

Barbara Kruger:

Another day. Another night.

GUGGENHEIM BILBAO

HITZEN PISUA.....	3
ARKITEKTURA BITARTEKO, ARTEA MEZU	15
GERRA. ETXEAN BERTAN.....	18
BARBARA KRUGERREN MEZUA: ENPATIAK MUNDUA ALDA DEZAKE	23

HITZEN PISUA

Barbara Kruger eta Lekha Hileman Waitoller solasean

Elkarrizketa hau 2024ko abenduan egin da, erakusketaren prestaketa- eta antolaketa-lanen baitan izandako hainbat solasalditan zehar.

LEKHA HILEMAN WAITOLLER Guggenheim Bilbao Museoa, hau da, erakusketa honen egoitza, Euskal Herrian dago, historia linguistiko eta politiko konplexua duen eskualde batean. Zer sentitzen duzu historian zehar hizkuntza gatazka gune izan duen eta identitateari eta erresistentziari hain lotua dagoen testuinguru batean erakutsiz zure lana?

BARBARA KRUGER Hizkuntzak izugarritzko indarra du, eta definitu egiten gaitu. Hizkuntzak munduan hartzen dugun tokia definitzen du. Hierarkiaz mintzo zaigu. Gurtzaz eta arbuioaz mintzo zaigu. Eta lotura handia du tokian tokikotasunarekin, izan ere, leku bakoitzak, eskualde bakoitzak baditu bere hizkera, bere lokalismoak hitzen esanahiari dagokionez. Oso ondo jabetzen naiz horretaz. Idazten dudanak, baita idatzitakoarekin batera jartzen ditudan irudiek ere, botereari, kontrolari, hierarkiari, desioari eta nazkari lotutako gaiak ematen dituzte aditzera, eta tokian tokikotasunak den-denak baldintzatzen baditu ere, jorratzen saiatzen naizen gaiak —eta Bilbon egingo dudan lanak— badute erabilera eta balio jakin bat testuinguru geografiko jakin horren baitan.

Hizkuntza eta itzulpena guztiz funtsezkoak dira, jakina. Eta oso garrantzitsua da nire hizkera tokian tokiko hizkerara itzultzea, bertako errealitatea ulertuta, baina nire lanetan hizkuntza nola erabiltzen dudan ulertuta baita ere. Itzultzerakoan, noski, aukerak hamaika eta bi izaten dira, beraz, hori guztia ulertzea ezinbestekoa da adierazi nahi dudan esanahia behar bezala emateko. Dena den, ahalegintzen naiz jorratzen ditudan gaiekiko antzeko grinak eta zalantzak dituen jendea dagoen tokietan lan egiten. Oso kritikoa naiz kutsu turistikoa duen artegintzarekin, ez baitu benetan aintzat hartzen obra non kokatzen den eta nolako esanahia hartzen duen.

LHW Buelta gaitezen itzulpenari buruz esan duzunera, ezinbesteko elementua baita ez bakarrik testuinguru honetan, baizik eta lan egin duzun beste leku askotan. Itzulpena bera sormen-prozesu gisa ikusten al duzu?

BK Erabat. Ez da nire lanean bakarrik gertatzen: testu jakin batzuk, nobela jakin batzuk, edo edozein material —inprimatua zein Internetekoa— irakurtzerakoan, egiaz harrigarriak gertatzen zaizkit itzulpen batetik bestera aurki daitezkeen esanahi-aldeak.

LHW Erraza da itzulpenak gauza jakintzat ematea, etenik gabe egiten dira-eta kontsumitzen ditugun edukietarako, baina onartzen dut lan horrek sormen-elementu bat ere baduela: ia lankidetzaren modu bat

gertatzen da jatorrizko sortzailearen eta itzultzailearen artean, esanahia pixka bat aldatu behar baita testuinguru berri batera egokitzeko.

BK Itzultzaileek erronka handia izaten dute: batetik, sortzaileak helarazi nahi duen esanahiarekiko fidel jokatu behar dute, baina, bestetik, esanahi hori beste hizkuntzan ulergarri egiteko modua aurkitu behar dute, jatorrizkoaren espirituari ahalik eta leialtasunik handiena gordeaz, gainera.

LHW Bai. Zure lana ñabardura linguistikoz eta hitz-jokoz josita dago; batzuetan errima kontuak izaten dira, baina esanahiaren inguruko jolas sotilak izan ohi dira gehienetan. Elementu horietako asko ingelesaren berezko ezaugarriak direla ematen du; egundoko erronkak gertatuko dira, noski, zure lana beste hizkuntza batzuetara itzultzerakoan.

BK Errimak garrantzitsuak dira, batez ere hara eta hona ibiliko diren ibilgailuetan jartzeko lanak egiterako orduan. Baina, halakoetan, nik errima sakrifikatuko nuke itzulpena egitean —batzuetan guztiz konpondu ezinezkoa izaten baita— eta adierazi nahi dudana esanahiari jarriko nioke arreta.

LHW Itzultzaileekin lan egiterakoan, oro har, esanahia eta edukia lehenesten dituzu jatorrizko testuaren errima edo erritmoa zaintzearen gainetik?

BK Errimak eta erritmoak nire lanaren zati inportantea dira, baina kontuan harturik hizkuntza bakoitzak bere konplexutasunak dituela eta hizkuntza batetik bestera alde handiak egoten direla, ez dakit posible ote den hizkuntza bateko errima bestean errespetatzea inolako zentzurik gabeko mordoilo bat egin gabe, ulertzen?

LHW Halaxe da; itzultzea ez da, besterik gabe, hitz bat beste batez ordezkatzeta, baizik eta soinuaren, erritmoaren eta esanahiaren ñabarduretan murgiltzeta. Imajinatzen dut konfiantza handia jarri behar izan duzula urte hauetan guztietan itzultzaileengan, haiekin fidatu behar izan duzula zure asmoak behar bezala ulertu eta hitz egokiak aukeratuko dituztelakoan. Guztiz elkarlan berezia dela sentituko duzu.

BK Gerta liteke, adibidez, ematen dituzten itzulpena akademikoki zuzena izatea eta hitzez hitz jatorrizkoaren gauza bera esatea, baina mezuaren espiritua behar bezala ez helaraztea; ez, behintzat, nire lana hobeto ezagutzen duen norbaitek helaraziko lukeen moduan.

LHW Horrek badu zentzurik. Ekar ditzagun gogora orain arte egin izan dituzun erakusketak: hainbat eta hainbat lekutan egin duzu lan, izan AEBn, Mexikon, Argentinan, Europako hainbat herrialdetan zein Hego Korean. Nola heltzen diozu testuinguru kultural jakin baterako lanak hautatzeko zereginari? Akorduan dut erakusketa-gunea ikusteko Bilbora egin zenuen azkeneko bisitaldian izan genuen elkarrizketa, nola aipatu zenuen zeinen adierazgarria iruditzen zitzaizun *Untitled (Our people are better than your people)* (Gure jendea zuena baino hobea da) hemen ipintzea ikusgai. Nola segurtatzen duzu zure lana modu esanguratsuan txertatzen dela testuinguru kultural jakin batean?

BK Tamalez, lan horren mezua mundu osoan da adierazgarria, eta helarazten duen sentimenduak mendez mende iraun du, gainera. Historia, menderakuntza, hiltzeko asmoa eta bestearekiko beldurra

hortxe daude, indarrean oraindik, eta ezin esan toki jakin bateko kontua direnik ere. Toki bakoitzean modu ezberdin batean azaleratzen da, eta barra-barra agertzen ari da gaur egun mundu osoan zehar. Eta badakit ez naizela historialaria, baina ezagutzen dut azken mendeetako espainiar historia, baita oraintsuagokoa ere. Ikusten dut nola egiten zaion aurre bestetasunari, badirela halako diferentzia-, tribalismo-, botere- eta azpiratze-forma batzuk. Historia hor dago, eta nire ustez, halako egoeretan ia edonongo edonor izan daiteke, zoritxarrez, biktima nahiz zapaltzaile. Jabetzen naiz, beraz, historia horretaz, batez ere espainiar estatukoaz eta Euskal Herrikoaz.

LHW Egia da, bai, zure lanaren parte handi bat adierazgarri suertatzen dela mundu osoan. Horren harira, Bilboko erakusketarako aukeratutako hainbat pieza datozkit burura: uste dut bertoko ikusleek euren historia eta testuinguru propioak eskaintzen dien ikuspegitik interpretatuko dituztela. Baina, era berean, zure lana modu unibertsalean ere gertatzen da esanguratsu, izan 1980ko hamarkadako lanaz ari garela, 1990eko hamarkadakoaz, edo 2025erantz goazen honetan egiten ari zarenaz¹. Unibertsaltasun horrek erraztu egiten al du zure lana testuinguru kultural eta geografiko ezberdinetan barrena mugitzea?

BK Zoritxarrez, bai. Lasaigarria izango litzateke, nolabait ere, nire lanean jorratutako zenbait gai zaharkituta geratu izan balira. Baina gauzak ez dira horrela. Espezie gisa definitzen gaituenaren historia errepikatu egiten da behin eta berriro.

LHW Esan duzun hori kontu garrantzitsua da: gai horiek zeresan handikoak izaten jarraitzen dute, eta, zoritxarrez, denboragabeak dira. Hizpidea zertxobait aldatuz, ikuspegi zabalago batetik galdetu nahiko nizuke hizkuntzak zure lanean betetzen duen lekuaz —testua bai baliabide gisa bai mezu gisa hartuta—. Batzuetan, zure lanetako hitzak ekintzarako edo hausnarketarako dei moduko bat izaten dira; beste batzuetan, berriz, konposizio baten barruko elementu bisuala izaten dira. Nola jorratzen duzu hizkuntzak zure jardunean betetzen duen eginkizun bikoitz hori?

BK Azken 45 urteotan irudiekin aritu naiz lanean, ez testuarekin bakarrik. Testua bera irudi bat da berez, baina nire lanean maiz ageri dira irudiak txertaturik: figuratiboak, paisaia itxurakoak, eskuen eta begien irudi mordoa. Aretu handia bera —*Untitled (Forever)* (Betirako)— leku askotan egon da ikusgai, eta jendeak zera esaten du: “Ene, dena da testua eta!”. Ez, ez da. Lupa handi bat dago horman, eta testua luparen barruan txertatuta dago. Beraz, ez dira beti nahastuta agertzen, baina askotan bai, bien arteko nahasketa izaten da, irudian oinarritutako praktika bat, lehen fotografikoa izaten zena eta orain digitalizatuta dagoena, irudian txertaturiko testuz edo, batzuetan, testu hutsez osatua. Baina nire lanaren historiak, baita *paste-up* konposizioetako askok ere, agerian uzten dute nire lehengo piezetako askotan irudiak zama handia duela. Eta bideoan, noski, irudiak zama handia du, testua ere ageri den arren.

