik urrundu zen bere buruari ezarritako debekuen bidez, baina animaliei, berez, erabat arrotz zaie debekuen mundua. Errepresentazioaren bidez itxuraldatutako animaliatasunera modu ludiko eta apurtzailean itzuliz bakarrik gainditu dezake gizakiak, une batez baino ez bada ere, berak sortutako lan-mundua; eta horrexek bihurtzen du gizakia gizaki, berbaren zentzu hertsian, baita —Batailleren hitzak erabiliz— burujabe ere⁵.

Hala, Bataillek enigma bat argitu zuen orobat: arte paleolitikoan gizakien figurak zergatik agertzen diren modu trauskil eta desitxuratu irudikatuta⁶. Alde horretatik, giza irudiek kontraste bitxia egiten dute Lascauxeko kobazuloko bobeda nagusiak apaintzen dituzten animaliekiko, azken horiek modu errealistan marraztuta baitaude, hitzaren zentzurik zabalenean. Han ez da gizakien errepresentazio bat bera ere ageri. Kobazuloko mutur ilun eta iristeko zail batean baino ez dago zantzu guztien arabera eszena bat dirudien zerbit; artista baten eskuak sortua izan bide den konposizio horretan elkarrekin ageri dira formalki ezberdinak diren zenbait animalia-irudi —bisonte bat eta errinozero bat—, baita silueta eskematiko baten bidez irudikatutako giza figura bat ere, hegazti-maskara bat soinean daramana. Bataillek uste zuen Lascauxeko margoetan ageri den giza figura bakarrak animalia baten maskara eramateak baieztatu egiten zuela bere tesia: alegia, kobazuloetan helburua giza ordena gainditzea zela, eta errepresentazioaren bidez itxuraldatutako animaliatasuna baliatzen zutela horretarako. Ondorioz, Bataillek ez zuen zalantzarik: pertsonen irudikapen desitxuratu —baita errepresentazio horretan agertzen den suntsigarritasuna ere— ez zen egilearen gaitasunik ezaren sintoma, gizakien (lan) munduaren ukazioa baizik, eta horrela ulertu behar omen da Lascauxeko multzo osoa⁷.

Batailleren ikuspegitik, lana eta debekua ezaugarri dituen giza ordenaren ukatze hori da, hain zuzen ere, antzinako artearen eta —figurazioaren suntsipena eta deskonposizioa nagusi dituen— arte modernoaren arteko lotura⁸. Alabaina, arte paleolitikoan gizakiaren errepresentazioa baino ez da ageri desitxuratu: animaliei ez zaie halakorik gertatzen. Are gehiago, Batailleren arabera, elkarren kontrakoak diren bi joera agertzen dira animalien errepresentazioan. “L’Art Primitif” (1930) saiakeran defendatu zuenez, litekeena da Paleolitoko animalia-irudiek bilakaera bat bizi izana —psikologia ebolutiboaren ikuspegitik ere izan dezake zentzua horrek—; bilakaera horren abiaburua marrazketaren eta pinturaren hastapena izango zen ziurrenik, marraztu edo margotu beharreko eremua eraldatzearen plazera bera —muinean sadikoa den plazera, bidenabar esanda—; ondoren, eraldaketa horiek munduan egon bazegoen elementuren baten (adibidez, animalia jakin baten) antza hartuz joango ziren halabeharrez, eraldaketak eraldatzearen poderioz elementu hori modu errealistan irudikatzen iristeraino. Arte modernoan, aldiz, badirudi kontrako garapena gailendu dela: irudikapen errealistatik figurazioaren deskonposaketara eta suntsipenera. Edonola ere, garai modernoan, animalien irudiak ere ez dira libratzen “aurrekaririk gabeko indarkeria” horretatik⁹. Baina zer esan nahi du gizakien eta animalien errepresentazioaren arteko desberdintasuna desegiteak? Gaia hain zabala izaki, Martha Jungwirthek azken urteetan egin dituen margolanetako batzuen bitartez helduko diot kontuari, zeren, nire iritziz, lan horiek pauso bat harago doaz arte modernoaren aldean.