LHW Bai, irudiaren, testuaren eta espazioaren arteko hartu-emanak geruza askotako esperientzia eskaintzen dio ikusleari. Badirudi zure lanaren alderdi espazialak, lanari oinarri fisiko bat emateaz gainera, beste dimentsio bat eransten diola esanahia transmititzeko moduari. Nola orekatzen dituzu elementu horiek pieza berri bat kontzeptualizatzeko garaian?

BK Hiru elementuren arteko nahasketa izaten da beti: irudia, testua eta nire lana espazioan kokatzeko erronkari erantzuteko saiakera. Hortaz, espazioa bera esanahiaren parte bihurtzen da.

LHW Zure lanaren zati handi batek, tartean *rogue audio* edo audio bihurri izenez ezagutzen direnek, oso hitz gutxi erabiltzen dituzte —batzuetan bat edo bi baino ez—. Nola egiten diezu aurre erabaki horiei? Zure zehaztasuna oso deigarria da; nola lortzen duzu?

BK Hainbat gauzaren batuketa izaten da beti: gela edo toki batean sartzetakoan bakoitzak nola hautematen duen hormetan edo zoruan dagoena; eta une horretan entzuten duenak nola baldintzatzen duen esperientzia. Entzuten den horrek ez du zertan luzea izan. Erakusketa honetan, eguneroko hizkeran esandako mezutxoak baino ez dira. Nik uste horietako batzuek sorpresa eragin dezaketela, eta espero dut jendearentzat barregarriak izatea, baita “ironikoak” ere, halakorik esaterik badago. Zaila da gaur egun “ironiko” hitza erabiltzea, geure bizitzetan nagusi den erokeriak gain hartu baitie, nire ustez, ironiari eta parodiari.

LHW Interesgarria da nola soinutxo batek, edo testu zati batek, halako erantzun indartsua eragin dezakeen, dela umorea, dela ironia, are deserosotasuna ere. Esaten eta ikusten den horren tentsioa amplifikatzeko bitarteko gisa erabiltzen al duzu soinua?

BK Hara, *Untitled (No Comment)* izeneko bideoa erakusketako lanik berrienetako bat da, eta haren soinua hots dibertigarri eta beldurgarrien konbinazio bat da. Interneten aurkitutako gauzen zatitxoak dira. Hizketa ereduena. Barrea zein negarra eragin dezaketen esateko eta ikusteko moduenak. Gauza askoren konbinazioa izaten da beti, eta ikusle bakoitzari modu batean eragiten dio.

Ez dago alde zuretik ziurtasun osoz esaterik “hara, bai, hauxe izango da hitz honek esan nahi duena”. Horregatik ez naiz ni ikusleei artelan jakin bat zer den edo zertaz doan azaltzen dieten pareta-testuak jartzearen oso zalea. Iradoki nahi izaten dudana esanahi-aniztasunaren kaltetarako izaten direla uste dut.

LHW Audio bihurri horien alderdirik erakargarrietako bat zera da, badutela halako samurtasun bat. Pentsa, haietako batek “I love you” (Maite zaitut) esaten du! Interesgarria da gogoeta egitea audio horiek eta *Untitled (Your body is a battleground)* (Zure gorputza gudu zelaia da) lana ondoz ondo jarrita. Azken hori pieza ikonikoa da, zalantzarik gabe, eta gutako askok gogoan darabilgu AEBko hauteskundeak izan berri diren honetan, abortua eta emakumeen eskubideak eta osasungintza diskurtso politikoaren muinean baitira oraindik ere. Deigarria da kontrastea, zenbait lanek seriotasun handia baitute; audio bihurri horiek, berriz, arintasuna eskaintzen dute. Nahita sortutakoa al da kontraste hori?

BK Bai, jakina. Begira, “Sorry” (Barkatu) dioena gustatzen zait bereziki niri: hitza aditzen da lehenik eta, jarraian, danbor-hotsa. Milioika esanahi har ditzake horrek, segun eta entzulea zeri begira dagoen pieza entzuten duen unean. Edo zeri begira dagoen “maite zaitut” aditzen duen unean. Hamaika kontraesan edo esanahi aldaera ekar ditzake horrek, eta geruza mordoa eransten dizkio esperientziari, nik uste. Gainera, nire lan zaharretako batzuk birplanteatzeko aukera bikaina eman dit. Batzuen ustez ikonikoak omen diren haiek birplanteatzeko. Hitz hori ez zait askorik gustatzen, baina, tira, badakizu zeintzuetaz ari naizen: *Your body is a battleground*, *I Shop Therefore I Am* (*Erosi egiten dut, beraz, banaiz*), *Untitled (Admit nothing/Blame everyone/Be bitter)* (*Ez onartu ezer/Besteei bota errua/Bizi amorratuta*), *Untitled (Our Leader)* (*Gure liderra*), *Untitled (Remember me)* (*Gogora nazazu*)... Dagoeneko eginda dauden lan horiek hartu eta biziaraztea, horixe da kontua. Aldatzea, ez bakarrik obran dagoen testuaren bidez,

baizik eta piezari begiratzean entzuten den soinuaren bidez. Eta uste dut *Battleground* lanaren kasuan bereziki ongi funtzionatzen duela. Luzaroan aritu nintzen pieza horrentzat egokiena den soinu disonantearen bila.

LHW Nondik dator soinu hori?

BK Hara, hilabete eman nuen Interneten murgilduta, soinuak biltzen dituzten web orriak eta Apple Music arakutzen eta Googlen tiro-hotsak, barreak, agurrak, maitasun-hitzak eta abar bilatzen. Eta ezin dut esan gozatu ez nuenik bilaketa hartan; soinurik aproposena aurkitu behar nuen.

LHW Oso eraginkorra da, bai. Soinu horiek audio bihurriekin eta soinuan oinarritutako bestelako piezekin nahasian entzutean esperientzia akustiko zeharo interesgarria gertatzen da. Zure lan zaharragoak ezagutzen dituen jendearen kasuan, soinua ez da agian izango zurekin lotzen duten lehen gauza, baina argi dago gero eta esanguratsuagoa bihurtu dela zure azken proiektuetan.

BK Bai, zalantzarik gabe. Estimatu handian hartu ditut nire lana erakustareto ezberdinetan erakutsi ahala publikoak egin dituen iruzkinak eta kazetariak idatzi dituzten kritikak; askok eta askok azpimarratu dute soinuak obrari berari eta espazioari ematen dioten nolakotasuna, eta nola aldatzen duen horrek dena. Hainbeste esanahi daude... Esterako, *No Comment* lanean: gogoan dut nola ibili nintzen bideoaren zati jakin baterako off-eko ahots egokiaren bila, genero-kontuekin eta manosferarekin lotzea nahi bainuen. Eta, badakizu, laburra izan arren, orduak eman nituen entzun eta entzun, klip egokia aurkitu arte. Gainera, hasierako zatia —ahots mordo hori, haietako asko inoiz entzun den *vocal fry*² zoroena eginez, gainera— garrantzitsua izan zen niretzat. Hasi Kourtney Kardashianen ahotsetik eta Noam Chomskyrenera. Ene, harena bai *vocal fry* aparta! Henry Kissinger izan zen *fry* horren aitzindarietako bat; bada, haren ahotsa ere hortxe dago. Ahots pilo dago hor sartuta, batzuk iragarkietatik hartuak, beste batzuk Interneteko TED Talk saioetatik, eta horien artean tartekatuta ageri dira bai kritika garaikideko bai artearen eta kulturaren arloko diskurtsoan errepikatzen diren klixe ugari. Esanahi-mota desberdinen arteko dueto moduko bat, beraz.

LHW Zure ikerketak eta zure lanaren esanahi geruzak oso zabalak dira, baina, hala ere, gai zara benetako esanahia duen elementu bat ateratzeko *vocal fry* bat bezain gauza sotiletik. Liluragarria da pentsatzea ñabarduraz betea den zerbaitek —adibidez, tonuak eta inflexioak— pisu kulturala edo soziala izan dezakeela testuinguru anglofonoetatik kanpo ere. Ez dakit soinu-eredu horiek —edo baliokideek— botere-, klase- edo genero-dinamikak islatuko ote dituzten beste kultura batzuetan ere.

BK Nik ez dakit beste hizkuntzetan halakorik baden. Bideo horretako zati guztiak ingelesez daude. Generoarekin lotu izan direla uste dut, beraz, gaia aipatze hutsarekin, badirudi sexismoz jokatzeko ari zarela. Eta honek ez du zerikusirik generoarekin bakarrik. Klasearekin du zerikusia, kidekoen onarpenarekin du zerikusia. Konplexua da oso; hainbeste, non badirudien *vocal fry* aipatuz gero emakumeen kontrako jarrera erakusten ari zarela, baina, hara, hori diskurtsoaren eta boterearen eta gizataldeen konplexutasuna izugarri sinplifikatzea da.

LHW Esanguratsua da nola *vocal fry* bezalako elementu bat generoaren edo klasearen inguruko aurreiritzi sakonagoen adierazle bihur daitekeen, eta, hala ere, konplexutasun horiek askotan aintzat hartu ere ez diren egiten. Zure lanak alderdi hori azpimarratzen du, jendea modu kritikoagoan pentsatzera bultzatzen duen modu batean azpimarratu ere.

BK No Comment lanerako, Lady Gagaren “Shallow” abesti bikainaren lehen zatiaren klip mordoxka entzun nuen. Obran agertzen dena, baina, ez da Gagaren ahotsa. Beste kanta batzuk ere aditzen aritu nintzen, baina, noski, hain da erraza gogoratzen... Kaskezurrean sartzen zaizu; huraxe erabili behar nuen. Bideoa egin nuenean nonahi entzuten zen, eta oraindik ere sekulako amua da; beraz, horixe jarri behar nuen katuaren ahotik ateratzen. Eta gobernuari buruzko hitzaldi proselitista moduko suhar bat ematen jarri behar nuen katua. Garrantzitsua iruditzen zitzaidan.

LHW Konbinazio deigarria da, inolaz ere: katu bat pop kanta ikoniko bat abesten egotearen zentzugabekeria, zama politiko handiko diskurtso batekin uztarturik. Dibertigarria eta artegagarria da aldi berean, eta zure lanak oso ondo egiten du hori: asmamena eta seriotasuna orekatzea jendea erakartzeko, eta, era berean, ideia sakonago horiez gogoeta egitera bultzatzea.

No Comment ikusi nuenean, harrigarri egin zitzaidan nola murgilarazten zaituen irudi- eta testu-segida bizkor batean; eta hori eta sare sozialetan murgilduta ibiltzearen esperientzia ez dira oso gauza desberdinak. Gainera, kultura digitaleko beste alderdi batzuetan aurki dezakegun zarata bisuala islatzen du, eta soinuak areagotu egiten du sentsazio hori. Obrak bateratu egiten ditu zure lanean hain maiz agertzen diren tirabira- eta disonantzia sentimenduak, baina oraingo honetan beste modu batera egin duzu hori. Nola esango zenuke funtzionatzen dutela lan honetan tirabiraren nozioak edo inguruan dugun informazio guztiak eragiten duen nahasmenduak?

BK Untxi-zulora erortzea bezalako zerbait da³: laprast egiten duzu irudi-, hitz- edo musika-turrustaz osatutako txirrista moduko horretan behera, metaketa hutsa den horretara. Nik ez dut disonantzia-modu gisa ikusten. Izan ere, trantsizioak badu halako leuntasun bat, eta horrek izoztuta uzten zaitu. Alegia, disonantziaren ideiak berak “abangoardia” terminoa bezain zaharkitua dirudi kasik. Begiratu, benetan, zernolako kulturari bizi garen orain. Justaposiziorik zoroenak ere normalak gertatzen dira gaur egun.

LHW Bai, egia da hori. Normalizatu egin dira. Baina, era berean, uste dut gutako asko ari garela justaposizio horietatik aldentzen. Eta hizpide dugun pieza horretan gauza nabaria da normalizatu diren tentsio horiexekin ari zarela zu jolasean. Gorroto dut hau onartzea, baina ziurrenik publikorik gazteenarentzat oso naturala izango da obra hori. Natibo digitalak ez diren belaunaldientzat, berriz, harrigarriagoa gerta daiteke.

BK Nire ustez, arretaren ekonomia betean bizi gara orain. Hau da, arreta eskuratzea da funtsezkoena. Arreta hori nanosegundo bakar batekoa baldin bada ere. Dena da aldaketa, harrapaketa. Harrapaketa. Eta, noski, aipatu duzun lan horren zati handi bat mundu digitalean harrapatutakotik dator. Zeren jendea orain TikTok gora eta TikTok behera ibiltzen da; baina ni duela bost urte hasi nintzen obra egiten, eta ordurako begiratzen nuen dagoeneko TikTok. Aurkitutako materiala zen han nagusi. Hain zuzen ere, nire

gainontzeko bideoak ez bezala —haiek grabatuak eta editatuak baitziren—, beste hau harrapatutako elementuekin egin nuen.

LHW Gustatzen zait untxi-zuloaren analogia hori, gutako askok untxi-zuloan erortzea esaten baitiogu sarean sartu eta galtzeari. Denboraren zentzua galtzeari, arreta galtzeari. Zure lanak modu bisualean erretratatzen du hori, oso modu eraginkorrean egin ere, eta soinuak efektua indartzen du.

BK Gauzak bost esalditan esan ezean, inork ez du arretarik jartzen.

LHW Badirudi zure bideo-collage lana pixkanaka-pixkanaka joan dela taxutuz zure artegintza-ibilbide luzean zehar, zure *paste-up* goiztiarrekin hasi eta teknologian izan diren aldaketen harira eboluzionatuz. Pentsatzen ari naiz nola erlazionatzen ote diren eskuz moztutako lehen konposizio haiek eta gaur egun erabiltzen dituzun prozesu digitalak. Nola ikusten duzu bilakaera hori zure lanean, eta zer suposatzen du denboran zehar zure irudigintzarentzat?

BK Uste dut nire lana, baita beste artista askoren lana ere, maila bateraino, bizi ditugun munduaren eta teknologien isla direla. Hasierako *paste-up* haiek egiten nituenean, aldizkari batean ari nintzen lanean diseinatzaile editorial gisa, eta hortik hartu nuen lan egiteko modu hura. Digitalizazio-aroaren aurretik izan zen, eta huraxe zen mundu guztiak egiten zuena. Metodo estandarizatu zen, nolabait. Denok egiten genuen gauza bera: moztu eta itsatsi. Denok erabiltzen genuen kautxuzko itsasgarria. Horrela egiten ziren diseinuak. Beraz, hura zen usadio nagusia. Eta, gero, lanaren eskala handitzen hasi nintzenean, serigrafia erabiltzeari ekin nion. Baina ondoren inpresio digitala sortu zen, eta teknika behar beste hobetu zutenean, inpresio digitala baliatzen hasi nintzen eskala handiko lanak egiteko. Eta horrek aukera eman zidan lana beste maila batera eramateko, arkitekturara eramateko. Inpresio digitala horma-paper bihurtzeko. Eta bideoari esker, Interneten dugun bizimoduak teknologia eraldatu du berriz ere.

Horrenbestez, online harrapatutakoa erabiltzea eta untxi-zuloan behera erortzea ez da hain ezberdina inprimatze-metodoek urte luzez izan duten eraldaketarekin alderatuz gero. Publiko zabalarentzako argitalpenak eskuz egindako maketen bidez gauzatzen ziren garai batean, eta orain, berriz, Interneten bidez egiten dira. Uste dut nire lanek agerian uzten dutela pieza bakoitza egitea ahalbidetu duen teknologia.

LHW Horixe da zure obraren atzera begirako erakusketa batean lan egitearen plazeretako bat: ikustea zenbat bitarteko, teknika eta teknologia ezberdin baliatu dituzun denboran zehar; ez da horrelakorik gertatzen pintura-erakusketa tradizional batean. Badakit esan duzula eboluzio mota hori dela artistek egin ohi dutena, baina, zure kasuan, gauza bereziki deigarria gertatzen da. Kautxuzko itsasgarriarekin itsatsiz hasi zinen, eta orain TikTok darabilzu lanerako, baina beti ere oinarrizko ikuspegi berberarekin: esanahiak uztartzea. Zure teknikak eta bitartekoak halako bilakaera itzela izan dute, non zure lana bereziki esanguratsua gertatzen baita. Artista askok garrantzitsu izaten jarraitzen dute lauzpabost hamarkada igarota ere, baina nik sarritan jarri izan dut zure lana adibidetzat, unean unekoarekiko fidel mantendu baitzara beti, beste asko ez bezala.

BK Eskerrik asko. Asko estimatzen dizut hori esatea.

LHW Arkitektura-elementuak goitik behera biniloz estaltzea ere bada beste giltzarrietako bat. Garai batean, eskala fisiko txikiagoan lantzen zenituen kontu handiz aukeratutako hitz eta adierazpenak — ikuslea seko geldiarazten duten justaposizio deigarri horiek—. Baina ematen du denborak aurrera egin ahala lan hori handitzeko izan duzun modua bat datorrela, erabat, gaur egun bizi dugun unearekin. Oso eraginkorra da, batez ere arreta guneak aldatzeari eta orain jendeak itxuraz behar duen murgiltze-esperientzia berehalako horri dagokienez.

BK Bai, halaxe da. Jendeak “txundimena” eta murgilketaren kontu hori eskatzen ditu. Baina uste dut eskalaren kontua arazo bat zela, eta hori aldatu egin da orain. Inprimaketa digitalak espazio arkitektonikoak eurak jorratzeko aukera eman zidan, eta askoz ere merkeagoa zen serigrafia erraldoiak egitea baino. Izan ere, Kanadako serigrafia-inprimategi handiengan egiten ziren serigrafia haiek. Hain zen garestia... Eta hortxe dago bideo-proiekzioaren eskala ere. Orain errazagoa da gauzak biltegitratzea. Eta eskala handiagoa izan daiteke, edo txikiagoa. Areto batera egokitu zaitezke. Teknologia gauzak aldatu dituela erakusten duen beste adibide bat LEDa da. Proiekzioerik gabeko lehen pantaila digitalak puntuak besterik ez ziren, ez zegoen inolako bereizmenik. Eta azken hamar urteotan gertatu dena ikaragarria da. Berriro diot, aldaketa hori ere hor dago.

LHW Teknologia-aldaketa horiek izugarri areagotu dute zure lanaren eskala eta moldakortasuna, irisgarriago bihurtu dute testuinguru ugarritan. Baina bilakaera teknologikoa alde batera utzita, hortxe dago zure lanak publiko ezberdinentzat duen adierazgarritasuna ere. Zure piezetako asko sakon errota daude Estatu Batuetako errealtate soziopolitikoetan, baina unibertsalak ere badira: Danimarkako edo Espainiako ikusleei estatubatuarrei bezain argi iristen zaizkien mezuak helarazten ditu. Esanahi-geruzak ez dira berberak izango agian kultura guztietan, baina funtsezko ideiak ezin hobeto ulertzen dira.

BK Bai, jakina. Esate baterako, lehen aretoan, *I shop therefore I am* jarri dugun tokian, *Untitled (That's the way we do it)* (Guk horrelaxe egiten dugu) ere badago. Pieza hori nire lanaren estiloa oinarri hartuta online bildutako irudiz eginda dago. Badaude beste hizkuntza batzuetan egindako hainbat ere, baina are gehiago egon daitezke, nik aurkitu ez ditudan arren. Irudi horiek batzea bilketa-ahalegin handia izan da, adibidez. Nire lanaz aritzerakoan ez dut sekula “artxibo” hitza erabiltzen, baina argi dago artxibaketa-lana badagoela tartean. Eta ikerketa-lana ere bai. Eta, jakina, irudien bilaketa eta soinu-klipen bilaketa, eta objektu, gertaera eta soinu horietatik guztietatik abiatuta esanahiak josteko gaitasuna.