Bada Jungwirth Alemaniako espresionismotik bereizten duen alderdi bat: haren lanek ez diote uko egiten munduarekiko loturari. Peter Gorsenek esan bezala, Jungwirthen artearen muina ez da “kein-

abstrakzioaren ausazkotasun subjektiboa eta konpromisorik eza”, ezta ere “barne-aldarreak [kanpoko munduan] proiektatzea”¹⁰. Gorsenek ondo azpimarratu zuen eran, munduarekiko erreferentzia orobat ikusten da Jungwirthekek bere gainazal piktorikoetako *ready-made* direlakoekin duen suntsipen-harremanean, eta hori agerikoa da *Koronavirus garaiko egunerokoa* (*Corona-Tagebuch*, 2020) saileko *Kakalardoa* (*Käferwesen*) lanean ere. Gorsenen arabera, pieza horren euskarri piktorikoa —kontabilitate-liburu batetik hartutako orri bat— bortizki eraldatzearen ekintza “katalogatuta, erregistratuta eta administratuta” dagoen giza bizitzaren “ezeztatze” artistiko gisa uler daiteke¹¹. Interpretazio horrek hurbildu egiten ditu Jungwirthen obra eta Bataillek arte modernoari buruz esandakoa. Itxuragabetzearen indarkeriak modernitateko (modernitate berantiarreko) bizimodu administratuaren benetako oinarria du jomuga. Margolan horretan jasotako animalia, hau da, kakalardoa —gizakien munduan behe-mailako izakitzat hartua—, ukazio horren metafora figuratibo bihurtzen da alde batetik; bestetik, suntsipen-bulkada hori pairatzen du irudikatze moduan bertan. Jungwirthen berezko keinua, animaliak irudikatzen dituenen, baita bestelako elementu figuratiboak irudikatzen dituenen ere, “eutsia eta hautsia”¹² den arren, badirudi ezen desitxuratzearen eta desfigurazioaren apurketa artistikoak, bai euskarri piktorikoari dagokionez baita gaiari dagokionez ere, bere baitan aurkitu duela animaliatasun transmutatu bat, jolasetik eta arauak haustetik sortua, eta jada ez dela beharrezkoa animalia irudikatzea eraldaketarako bitarteko gisa.

Kakalardoa lanean bezalaxe, *Koronavirus garaiko egunerokoa* saileko beste obra batean ere ageri dira tonu gris, berde eta beltzak; beste lan horretan kolorearen konfigurazioak giza buru bat dakar gogora, eta zordunketak eta kredituak erregistratzeko erabili ohi den paperezko orri batean margotuta dago. *Nia* (*Selbst*, 2020) titulua du. Logikoa da, guztiz, desfigurazioaren, desitxuratzearen eta degradazioaren plazer sadikoa apurketaren instantzia subjektibo nagusiaren kontra ere zuzentzea, hots, artistaren beraren kontra. “nire baitako tximua” (“der affe in mir”) izeneko poema Jungwirthen manifestu artistiko gisa interpreta daiteke. Norberaren animaliatasunaren baieztapena den neurrian, animalia-izaera hori ez litzateke ulertu behar, Batailleren ikuspegiaren arabera, subjektu bihurtu aurreko jatorriren batera egindako itzulera moduan —ezta halakorik posible balitz ere—, baizik eta Jungwirthekek “tolestura” (“ich-knick”) deitzen duenaren ukazio gisa; artistaren arabera, “tolestura” deritzo irakasleak “buruan arauak txertatzen”¹³ hasten diren uneari. Nolanahi ere, hautsitako arauak lotuta jarraitzen du “ezetzak”: tolesturatik harago dagoen nia ez da besterik gabe askatzen bere burutik. Horrenbestez, kontua ez da apurketak dakarren heroismo zabarra.