LHW Maiz askotan zure lana botere-egiturei buruzko iruzkina izaten dela kontuan hartuta, jakin-mina pizten zait, eta neure artean egiten dut ea zer gertatzen ote den leku jakin baterako enkargua jasotzen duzunean. Jarri al dizute inoiz mugarik edo presiorik gai korapilatsuak jorratzeko orduan? Edo, zuzenean, gairen bat saihestu behar izan al duzu? Buenos Airesen edo Mexiko Hirian egin zenituenak bezalako nazioarteko enkarguez ari naiz, batez ere.

BK Bai. Buenos Airesen, inork ez zidan esan “Hau egin dezakezu, eta hori egin dezakezu”. Baina hango titularrak irakurtzen nituen, eta hala jakin nuen Argentinan borroka gogorra zegoela emakumeen eta ugalketa-eskubideen alde; emakumeen manifestazioak indartsu ziren une hartan. Erakusketaren komisarioak, Cecilia Alemanik, niretzat aukeratu zuen gunea Emakumeen Zubitik gertu zegoen. Oso leku esanguratsua zen, eta gaiaren inguruan oraindik hainbesteko zalaparta egonik, asmatu nahian aritu nintzen generoaren eta boterearen auziari nola heldu neure burua gobernuaren biktima ondo publikizatu

bat bihurtu gabe. Ez dut izan nahi ezezkoa jasotzen duelako biktima bihurtzen den probokatzailer profesionala. Ulertzen?

LHW Bai.

BK Esanahia ematen eta jendearengana iristen asmatu behar da erronka handiko egoeretan. Eta, niretzat, hori egiteko modua ez da probokatzailer izan eta neure burua jartzea eztabaidaren muinean, baizik eta esanahia bera helaraztea. Eta uste dut eman nuela hori egiteko moduarekin. Mexiko Hiriko esperientzia, aldiz, zoragarria izan zen. Askatasun osoz jorratu ahal izan nituen botere- eta kontrol-tresnak, gerra, gaizkile-taldeak eta mundu mailako gatazkak bezalako gaiak. Ez nituen emakumeen ugalketa eskubideak berariaz azpimarratu Mexikok elizarekin duen harremana dela-eta, baina horra hor ironia: une honetan, legearen aldetik, Estatu Batuetako leku gehienetan baino hobeto dago Mexikon abortuaren auzia. Mexiko Hirian bikain hartu ninduten. Hori baino askoz ere lehenago, Haifan kartel bat egitea proposatu nuen, iragarki kartel handi horietako bat... Duela urte asko-asko izan zen hura... Haifan zela uste dut. Jenny Holzerrek eta biok parte hartu genuen hartan, Israelgo Museoaren proiektu baten bidez, eta hura izan zen kartel bat atzera bota didaten aldi bakarra. *Untitled (We don't need another hero)* (Ez dugu beste heroirik behar) lana zen, baina hebreeraz idatzita; museoaren barruan bai, han bai jarri zuten, baina ezin zuten kartel gisa ipini. Aspaldi izan zen hori.

LHW Instituzio baten babes-hesiaren barruan egoteak egoera erabat aldatzen zuen, beraz.

BK Bai. Baina gaur egun, zoritxarrez, babes-hesi instituzional horiek erasopean daude.

LHW Horixe da zure lana horren deigarri egiten duena: botere-egiturak agerian uzteko eta iraultzeko tresna gisa erabiltzen duzu hizkuntza, inork artea egoterik espero ez duen lekuetan erabili ere askotan. Jendea ideiak barneratzeko prest iristen da museo batera, baina zure lana iragarki-kartel batean agertzen denean —iragarki bat ikusteko baldintzatuta gaudenean, alegia— aitzinasmo hori zapuztu egiten da.

BK Horixe maite dut nik. Izan ere, espazio publikoetan iragarki-kartelak egiteko aukera dudanean, beti eskatzen dut ez ditzatela arte gisa identifikatu. Ez dut behar nire izena agertzerik. Gogoratzen naiz hasieran, ez dirurik ez galeria ordezkariarik ez nuenean, zer pentsatzen nuen nire lana publiko egitearen gainean. New Yorkeko metro-sistemako batekin jarri nintzen harremanetan, ea zerbait egin zitekeen eta ea zenbat kostatuko litzatekeen galdetzeko. Eta esan zidan: “Guk ez dugu ezer saltzen ez duen iragarkirik egiten”. Oso bestelako garaia zen hura, eta handik gutxira, Public Art Fund eratu zen; hiru aldiz lagundu zidan erakundeak, eta aurki laugarren aldiz egingo du, JFK aireportuan. Gogoan dut egin nuen lehen proiektu publikoa, iragarki-kartel bat, Artangelekin gauzatu nuela, Londresen. Londres osoan egin nituen gauzak. 1982 edo 83 inguruan izan zen, nik uste, eta hor nonbait baditut bertan ateratako argazki batzuk, norbaitek kartelean “Bitch” (puta) idatzi zuela erakusten dutenak.

LHW Kontxo! Erreakzio horrek argi uzten du nolako pisua izan dezakeen zure lanak espazio publikoetan, batez ere bitartekaritarik gabe eginez gero, arte gisa etiketatu gabe.

BK Bai. Hortxe dago Columbusen, Ohion, gertatutakoa ere *Your body is a battleground* egin nuenean. Bi panel zeuden, berdin-berdinak — badira nonbait horren argazkiak— eta, zin dagizut, nire kartela jarri eta lau ordura, doi-doi, Right to Life (Bizitzeko eskubidea) mugimendukoek fetu baten kartela jarri zioten parean.

LHW Adibide horrek argi erakusten du, bai, espazio publikoan egiten duzun lanak zernolako indarra hartzen duen —eta zer nolako probokazioa eragiten duen—. Sinestezina da zeinen azkar agertu zen zurearen kontrako kartel hura. Zure arteak aztoratzeko eta desafiatzeko duen ahalmenaren froga gisa ikusten dituzu mota horretako erreakzioak?

BK Bai. Begira, garai zoroak bizi ditugu, eta ez dakit zer gertatuko den [2025eko] urtarrila iristen denean. Gobernu-egitura asko gainbehera datozela ikusten ari naiz. *New York Magazine* aldizkariaren azal hura egin nuenean⁴, mehatxu batzuk jaso nituen Interneten. Baina kazetariak, irakasleak, politikariak, legelariak eta medikuak dira gero eta mehatxu gehiago jasotzen ari direnak, eta horrek pixkanaka desagertzeko arriskuan jartzen du estatubatuarrok gure demokraziatzat jotzen genuena.

LHW Zure lana artearekin loturarik ez duten lekuetan erakusteak bezalaxe, zure piezetako askoren anbiguotasunak ere eragin itzela dauka: ikuslea askotan geratzen da ziur ez dakiela nork hitz egiten duen edo mezuak zer defendatzen duen, eta horrek are indartsuago bihurtzen du. Ikusleei utziz esanahia eraikitzeko zeregina, zure asmoa zein da: jarrera jakin batera bideratzea, edo hausnarketa bultzatzea eta ikusleak gelditzera behartzea?

BK Egia esan, zaila da aurreikusten, izan ere, batzuetan ziur egoten naiz ikusleak jarrera jakin bat har dezakeela. Beste batzuetan, “Zer esan nahi du horrek?” galdera piz daiteke, agian. Baina uste dut, behin lana kalean denean, onartu beharra dagoela —niri ez baitzait interesatzen jendea auzitara eramaten ibiltzea— litekeena dela nire estiloa ni ados ez nagoen gauzetarako ere erabiltzea noiz edo noiz.

LHW Erabilera komertzialerako edo politikorako baliatu dutela zure lana, horretaz ari zara.

BK Bai. Horixe gertatzen da, besteak beste, gure kulturak berezkoa duen biralitatea tartean sartzen denean. Sekula ez zait otu inork nire izena edo nire lana ezagutu behar zuenik. Ez pentsa jendeak kristorena nintzela uste zuenik unibertsitatetik atera nintzenean. Nik ez nuen eskolarik izan. Beraz, zaharxeagoa nintzen, eta inolaz ere aurreikusi ez nituen gauzen emaitza aparta eta atsegina da hau; halakoetan, baldintza historikoen, gizarte-harremanen eta milioi bat zirkunstantzia arbitrarioren arteko elkarketa egon ohi da tartean. Nahiago izango nuela lehentxeago gertatu izan balitz? Politika izan zitekeen, bai. Baina ez dut kexarik. Izan ere, batzuetan, jendea oso gaztetan egiten denean famatu, hor ibiltzen da hamarkada luzez ezinegonak janda, neurria eman beharrez, merkatua oso aldakorra delako, eta oso espekulatiboa delako. Agian ez da beti horren espekulatiboa izan, baina argi dago aldakorra izan, izan dela. Zer dago modan eta zer ez? Nor dago denen ahotan? Nor dabil norekin? Edozein alorretan gora egiten laguntzen duten kontu horiek guztiak, alegia.

LHW Aitortza ustekabeen iristen da askotan, zuk zeuk aipatu dituzun faktore historiko eta sozial horiek guztiek moldatuta. Eta ospean, aitortzan eta artearen merkatuan barna mugitzea —batez ere honako hau

bezain espekulatiboa den eremu batean— izugarri gauza konplexua da. Zure lanak boterea, identitatea eta kultura azpimarratzen ditu, eta ez da aise sartzen kategoriatan: politikoa, feminista ez beste edozein. Garrantzitsua iruditzen zaizu esparru horien aurrean duzun jarrera egituratzea, edo iruditzen zaizu etiketa horiek azpimarratzeak zure lanak eragin zabalagoa izatea eragozten duela?

BK Ni emakume feminista naiz, emakume artista naiz, kulturaren bidez boterea nola taxutzen den interesatzen zaion emakume bat naiz, baina ez dut emakumeen artea egiten, ez dut arte feminista egiten, eta ez dut arte politikoa egiten. Lanak izan ditzakeen aukerak mugatzeko kategoriak eta moduak baino ez dira horiek. Praktika jakin bat bazterrean mantentzekoak. Nik artea egiten dut.

LHW Artearen merkatua, zuk zeuk adierazi duzun bezala, erabat aldakorra izan daiteke, eta joera iragankorren mende egon ohi da. Baina merkatua alde batera utzita, aldaketa nabarmena egon da artearen munduak, orokorrean, duen funtzionamenduari dagokionez ere: nork lortzen duen ikusgaitasuna, nork lortzen duen arreta. Zuk ikusi duzunaren arabera, aldaketa horiek nola eragin diote nork bere burua artistatzat jotzeko zilegitasunari edo gaur egun artea baloratzeko dagoen moduari?