Animalia bilakatzearen metafora planteatzeak ez du esan nahi, jakina, animaliak modu konkretuan antzeratzea, ezta animaliatasun-egoera batera —jatorrizkora nahiz behin betikora— trantsizioa egitea ere. Metafora horrekin adierazi nahi dena zera da, subjektuaren bilakaera —printzipioz amaigabea—, zeina subjektuaren osaera normatiboaren aurkako iraultza gisa uler baitaiteke. Gilles Deleuze eta Félix Guattari pentsalariek azpimarratu zuten moduan, era horretako bilakaera batek badu nolabaiteko errealitatea eskatzerik, dudarik gabe, baina bere horretan, bilakaera bat den heinean, ezinezkoa du erabat objektibo bihurtzea eta emaitza objektibagarri batean hezuramitzea. Bilakaera, berez, subjektuaren beraren errealitate bat da, ez baitu “bera ez den beste subjekturik”¹⁴. Prozesu artistikoari dagokionez, ekoizpen-prozesuan (artearen) arauak ezagutzen eta menderatzen dituen subjektua baino areago den zerbait bihurtzea esan nahi du horrek. Trebetasunaz haratago iristeko programatutako prozesu baten eraginpean jartzea da kontua. Jungwirthen obrak prozesu ireki horren adierazpentzat har daitezke oro har: ezer ez dago ebatzita, ezer ez da behin betikoa, dena da irekiera baten arrastoa. Hala ere, kasu horretan ere apurketa ludikoak lotura izaten jarraitzen du urratutako horrekin: oldarkorra eta ez-gaia den

hori aldendu egiten da gaitasunetik, eta, hala ere, gaitasunak bakarrik aska dezake¹⁵. Formalki, paradoxa horrek Batailleren printzipio bati erantzuten dio, desitxuraketaren edo forma gabeziaren printzipioari, zeina ezin baita ulertu, besterik gabe, formaren antonimotzat¹⁶. Jungwirthek inoiz ez du osoki suntsitzen forma; bere helburua, aitzitik, forma bera des-ixuratzea da, eta horrek esan nahi du figurazioaren eta desfigurazioaren arteko tentsioa birsortzen dela gainazalean edo, agian, gainazalarekin.

Horrek guztiak apenas duen loturarik animalien irudikapenarekin, eta are gutxiago animalien errealitatearekin. Alabaina, Martha Jungwirth animalietara itzultzen da beti, azkenaldian bereziki. *Australidelphia* (2020) saila, esterako, animaliekin lotuta dago titulutik bertatik hasita: Australiako martsupial guztiak barne hartzen dituen izendapen orokorra da “australidelphia”, eta, paleontologoen arabera, horietako batzuk “fossil bizidunak”¹⁷ dira; horrek esan nahi du espezie horien ezaugarriak oso gutxi aldatu direla historiaurrean egondako antzeko beste organismo batzuen aldean. Animalia horiek aspaldi-aspaldiko garaietatik iraun dute bizirik, baina 2020an *australidelphia* izendapena animalia horien heriotza masiboaren ideiarekin lotu zen. *Titulurik gabea* (2020) margolanak ildo marroi eta beltzek zeharkatutako orban gorri eta arrosak ageri ditu, denak ere bakoitza bere erara hedatzen direla koadroan barrena; konposizioari halako indarkeria bat dario margolanarekin zerikusirik ez duena. Artistak berak azaltzen duenez¹⁸, sail horrek 2019–20 inguruan Australian gertatutako sute larriak ditu hizpide: WWF erakundearen arabera, suak eragindako hondamendiaren ondorioz 3.000 milioi animalia inguru hil egin ziren edo joan egin behar izan ziren beren habitatetik; animalia haietako asko eta asko *australidelphia* goi ordenakoak ziren¹⁹. Hortaz, haien irudikapenean ikusten den desitxuratze bortitzak, kasu honetan, kanpotik etorritako txikizioa adierazten du. Are gehiago, orbanek, abstraktuagoak izanik ere, dimentsio errealista hartzen dute. Halaber, sailaren tituluak agerian jartzen du figurazioaren patua —patu krudela, maiz—; figurazio horrek irudikapenezkoa izaten jarraitzen du, deskonposizioa, desintegrazioa eta hedapena gorabehera eta tarteko. Jungwirthen gainazal piktorkoetan, dena den, orbanak —beren horretan— beste zerbaiten edo materialtasun hutsaren —normalean bi-bien— seinale gutxi-asko posibleak izaten dira orokorrean, halako batasun tirabiratsu batean bilduak: artistaren hitzetan, “orban-egitura adimentsua” osatzen dute²⁰.