BK Artearen munduak, pluralean esanda, asko aldatu direla uste dut. Ni hasi nintzen garaian, artearen mundua omen zena hamabi morroi zuri ziren, Lower Manhattanekoak denak. Hiriko beste leku batzuetan emakume, koloreko pertsona eta bestelako genero-identitadedun jende piloak ari zen nor bere lanak egiten, baina ez ziren diskurtsoaren parte. Ez zeukaten ikusgaitasunik, eta ez zitzaizkien inolako protagonismorik ezta baliorik aitortzen, modurik krudelenean, gainera. Eta uste dut aldatu egin dela artearen munduaren nozioa, orain askoz gehiago direla beren burua artistatzat jotzeko zilegitasuna dutenak, eta bai erakusten dena, bai kontatzen dena subjektibotasun ezberdin askotatik sortzen dela. Izugarri garrantzitsua da hori. Aldaketa sinestezina izan da, eta nola ez, erakundeak.... erakunde eta galeria guztiak barkamen-eske dabilta orain hutsegite historiko hori konpentsatzeko; eta uste dut behar-beharrezkoa dela, gainera. Beraz, nahiz eta badirudien bizitza atzeraka doala, aldaketa oso-oso handia izan da koloreko pertsonen eta emakumeen dagokienez, baita klase eta genero identitate ezberdinek arte munduaren baitan izan duten onarpenari dagokionez ere.

LHW Bai, zuk gertutik ikusi duzu nola aldaketa horiek bidea prestatu duten ahots- eta ikuspegi aniztasun handiagoa egon dadin. Erakundeak nor bere historiarekiko zorrak kitatuz doazen heinean, interesgarria da zure lana aldaketa horiekin nola gurutzatzen den ikustea. ¿Online edukiak ugalduz eta informazioa kontsumitzeko modua aldatuz joan diren ahala, nolako bilakaera izan du zuk hizkuntzarekin duzun harremanak? Ba al da alderdiren bat aldaketa horretan zure lanaren nondik norakoari eragiten diona?

BK Ez nago ziur. Badakizu, bada gauza bat oso interesgarria: diseinatzaile editorial gisa lanean ari nintzela hasi nintzen prosa eta poesia idazten, eta irakurraldiak egiten New Yorken. Horrek hizkuntzaren murriztasuna erakutsi zidan. Nik maketa bat egiten nuen, eta testuaren atalean “A, B, C, D, E” besterik ez nuen jartzen; ondoren, erredaktoreari zegokion diseinuan testuarentzat utzitako tartean idaztea. Nire lana diseinatzaile editorial batena izatetik artista batena izatera igaro zen irudi horien gaineko hitzak nire hitzak, nire ahotsa izatera pasa zirenean.

LHW Badirudi zehaztasun- eta murrizketa-lan goiztiar horren zantzuak igartzen zaizkiola gaur egun testuak espazio digitaletan funtzionatzeko duen moduari; adibidez, meme-kulturari, non oso hitz gutxi pisu ikaragarria izan baitezaketen.

BK Nork esango zukeen etorkizuneko hizkuntza haikua izango zenik? Testuaren laburtasunak hainbesteko zeresana izango zuenik Interneteko esanahietan, esanahi hutsalak izanagatik ere? Bada, horra hor meme-kultura eta testu horien murriztasuna.

LHW Memea bezain iragankorra den zerbaitek halako pisu kulturala izateak agerian uzten du hizkuntzak eta esanahiak ezusteko moduetan eboluzionatzen jarraitzen dutela.

BK Eta daukaten indarra krudela izaten da batzuetan, eta barregarria beste batzuetan.

LHW Eskerrik asko, Barbara, zure gogoetak partekatzeagatik. Zoragarria da ikustea zure lanak loturik jarraitzen duela hizkuntzaren bilakaera-ahalmenarekin —dela meme moduan, dela testu moduan, edo dela zure artea barne hartzen duten espazioetan—. Pribilegio hutsa izan da zure hausnarketak entzutea eta zure praktikan esanahiak etengabe moldatzeko duen gaitasunaz gogoetatzea.

[Itzulpena: Rosetta testu zerbitzuak]

Oharrak

1. Barbara Kruger eta Lekha Hileman Waitollerren arteko elkarrizketa 2024ko abenduan egin zen.
2. *Vocal fry* deritza (“laringalizazio”, “ahots frijitu” edo “ahots kirrinkari” gisa ere itzulia) gizakiaren ahots erregistrorik baxu edo lodienari, baita hura sortzeko ahots-teknikari ere.
3. *Untxi-zulo* deritza egoera konplexu bati edo gai interesgarri bati, bere baitan harrapatzen gaituenean eta irteten uzten ez digunean beste arazo edo bilaketa batzuetara garamatzalako behin eta berriz.
4. *New York Magazine* aldizkariak 2016ko urriaren 31n argitaratutako alearen azalaz ari da; bertan, Donald Trumpen aurpegia ageri da gainean “loser” (galtzailea) hitza idatzita duela.

ARKITEKTURA BITARTEKO, ARTEA MEZU

Natalia Grabowska

Arteaz kontzientzia hartu baino askoz ere lehenago maitemindu nintzen ni arkitekturaz. Agian *hortxe* egon delako beti, presente betidanik, mundua hautemateko eta bizitzeko daukadan modua goitik behera zeharkatzen. Hiru dira arkitekturari diodan maitasunaren erantzuleak, denak ere hein berekoak: batetik, liluramendu hutsa; bestetik, oroimen asoziatiboak; eta, azkenik, arkitektura gizartearen —haren egituren, historiaren, helburuen eta ideien— adierazle erabakigarria dela ulertu izana. Gogoan dut itzuri egin nahi izaten niola, poza sentitzen nuela arkitektura esperimintatzean eta lehendik existitzen ziren egiturak nola aldatu imajinatzean. Aitortu behar dut itxuraz elkarrekin zerikusirik ez duten faktoreek arkitekturaren pertzepzioari eragiteko ahalmena dutela; soinuek, koloreek, usainek eta bestelako elementuek eraldatu egin dezakete espazioaz jabetzeko eta hura bizitzeko dugun modua. Memorian txertatua dudan oroitzapenetako bat nerabegarokoa da, Varsovian (Polonian) bizi nintzenekoa. Ia egunero hartzen nuen autobusa etxetik institutura joateko: hogeiei minutuko paseoa Vistula ibaiaren ondotik, Alde Zaharrera heldu aurretotan bukatzen zena. Eskolara iristeko, beste hamar bat minutu egin behar izaten nituen oinez, maldan behera, galtzada-harrizko kalean barrena. Bidean, Chopin Estatu Musika Eskolatik igarotzen nintzen. Udako hilabete beroetan zabalik izaten zituen leiho guztiak, eta instrumentu-soinuak zerizkiola egoten zen eraikina, nork zer jotzen zuen ikusten utzi gabe. Neguko egun hotzetan, berriz, leihoak itxita egon arren, kanporaino iristea lortzen zuten jo eta jo ari ziren musikarien doinuek; apalxeago entzuten ziren, bai, baina magia-izpirik galdu gabe. Eraikina zen instrumentuak jotzen zituena, halaxe ematen zuen behintzat, eta eragile estatikoa izatetik dinamikoa izatera eraldatzen zuen horrek; hunkitzeko eta hunkitua izateko gauza bihurtzen zuen. Hormak notaz gainezka zeuden, eta eraikina bizirik zegoela ematen zuen. Gogoan dut, hotza latza zenean ere, une batez gelditu egiten nintzela eta inguru hautematen geratzen nintzela bestelako egoera emozional batean: hantxe izaten nintzen, gogoetak borbor eta buru bete galdera une batez.

Urteetan zehar, Barbara Krugerrek zera aitortu izan du behin baino gehiagotan: “Arkitektura da nire lehen amodioa: ideiak espazioan kokatzea besterik ez dut egiten nik”¹. Aspalditik omen datorkio ingurune eraikiekiko lilura, umetan eraikinak marrazten eta urbanizazioak antolatzen zituen garaitik, hain zuzen. Bai gaztetan aldizkarietarako diseinatzaile editorial gisa aritzen zenean, bai gerora artista gisa jardunda ere, Krugerrek espazio fisikoetan antolatu izan ditu irudiak, hitzak eta soinuak, elementu horiek guztiak lehendik existitzen ziren egitura eta objektuetan txertatuz. Azken finean, arkitektura eta inguru materiala bihurtu ditu bere bitarteko nagusi.

Krugerrek arkitekturari dion maitasunak mundua eta geure existentzia bera ulertzeko modua zalantzan jartzen duen lan-multzo bati eman dio bide. Kultura-erakundeetan eta espazio publikoetan aritu da bere ibilbidean zehar, toki horietako egiturak eta sistemak bere lanekin inbadituz eta blai eginez. Krugerrek mihise bihurtzen ditu hormak, zoruak, sabaiak, eskaierak, fatxadak eta eguneroko objektuak. Horien bidez, agerian jartzen du nola dauden koreografiatuta gure bizitzak, eta azaleratu egiten du kritikatzan ditugun arauetikiko dugun konplizitatea. Museoaren arkitektura elementu kontzeptual bihurtzen da

Krugerrentzat. Hormak ez dira obrentzako euskarri hutsak; aitzitik, artelanekiko ezartzen dugun hartumana finkatzen dute. Artistak arretaz aukeratzen du nora zuzentzen den gure begirada, gure gorputzak non eta nola mugitzen diren. Museoaren esparru fisikoa mediotzat hartuta, gizarteek eta balio-sistemek oinarri oinarrian dituzten azpiegiturak jorratzen ditu Krugerrek. Kontraste handiko kolore ausartak eta esaldi labur bezain, zuzenak ingurune eraikien eskalarekin konbinatzen ditu ikusleak bere lanean murgilarazteko, bai fisikoki bai psikologikoki. Elementu arkitektonikoak estaliz, bilduz eta proiektzio-euskarritzat erabiliz, ingurune murgiltzaileak sortzen ditu. Ingurune iradokitzaileak izaten dira, ikusleak erakarri, goitik behera inguratu eta, azkenik, beren usteen aurrez aurre jarrarazten dituztenak. Arkitektoek espazioak diseinatzen dituzte, baina artistak eraldatu egiten ditu, xede batekin eraldatu ere: gizarteei, politikei eta botere-egiturei eusten dieten oinarri ideologikoak agerian uztea.