Alabaina, *Australidelphia* saileko animalien irudikapena —mugara eramana— atalase batera iristen da edukiari dagokionez ere: gizakien historiaurrean egindako animalia-irudikapen errealistarekiko sortzen duen muturreko tentsioa ez da soilik formala, 2019–20ko suteak hondamendi naturala baino are gehiago izan baitziren: klima-krisi antropogenikoaren sintoma dira, eta krisi hori okerrera egiten ari da azken sute suntsitzaileek isuritako karbono-dioxidoaren ondorioz. Alde horretatik, Jungwirthen irudiak “Antropozeno” hitzarekin laburbildu ohi dugun egoera garaikidearen baitan sortuak dira. Horrek zera esan nahi du, irudi horiek orainean oinarrituta sortuak direla; orain bat non gizakiaren (*anthropos*) eraginak garapen jakin bat bultzatu duen, zeina gero eta argiago bizi baitugu Holozenoak berezkoa izan zuen ingurumen egoera egonkor samarraren haustura gisa. Atalase-egoera geologiko berri horren sintometako bat bioaniztasunaren murrizketa nabarmena da; arazo horrek halako neurria hartu du, non “seigarren desagertu masiboa” gerta daitekeela pentsatzen hasiak baikara (dinosaurioak bosgarrenean desagertu ziren). Nahiz eta “gizakia” ez den planetako desegonkortasun-egoera mehatxagarri horren erantzulea, eta nahiz eta Antropozenoaren profil politiko-ekonomikoa deskribatzeko, berez, termino zehatzagoa den Kapitalozenoa²¹, Antropozeno izendatutako orain hau gizateriaren azkentzat har liteke; izan ere, izenak iradokitzen duenaren kontrara, Antropozenoan gure espeziearen etorkizuna ez dago bermatuta inondik ere.

Gaur-gaurko testuinguru honetan, gero eta handiagoa da gizakien eta ez-gizakien arteko interdependentziaren eta elkarren osagarri izatearen kontzientzia. Animaliez aritzean gero eta gutxiagotan erabiltzen da hitzaren forma kolektibo singularra; forma hori erabiltzeak aditzera ematen du, erretorikoki behintzat, “animalia” Bestea dela gizakien munduaren aurrean²². Beren aniztasun konkretuan, animaliak jada ez dira aproposak giza eraldaketarako bitarteko gisa; izan ere, operazio hori, Bataille argi utzi bezala, animaliarekiko urruntze bikoitzean oinarritzen da: animalien irudikapen transfiguratua eta sakralizatzaileak bereizketa ontologiko bat ezartzen du gizakien eta animalien artean, eta bereizketa horren justifikazioa zera da, debekuak gizateria langilearentzat duen zentzua. Dena den, Jungwirthen obran zeregin garrantzitsua dute etxeko animaliek, bereziki zaldiek, eta ez da kasualitatea: historia jakin baten lekukotasuna ematen dute, non gizakien eta animalien mundua ez dauden elkarrengandik bereizita; historia horretan, animaliek argi eta garbi parte hartu dute lanari eta debekuari lotutako giza munduan, baita gerran ere²³. Nolanahi ere, Jungwirthi orobat interesatzen zaio animalien irudikapenaren historia. *Marengo* (2021) lanean, adibidez, Napoleonen zaldi famatua hezurdura bitxiki zoli gisa agertzen da Jungwirthen keinuzko aipamen soilean. Marengoren benetako hezurdura Londreseko National Army Museum-en dago erakusgai, guda-zaldi historiko baten aztarna gisa; Jungwirthen irudikapenean, ordea, izaki mutilatu baten paradigmazat aurkezten da hezurdura hori. Kontrastea ezin nabarmenagoa da beste margolan batzuekin alderatuz gero, esate baterako Jacques-Louis Daviden irudikapen idealizatuarekin (*Napoleon Alpeetan barrena*, 1800) alderatuz gero; azken horretan indarrez gainezka ageri da animalia, zaldizkoaren erretratu heroikoa hauspotzeko modu gisa.