Arkitekturak eta arteak harreman luzea dute. Eraikin erlijiosoak dira elkarlan horren adibiderik argienak. Baina Errenazimentuko katedraletan freskoak margotzen zituzten arkitektoek eta artistek, edo meskiten barnealdeak zehaztasun osoz tankeratutako mosaikoz janzten zituztenek, beren lana fedearen zerbitzura jartzea zuten xede, eta Krugerrek, berriz, irauli egin du tradizio hori: abailgarritzat darabil handitasuna, bilgarritzat itxiturak eta zedarritzat ingurunea. Aurkitutako irudiak, bideoak eta esaldiak erabiltzen dituen modu bertsuan jorratzen du Krugerrek arkitektura ere. Jaramonik egiten ez diegun eta nahita baztertzen edo gutxiesten ditugun eguneroko irudiak eta hizkera erabiltzen du arazoak eta buruhausteak azpimarratzeko. Antzera lantzen ditu espazioak ere: maiz oharkabean igarotzen zaizkigun arkitekturako elementu komunak hartu eta bai ala bai ikusteko moduko forma bihurtzen ditu. Eskalak eta hizkuntzak bat egiten dute Krugerrek bizi dituen espazioetan, eta haren adierazpide artistiko bihurtzen dira. Artistak bere lanekin sabai altuak, zutabe luzeak eta zoru zabalak estaltzen dituenean, obrak ez zaizkigu besterik gabe mintzo: beren burua aldarrikatzen dute, indarrez aldarrikatu ere. Buru egiten digute alde guztietatik, sortu dugun munduaz hausnartzera behartzen gaituzte. Inoiz jakintzat jo izan dugun guztia —gure bizitzak akuilatzen, mantentzen eta baldintzatzen dituen balio sistema, sinesmen eta mekanismo oro— auzitan jartzea lortzen du Krugerrek arkitekturarekiko lankidetzaren bidez. Bisitarien begirada artearen aurkezpen tradizional, erritmiko eta horizontaletik birbideratuz, Krugerrek testuinguru berri bat txertatzen du espazioan, eta espazioarekiko bizi dugun esperientzia eraldatzen du. Esaldi ezagunekin, umorearekin eta kolore deigarriekin seduzitzen gaituelarik, espazioarekiko intimitatea garatzea ahalbidetzen duten giroak sortzen ditu, zertarako eta gure jokabideen muinari buruzko gogoeta maiz gogor eta deserosoei aurre eginarazteko.

Izan ere, espazioak Krugerrentzat eragile aktiboak dira, performatiboak; gauza dira gure existentziaren konplexutasunak, eragozpenak eta kontraesanak agerrarazteko, baita eratzen eta bizitzen ditugun inguruneak hobeto ulertzen laguntzeko ere. Elementu arkitektonikoak erabiltzen ditu ustekabeko talkak sortzeko, eta mezu zuzenak txertatzen ditu eskala handiko espazioetan; badirudi azken horiek, beren eskala medio, nolabaiteko boterea dutela gure gain. Publizitatearen lengoaia eta estetika erabiltzen dituen bezalaxe, Krugerrek arkitektura ere baliatzen du botereak, generoak, klaseak eta kapitalak atzean dituzten mekanismo konplexuak agerian (ikusgai) jartzeko. Gisa horretara, artelanaren eta ikuslearen arteko espazioa desegin egiten da: artistak, ikusleak eta inguruneak talka egiten dute elkarrekin, eta testuinguruaren eta esanahiaren sortzaile bihurtzen dira. Masa-komunikaziorako baliabideak bere eginez eta mezu zuzenak erabiliz, eragile bakoitzaren bakartasuna apurtzen du Krugerrek, eta denak bat bilakatzen ditu.

Artistak aspaldi txertatu zituen soinua eta mugimendudun irudiak bere lanean, eta azken aldi egin dituen soinudun obrek bitarteko berri bat eskaintzen dute arkitekturarekin loturak ezartzeko eta ikusleekin konektatzeko. Krugerrek berak *Rogue Audio* edo “soinu-pieza bihurriak” deitzen dituenak artistaren lan bisual askoren antzera eraikitzen dira formari dagokionez. Aurkitutako audio-pasarteak hautatu, begiztan lotu eta muntatu ondoren, erakustaretoetan eta museoetako bestelako gunetan jartzen dira entzungai, han-hemenka. Artistak bere collageetarako erabiltzen duen *sans serif* letratipoak bezalaxe —adierazpen ausart eta zuzenak distrazioerik gabe helarazteko diseinatua—, Krugerren audio-lanek tankera bereko eguneroko hizkera zuzena baliatzen dute. Agur-mezu, emozio eta sentimendu adierazpen laburrek zuzenean hitz egiten digute. Mota horretako obren ekipamendua ezkutatuta egoten da, eta, beraz, badirudi eraikinetik bertatik datorrela agur- edo maitasun-hitz horietako bakoitza. Londresko Serpentine Galleries erakundearen erakustaretoetako batean, gelak berak “I love you” (“maite zaitut”) aitortzen zien sartuirtenean zebiltzan bisitariei; beste areto batek, berriz, “take care of yourself” (“zaindu zaitez”) aholkatzen zien bertaratuei ahots gozoz. ARoS Aarhus Kunstmuseumeko igogailuan nintzela, ezezagun baten eta bion arteko isiltasun traketsa eten zuen emakume baten bat-bateko ahotsak, zera esanez: “Your call has been forwarded...” (“zure deia desbideratu egin da...”).

Audio-lan horiei esker, Krugerrek bestelako hartu-emanak sor dezake obraren, ikusleen eta arkitekturaren artean. Begientzat ikusezinak izaki, ez dute artistaren eskala handiko obren ikuskari bera eskaintzen, baina, aldiz, museoaren eta bisitarien artean lotura intimoa eratzeko aukera ematen dute. Krugerren lanetako batzuek guk geuk sortzen eta hautematen ditugun egitura eta aurreiritzi desorekatu eta berdintasunik gabeeen inguruko egia gogorak uzten dituzte agerian; soinu-piezek, ordea, leuntasun-, harridura-, eta umore-uneak eskaintzen dituzte. Maitasunezko hitzekin eta eguneroko bizitzan entzuten ditugun agur-mezu edo esaldiekin seduzitzen gaitu museoak, eta kontraste handiko letraz idatzitako testu gogaikari baten aurrean jartzen ez bagaituzte ere, *Rogue Audio* lanek badute halako zelata-kutsu bat. Erabat inguratuta gauzkaten lan bisualekin hartu-emanak eraikitzen ari garela, bat-batean ahots bat agertzen zaigu auskalo nondik, gure arreta bereganatu nahian. Beste lan guztiak bezala, nolako lekua, halako moduan instalatzen ditu Krugerrek pieza horiek: kontuan hartzen du guneko bakoitza nola erabiltzen den eta ikusleek zer-nolako interakzioa duten haiekin, eta ezustean harrapatzen gaituzten uneak sortzen ditu horrela. Lanek zuzeneko erantzunik onartzen ez badute ere —entzungor egitea ez bada—, hausnarketarako gonbita luzatzen dute: barne- zein kanpo-elkarrizketa sustatzen dute, izan maitekorra, kritikoa zein anbigua. Ikusleen esperientzia leunki oztopatuz, une batez gelditzera bultzatzen gaituzte, eraiki dugun komunikazio- eta interakzio-kultura birplanteatzera.

[Itzulpena: Rosetta testu zerbitzuak]

Oharrak

1. Arkitekturari dion maitasunaz hitz egin izan du Krugerrek bere erakusketekin eta beste proiektu batzuekin lotutako solasaldi eta grabazioetan. Ikus “Part of the Discourse: Barbara Kruger”, Art21 (2018), <https://art21.org/watch/extended-play/barbara-krugerp-part-of-the-discourse-short/> [kontsulta eguna: apirilak 4, 2025]; eta “Barbara Kruger: In Conversation with Iwona Blazwick, from Modern Art Oxford”, *this is tomorrow* (2014), https://www.youtube.com/watch?v=pO_4frg7efQ [kontsulta eguna: apirilak 4, 2025].

GERRA. ETXEAN BERTAN

Gary Indiana

“Gerra hasi da. Non edo nola izan ote den, jadanik inork ez daki. Baina hasi, hasi da. Dagoeneko denek daukate buru atzean, ahoa zabal-zabalik, arnasestuka. Krimenen eta irainen gerra, gorrotoz beteriko begien gerra, burezurretatik lehertzen diren gogoeten gerra. Hortxe dago, munduaren gainean zutik, bere kable-sareaz lurrazala estaltzen duela. Segundoa segundoaren atzetik, errotik ateratzen du aurrera egin ahala bidean topatzen duen guzti-guztia, hauts bihurtzen du dena. Ezker-eskuin zartako betean dabil bere kako, atzapar eta moko sorta oldarkorrek. Ez da inor onik aterako. Salbuespenik gabe. Horixe baita gerra: egiaren begia”¹.

Teknikoki, “guk” ez dakigu ia ezer Barbara Krugeri buruz. Egiten dizkieten elkarrizketetatik tarteka-marteka azaleratzen diren biografia txatalak kontu handiz mugatuta egoten dira: alde batetik argitzen dutena bestetik gorde ohi dute. Kruger ez da sekula oso “adierazkorra” izan bere artistatasunaz mintzatzean, eta haren obrak badu zerbait Marcel Duchampen lanean topatzen dugun buruargitasun inpersonaletik, nahiz eta Krugerrek egiten duen oro egile-pieza bat den berez, modu nabarmenean, gainera.

Duchampek jorratzen zituen gaiak artea eta bizitza ziren, edo are bizitzaren artea. Krugerren lanak, berriz, etxe barruko gerra du ardatz, gutako bakoitzaren baitako gerra: onaren eta txarraren artekoa, gizonen eta emakumeen artekoa, beltzen eta zurien artekoa, galtzaileen eta irabazleen artekoa, ergelen eta astapitoen artekoa, mundua hain toki nahasia bihurtzen duten disonantzia soziokultural guztien artekoa. Badirudi halako goibeltasun porrokatu batetik jaiotzen dela: jendearen artean gauzak gaiztotu egiten direla, maitasuna ia oharkabean amorrazio bilakatzen dela, unerik dirdaitsuena ere segundo bakarrean kaka zahar bihur daitekeela argi eta garbi ulertzeak eragiten duen ezinegonetik. Duchampenak bezain abstraktuak ez diren gaietatik, nolabait esatearren. Ez hain itxiak arte-objektua salgai eta truke-gai bat omen delako ideian, eta kito.

Krugerren objektuek duten fisikotasuna harrigarria gertatzen da askotan, zeren, nolabait ere, badirudi haien “objektutasuna” ezin egokiagoa dela leku eta une jakin batean jorratutako ideia jakin horrentzat; eta artistaren ideiak erraz eraman daitezke bitarteko batetik bestera. Gardentasuna da Krugerren lanaren baldintza ideala, *Power/Pleasure/Desire/Disgust* (Boterea/Plazera/Desira/Nazka) instalazioan argi ikusten den bezala; bertan, ia dena da hitzak barra-barra darizkion azal bat, arkitektura bolumenaren gainean proiektatua. Zeren, zentzu batean, lan horrek eskatzen duen kontzientzia motak ezinbestean behar du esan beharrekoa islatzeko espazio huts mordo, lerro garbi eta zehatzeko zerbait. Beste era batera esanda, ideietan oinarritutako artea da, bai, baina, zera, arte kontzeptualak, sarritan, oinarritzko disjuntzio bat erakusten du artistak materialak erabiltzean sentitutako plazeraren eta lanak helarazten duen mezuaren artean; esanahia eta plazera alderdi fisikotik at jartzeko proposatzen digu (“arte” nahita erakargarri izateko eginak diren edukiontzietan sartuta balego bezala), eta estetika apaindura-gose neurrigabeari egindako bigarren mailako kontzesio gisa ulertzeko. Kruger, ordea, metafisikotik eta

nahasgarritik gutxien duen artista da. Artista existentzialista, zentzu batean. Gure ohiko plazer- eta probokazio-sortari erreparatuz gero, ondo egindako produktuak —bisualki deigarria eta batzuetan erdeinagarria ere baden zera horrek— eskaintzen duen plazera gertukoagoa zaigu kai kiribil bat baino, edo Mexiko Berrian han nonbait galduta dagoen eta sekula santan bisitatuko ez dugun tximistorratz-sail bat baino². Krugerren obra sotila eta zuzena da era berean, inplikazio sotilak ezkututzen dituen hizkera zuzena, alegia, eta komunikabide pribatuek erabiltzen dituzten estrategia ugari baliatzen ditu; izan ere, maiz askotan, estrategia horiek deigarriagoak izaten dira, baita benetan atsegingarriagoak ere, “artelan” garaikide asko eta asko baino: komunikabide mota hori da gure garaiko hizkuntza xehea, huraxe gertatzen zaigu gertukoena geure egunerokoa. Krugerren jomuga gauzen egoa eta libidoa dira, artearen historiaren ñabardurak edo igarkizun intelektualak baino areago; dena den, haren lanetan erraztasun berberaz aurkitu ahalko dituzu “arte-auziak” zein “bizi-auziak”, ez dago horrekin hutsik egiterik.

Bizitako esperientzien sinopsi adierazgarriak atzematen ditu Krugerrek, eta gure bizitzak zein punturaino dauden oker zehazten du haietan: modu zirikatzailean egiten du, bitxiki iradokitzailea den ikonografian zehar sastakatuta. Bere lanaren eskala aldakorrek badu halako “nahikotasun” argi bat, batzuetan are “eman diezaiogun benetako arrandia emozio nazkagarri honi” kutsua ere. Esaterako, bada lore eder andana erraldoi bat, erdian hitz-tarte txiki bat duena: JAM LIFE INTO DEATH (GALKATU BIZITZA HERIOTZAN); horratx publizitate eta telebista orok, komunikabide orok une oro duen ezkutuko xedea. Bada, horrelakoxe gauzak dira nik gustukoak ditudanak. Hain zuzen ere, hedabideen mundu xeble hori da Krugerren lehengai oparoa, inguratzen gaituen eta gure egongeletan borborka aritzen den hori, erabakiak gure ordezt hartzen dituen hori, errealitateak nolakoa beharko lukeen erakusten eta esaten digun hori, nolakoa beharko lukeen zeren arabera?, galde genezake, baina, kontuaren alde negatiboari erreparatzen jarrita, gero eta gutxiagok galdetzen dugu ezer: heriotzaren antzerkia, hilen itzalak —gure itzalak— Platonen haitzuloan ñirñirka dituen; ameskeriazko firi-fara elektronikoaren antzerkia, piztu ez ezik elikatu egiten duena gorputzaz gabetzeko desira, jada erabat mundu ez den mundu batean norberaren ordezt izaki gorpuzgabe hegaldari bihurtzeko desira, figura bat gorputz baten ordezt, une bat eta berean NI eta EZ NI, ZU eta EZ ZU den zerbait, alegia.

Wal-Mart hipermerkatuko etxetresna sailean neure baitarako pentsatutako oharra. Wal- Mart, bai. Nahi duzuna eskura dezakezu Wal- Marten, edozer. Nahi izateak berak dagoeneko hilda zaudela esan nahi du. Iragan eguberrietan epifania bat izan nuen Wal-Marten. Ez, gehiegitxo esatea da hori. Epifania zertan zetzan jakin nahi izatekotan, Krugerren eskultoretako bati begirada bat botatzea besterik ez dago: Santa Claus ikusten da neska txiki bati sexu-erasoa egiten, eta piezaren atzeko aldean Jesukristo ageri da, Jesusek ohi duen modu guztiz nabarmenean sufritzen (bide batez, “Zergatik ez naizen kristaua, Bertrand Russellek idatzia” titulua jarri nahi nion honi). Bi aste falta ziren eguberrietarako. Wal- Marten, sail bakoitzeko giro-musika sistemari gabon-kantak zerizkion durundi betean, eta sail-arduradun bakoitzak kanta-sorta ezberdina programatzea erabaki zuen nonbait. Dendan barrena joan ahala, norgehiagokan ari ziren doinu alai haiek guztiek bat egiten zuten nahasketa erabat disonante, garratz, are beldurgarri batean, Stockhausenek eguberrietako album bat egitea erabaki izan balu bezala. Eta badakizu zer? Perfektua zen, artea kasik, eta, itxura guztien arabera, Wal-Mart hartan inor ez zen ohartu ere egin etxera joan eta norbere buruaz beste egiteko gonbidapen sotila zela hura. Horrek badu zerikusirik Barbara Krugerren lanarekin, nik uste. Handiusteko errepresentazio lasaigarri jakin batzuk zapuzte hori, eldarnioa desitxuratze hori, beti ere gure arretra mantentzeko beharrezkoa den melodia apurra utzita.

Zenbaitetan, Krugerren irudiak errealitatearen gainean itsasten dira, besterik gabe. Zehaztasun horrexek eta digresiorik ezak ematen diete indar hori, halako izaera kontzentratu bat eman ere, “horra hor arazoa zein den eta nolakoa den” tankerako izaera bat, eta lan horiei buruz idatzi izan dutenak sarritan aritu dira erabat nahastuta, eginahalak eta bi eginez, “ni” zein naizen eta “gu” zein garen eta “zu” zein ote den asmatu ezinean, lana artistarengan eta ikuslearengan “gorpuztua” balego bezala, Jackson Pollock bere tanta eta zipriztin semenoide basati eta eroetan txertatuta dagoen modu berean; Krugerren jardunak, berriz, ia-ia horren kontrakoa den zerbait du oinarri: nork bere burua goratzearen ideari aurre egiten dion zerbait, eta, are garrantzitsuagoa dena, subjektua artista/ikusle harreman konbentzionalean finkatzeari uko egiten dion zerbait.

Ez dago zertan Lacan irakurri Krugerren lana balioesteko, baina Lacan lagungarri gertatzen da lan hori nolabaiteko distantziatik ulertu nahi izanez gero, hots, obrak hari begira gauden unean dioenarekin buruz buruko hartu-eman zuzenean katigatuta geratu gabe ulertu nahi izanez gero. Izan ere, litekeena da Krugerren piezetan zehaztutako momentuek lotura izatea zure bizitzako uneren batekin, eta beraz, zuretzat izango duten “esanahia” ezberdina izango da, ziurrenik, dagoeneko zeure biografian nolabait txertatuta badaude. Hartara gai izango zara “eureka” sentipen horren alderik pertsonalena beste momentu baterako uzteko: arimaren gau ilunerako, zuretzat berezia den norbait hori benetan nolakoa den ohartzen zaren instantean harekin igaro beharreko zorigaiztoko une horretarako. Beti esaten diot jendeari Lacan irakurtzeko. Zentzu lacaniar batean, “ni” eta “gu” eta “zu” paradigma baten adierazle mugikorak dira, krisi-gertaleku jakin bateko kontzientzia-eredu baten elementuak. “Ni” “niaren” ideia bat den bezala, “zu” “zuren” konstruktua bat da: hona nola kudeatzen dugun “guk” krisia, nola negoziatzen ditugun “guk” sexua eta dirua eta politika, hona hemen “gure” ohiko erantzunen mapa, hona hemen “gure” dinamikaren diagrama bat; eta aurrez aurre begiratzen badiozu, sardexka-puntan duzun bazkari biluziari begiratzen badiozu³, konturatuko zara zergatik dagoen gaizki, gure gizartean nagusi diren truke-mekanismo transpertsonalek zergatik sentiarazten zaituzten sasikume hutsa, zergatik hiltzen zaituen goxo-goxo bere abesti txatxuarekin, halako min gozoa ematen duen horrekin⁴. *Your comfort is my silence. Your money talks. Buy me and I'll change your life* (Zure erosotasuna nire isiltasuna da. Zure dirua jaun eta jabe. Eros nazazu, bizitza aldatuko dizut). Proposizioak dira horiek denak, baina irrazionalak —erriatetik atereak— logikoak baino gehiago. Eta nola egiaztatzen dira proposizioak? Bada, Wittgenstein baldin bazara, hariari jarraituko diozu bukaeraraino, ia muinera iristeraino. Kruger baldin bazara, berriz, proposizioak bere burua nola berretsi dezakeen imajinatuko duzu, metafora gisa nola hezur-mamitu daitekeen irudikatuko duzu, nola sintetiza ote daitekeen. Horrek, sarritan, ildo narratibo bat izaten du atzean, B serieko filmen edo film beltzen kutsua hein batean edo bestean, eta agerian uzten du proposizioaren erabateko zentzugabekeria, baina men ere egiten dio, isilean bada ere, haren sedukzio-ahalmenari. Krugerrenak gehiago dauka *Laura* edo *Where the Sidewalk Ends* filmen fotogramaz fotogramako azterketatik, agian, *Cat People* edo *I Walked with A Zombie* lanen autopsia semiotikotik baino. *I Walked with A Zombie: The Musical*, ordea, Krugerren instalazio bat izan zitekeen. Nolabait ere, egina du dagoeneko.