Jungwirthen animalia-irudikapenek —lerro, orban eta trazu gutxi batzuetara murriztuak— gizakiak ematen dute sarritan; horren adibidea da *Armada handia* (*La Grande Armée*, 2021) lan harrigarria: memoriaren mamuak diruditen animalia-itxurako izakien prozesio bat. Hala ere, irudikapen-modu hori ez dagokie animaliei soilik: puntu horretantxe suntsitzen du Jungwirthek, modu programatikoan suntsitu ere, gizakien eta animalien errepresentazioen artean dagoen aldea. Eta ez du soilik egiten garai modernoko apurketa artistikoa askatu egin delako bere jatorrizko euskarritik, hau da, animalien irudikapen piktoriko edo performatibotik. Aitzitik, pertsonen eta animalien arteko hurbiltasun harreman bat errepresentatzea da kontua, baina harreman hori ez da ezartzen giza esparruarekiko apurketa ludikoaren bidez, baizik eta gizakiek beren mundu gero eta katastrofikoagoak berezkoa duen seriotasunera ekarri dituztelako animaliak, izan zuzen-zuzenean, domestikazioaren bidez, edo zeharka, ingurumen-aldaketaren bidez. Jungwirthek, dena den, ez du lotura hori animalien gaineko garaipen —edonola ere faltsu— gisa erakusten; aldiz, gizakiak dira animalien alboan agertzen direnak, haien hein berean mutilatuta. *Oroigarria II (Triptikoa)* [*Memorial II (Triptychon)*, 2021] obra handian —238,5 × 882,5 cm neurtzen ditu—, esaterako, giza figura murriztuak ageri dira, batzuk zutik, beste batzuk etzanda, eta animalien presentzia ere iradokitzen du lanak. Badirudi patu bera dutela denek, komunitate bat osatzen dutela, eta horixe ekarri nahi duela gogora lanak; hala ere, figuren banaketari erreparatuta, esan daiteke *komunitate* hitza ez dela egokiena, ematen baitu figura bakoitza bere kasa bizi eta hiltzen dela.

Dena den, figura guztiak triptiko batean bilduta agertzen dira hemen, guztiz modu irregularrean bada ere, eta horrek animalien patua eta gizakien patua lotzeko saiakera bat adieraz lezake, lotura hori zeharo modu konkretuan eta historikoki zehatzean ezartzeko. Uztarketa modu horretan egitean, oztopotzat hartzen dugu gizakien eta animalien arteko bereizketa orokortua; are gehiago, Antropozeno edo Kapitalozeno izenburupean ulertu nahiko genukeen arazoaren parte dela iruditzen zaigu. Elkarri kontrajarritako beste kontzeptu-pare asimetriko batzuekin batera —hala nola zuria eta ez-zuria, zibilizatu eta primitiboa, maskulinoa eta femeninoa—, gizakien eta animalien arteko desberdintasuna ere

eraikuntza sozial kapitalistaren osagaitzat hartu behar da; eraikuntza horretan, hierarkia jakin baten arabera antolatzen eta modu erabat desberdinetan tratatzen da bizitza, baita giza bizitza ere²⁴. Jungwirthen lana orobat uler daiteke modernitate kapitalista honetako giza ordena normatiboaren apurketa artistiko gisa, bereziki azkenaldian egin dituen lanak aintzat hartzen baditugu. Alabaina, ordena horrekiko apurketak, gizakien eta animalien arteko bereizketa zentzu negatiboan berretsi beharrean, zalantzan jartzen du ordena hori bermatzen duen bereizketaren esanahia bera. Gizaki modernoaren itxuragabetzea hasi baino ez da egin.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak S.L. eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. *Martha Jungwirth. Recent Paintings* erakusketako prentsa-oharretik hartua; Thaddaeus Ropac Gallery, Paris, irailak 4–urriak 16, 2021.
2. Georges Bataille, *Lascaux oder Die Geburt der Kunst*, Brinkmann & Bose, Berlin, 2019, 21. or. Gaztelerazko edizioa: *Lascaux, o el nacimiento del arte*, Arena Libros, Madril, 2013, Isidro Herrera eta Meritzel Martínez (itzul.), 14. or.
3. *Ibid.*, 24. or.
4. *Ibid.*, 43. or.
5. Ikus, horren harira, Rita Bischof-en iruzkin argigarria, “Lascaux oder die Geburt des Menschen”, *op. cit.*, 256. or.
6. Georges Bataille, “Primitive Art”, hemen: *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, Stuart Kendall (ed.), Zone Books, New York, 2005, 40. or. Testua, jatorriz, izenburu honekin agertu zen: “L’Art Primitif”, hemen: *Documents 7* (1930), 389–97. or.; berrargitalpena: Bataille, *OEuvres complètes*, 1. lib., Gallimard, Paris, 1970–88, 247–54. or.
7. Ikus Bischof, “Lascaux oder die Geburt des Menschen”, *op. cit.*, 272. or.
8. Bataille, “Primitive Art”, *op. cit.*, 43. or.
9. *Ibid.*, 43. or.
10. Ikus, halaber, Peter Gorsen, “Kykladenidole und Landschaften aus Naxos und Paros”, hemen: *Martha Jungwirth. Retrospektive*, Hans-Peter Wipplinger (ed.), erakusketa katalogoa, Kunsthalle Krems, Kerber, Bielefeld, Berlin, 2015, 145–49. or., hemen 146. or. eta hurrengoak.
11. Ikus *ibid.*, 146. or.
12. *Ibid.*
13. Martha Jungwirth, “der affe in mir”, hemen: *Protokolle 1988/1*, 81–82. or., ikus katalogo honetako 160. or.
14. Ikus “Intensiv-werden, Tier-werden, Unwahrnehmbar-werden...” paragrafoa, hemen: Gilles Deleuze eta Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Merve, Berlin, 1992, 317–422. or., hemen bereziki 324. or. eta hurrengoak. Gaztelerazko edizioa: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Editorial Pre-Textos, Valentzia, 2002, José Vázquez Pérez (itzul.), Umbelina Larraceletaren laguntzarekin, 239–315. or., bereziki 244. orrialdetik aurrera.

15. “Artista”, dio Christoph Menkek, Nietzscheri jarraituz, “modu bitxi batean da gai: ez ahal izatea da berak ahal duena. Artista gai da ezgai izateko”. Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt, 2008, 113. or.
16. Georges Didi-Huberman, *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 2010, 147. or.
17. Zehazki, *Hypsiprymnodon moschatus* kangurua; kanguru-mota guztien artean zaharrena dela uste da. Gainera, *australidelphia* sailkapenean sartzen da, jotzen da, orobat, *Dromiciops gliroides* delakoa, Paleozenotik bizirik iraun duen mikrobioterido espezie bat. Ikus Erich Thenius, “‘Lebende Fossilien’ im Organismenbereich. Paläontologie und Molekularbiologie als wichtigste Grundlagen”, hemen: *Denisia* 20 (2007), 92. or. eta hurrengoak.
18. Ikus “Martha Jungwirth | Recent Paintings | Exhibition Paris Marais 2021”, YouTube, urtarilak 16, 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=27uJ9wzYoRI> (azken kontsulta: 2023/10/30).
19. <https://www.wwf.de/themen-projekte/bedrohte-tier-und-pflanzenarten/koala/verbranntes-land-viele-arten-bedroht>, ekainak 29, 2020 (azken kontsulta: 2023/10/29).
20. Thadeus Ropac, “Martha Jungwirth” (trailerra). Jungwirthen “der affe in mir” poeman Gertrude Steini egindako erreferentziak adierazten du orban ulergaitza dela; materialtasunaren eta esanahiaren arteko polaritate bikoitzagatik izan daiteke hori: “ein fleck ist ein fleck ist ein fleck ein intelligenter oder ein blöder, sonst nichts” (orban bat da orban bat da orban bat, adimentsua edo ergela, eta kito). Martha Jungwirth, “nire baitako tximua”, *op. cit.* (katalogo honetan, 160. or.).
21. Jason Moore, *Kapitalismus im Lebensnetz. Ökologie und die Akkumulation des Kapitals*, Matthes & Seitz, Berlin, 2020. Gaztelarazko edizioa: *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*, Traficantes de sueños, Madril, 2020.
22. Erretorika horren kritika bat irakurtzeko, ikus Jacques Derrida, “Das Tier, das ich also bin (weiterzuverfolgen)”, hemen: *ibid.*, *Das Tier, das ich also bin*, Passagen, Viena, 2010, 17–84. or. Gaztelarazko edizioa: *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Editorial Trotta, Madril, 2008.
23. Pertsonen eta etxeko animalien arteko hartu-eman konplexuen harira, ikus halaber: Donna Haraway, *Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen — Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*, Merve, Berlin, 2016. Gaztelarazko edizioa: *Manifiesto de las especies de compañía — Perros, personas y la alteridad significativa*, Sans Soleil Ediciones, 2016.
24. Animaliekiko etikari buruzko ikuspegi berriaren harira, ikus Alice Crary eta Lori Gruen, *Animal Crisis. A New Critical Theory*, Polity Press, Cambridge, 2022. Gaztelarazko edizioa: *Crisis animal: Una nueva teoría crítica*, Ediciones Cátedra, Madril, 2023.