Krugerren ikonografiaren zati handi bat 1940 eta 1950eko hamarkadetatik aterea da, baita urte haiekin lotu ohi den estilo itxurati xamarra gogorarazten duten geroagoko irudi berreginetatik ere. Hain zuzen ere, 1940 eta 1950eko hamarkada haietan sortu ziren AEBko klixen inperialak, eta aldizkarietako, egunkarietako, filmetako zein lehen telebista saioretako estilo bisualera hedatu ziren. Berez “ironikoa” da ikonografia hori, aspaldi gainditu baikenuen guztiok ere. Baina kulturak iruditeria horrek adierazten duena

hartu du, eta piktorialismo liluragarri eta “modernoagoa” bihurtu du, besterik gabe: hobeto engainatzen gaituen eta lekarkeen ordain imajinarioa are imajinarioago egiten duen piktorialismo bat. Lexus batean sexua ez da aitaren Oldsmobile zaharrean baino hobea izango. *Itxura* dotoreagoko sexua izango da, akaso; sexu *modernoagoa*; zakil-danbaz, bagina bustiz eta segundo oro hidrogeno-bonbaren indarrez lehertzen den orgasmoz bete-betetako mundu distiratsu batean gertatzen den sexua, agian. Halaxe litzateke, bai, txortan egiteko erabiliko bazenu, baina kontua da ez duzula sekula bertan larrurik joko: diru mordoan gastatuko duzu autoa erosteko, eta auto hori ez da titi-baratze izatera ere iritsiko. Zure sakelako telefonoa alde batetik bestera eramateko edukiontzia besterik ez. Eta zu ez zara berriro gazte izango; hortaz, autoak itxura bikaina izango du, baina zuk zahar-zaharra emango duzu. Oldsmobileari begiratzean sexuaren beraren oroitzapena etorriko zaigu burura; beste era batera esanda, sexuaren benetako muina zer den etorriko zaigu gogora.

Irratia: Hemen Calypso Debbi (zin dagit). Orain badakizu, Peruko inauterietara joatean, ur-globoak hartu barra-barra eta ez zapaldu simaurra.

Jende asko izutu egiten da Krugerren lanarekin, larritu egiten da haren inguruan, defentsiban jartzen da, oldarkor, mehatxatuta sentitzen da, zerbait esaka ari zaien norbait balitz bezala, eta halaxe da, jakina, baina bada gero jende bat ez duena txistea inoiz harrapatzen, ez duena harrapatu nahi. Edo ez duena mota horretako umorea gustuko, nahiago lukeena *New Yorker* aldizkariko biñeta bat. Eta, jakina, momentu batzuetan askoz hobeto sartzen da *New Yorker*-eko biñeta bat ilunagoa eta zorrotzagoa den zerbait baino. Artista batek dikzio-araztasunik gorenera jotzea —Krugerrek egiten duen bezala— artetegagarri, nahasgarri, ernegagarri, dena delako gerta dakiguke, askotan halako nahas-mahas bat, axolagabekeria, oxigeno pixka bat baino ez baitugu nahi izaten; Krugerrek bere idatzietan sarritan goraiatu izan duen kirtenkeria-motatik zertxobait, alegia. Artistaren lan bisualak, ordea, ez du era horretako ihesbiderik eskaintzen: destilazio modu bat da, esentzia-mota bat, eta txistea ez harrapatzeak txistek berak eskaintzen duen aringarri bakarra ez ulertzea esan nahi du. Txistea harrapatzen baduzu —are hobeto, txistea zeure egiten baduzu, zeureganatu egiten baduzu, bertan irabazle ateratzen den “ni” edo “zu” edo “gu” horretara lerratzen baduzu zeure burua, hau da, ongiaren aldean jartzen bazara—, lana gauza ezaguna bihurtzen da, baita lasaia ere, bizitza modernoak gure belarrietan eta nerbio-sistemetan eragin duen elkarrekiko gorreria apurtzeko ahalegina.

Krugerren lanak uste inplizitu bat du atzean: gai garela, han-hemenka, gure eldarnioetatik eta gure kulturak utopia gisa errezetatzen digun infantilizazio horretatik askatu, eta benetako heldutasunera, arrazoibidera eta urrezko arauaren printzipiora iristeko. Gainera, argi du hori egiteak eskatzen duen ahaleginak merezi duela —buruko minak ere ekarri arren—, eta, modu askotan, zoriontsuago egin gaitzakeela gizarte-egoera guztietan aplikatzen ditugun gladiadore-fantasiek baino. Horixe da azpi testua: enpatiak mundua benetan alda dezakeela sinestea; pixkana-pixkana, eta ez beti, eta apur bat baino ezingo ditugu hobetu gauzak, inolaz ere, baina saiatu ere egin ezean, giza izaeraren alde itsusi ezin sendatuzkoak irabazia du jada gure barneko gerra.

Oraindik LeRoi Jones zenean, Amiri Barakak The System of Dante’s Hell (Danteren infernuko sistema) izeneko eleberria idatzi zuen, eta han lerro hauek aurkitu nituen: “Eta aztekentzako egindako mundu bat zirudien, hantxe, mendi-hegian kokatuta. Argi hartzigarri hartan mundu bat zegoen, arraroa behar bada, eta

elementuetatik sortu ginen gu zuzenean. Geure ilargirik gabeko kartoizko mundutik... edozertara. Burdin goriari heltzera”.

Jatorrizko testua hemen argitaratu zen lehenengoz: Barbara Kruger, *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, 1999, 1999, 9–12. or.

[Itzulpena: Rosetta testu zerbitzuak]

Oharrak

1. J.M.G. Le Clézio, *WAR*, Atheneum, New York, 1973, 7. or.
2. Itzultzailearen oharra: Bi artelani buruz ari da egilea: Robert Smithson artistaren *Spiral Jetty* (1970) eta Walter de Mariaren *The Lightning Field* (1977).
3. Itzultzailearen oharra: William Burroughsen 1959ko *The Naked Lunch* (“Bazkari biluzia”) eleberriko pasarte bati egiten dio erreferentzia: *naked lunch, a frozen moment when everyone sees what is on the end of every fork* (euskaraz, “bazkari biluzia, sardexka ororen puntan dagoena denek ikusteko moduan geratzen deneko une izoztua”).
4. Itzultzailearen oharra: Jatorrizko testuan, esaldiak bi abesti ematen ditu aditzera: *Killing Me Softly with His Song*, Roberta Flacken 1973ko bertsioan oso ezaguna egin zena, eta *Hurts So Good*, John Mellencamp abeslari estatubatuarrek 1982an kaleratua.

BARBARA KRUGERREN MEZUA: ENPATIAK MUNDUA ALDA DEZAKE

Miwon Kwon

“From Faktura to Factography” izeneko 1984ko saiakera-lan batean, Benjamin H. D. Buchloh arte-historialariak azaltzen du nola sortu eta garatu zen fotomuntaketa XX. mendearen hasieran, eta bereziki nola zabaldu zen iraultzaren ondoko Sobietar Batasuneko abangoardiako artisten artean. El Lissitzkyk eta Aleksandr Rodchenkok 1920ko hamarkadan egin zuten lana aztertuz, Buchlohek azaltzen digu nolako urgentziaz eta optimismoz landu zuten fotomuntaketa bi artista haiek eta beste sobietar artista batzuek, ez bakarrik hartzailerasa gero eta handiago bati modu egokian zuzenduko zitzaizkion irudi berriak sortzeko, baita errepresentazio- eta komunikaziosistema jadanik zabalduak (hau da, ekoizpen-, banaketa- eta harrera-sistemak) aldatzeko ere. Konbinatuz, alde batetik, kubismotik eta alemaniar dadaismotik eratorritako lehenagoko esperimendu estetiko aurrerazaleak (edo antiestetikoak), eta, bestetik, masakomunikazioko tresnak (hau da, tipografia, diseinu grafikoa, erakusketa-diseinua, publizitatea eta propaganda), sobietar artista haiek helburu jakin batekin berenganatu zituzten teknologia eta komunikabideak: “Esparru estetiko eraginkor bat sortzeko, arreta aldi berean jarri bide zuena hartzailerasak zituen premietan [hezkuntzaren eta jakintzaren alorreko premietan], eta une hartan eskuragarri zeuden ekoizpen artistikoaren bitartekoen teknika eta estandarretan”¹.

Buchlohen arabera, nolana ere, laster frogatu zen sobietar artistek arte askatzaile horretan zuten esperantza, hau da, arteak gizartean eragin positiboa izan zezakeela masa eskalan —ondo jakina denez, Walter Benjamin kulturaren teoriarari alemaniarak ere bazuen esperantza hori—, “utopia xalo” bat besterik ez zela². Buchlohek idatzitako fotomuntaketaren genealogiaren arabera, teknika horrek eskaintzen zituen aukera erradikalez baliatu ziren gero, 1930eko hamarkadan, bai Europako erregimen totalitarioak, bai estatubatuar kapitalismoa.

“Lissitzky eta Benjamin, hedabideei buruz zuten optimismoak itsututa, ez ziren konturatu nola estatu industrializatuetako publiko berrien aldi bereko harrera kolektiborako baldintzak sortzeko ahalegin hark, Sobietar Batasunean, propaganda totalitario estalinistarentzako armategi baten prestakuntza ekarriko zuela berehala. Hori baino okerrago, propagandaren estetika eta teknologia emango zizkien Italiako faxisten eta Alemaniako nazien erregimenei. Eta handik denbora gutxira ikusi genituen Lissitzkyren muntaketa-teknika berrien eta fotofreskoen [hau da, fotomuralen] berehalako ondorioak, nolako arrakastaz moldatu zituzten AEBko politikaren premia ideologikoetara eta garapen kapitalista kontsumoaren bidez bizkortzeko kanpainetara. Era horretan, Lissitzkyren eskuetan hezkuntzarako, heziketa politikorako eta kontzientzia pizteko erreminta izan zena, segituan aldatu eta bihurtu zen konformismoa eta obedientzia apala bultzatzeko tresna”³.

Buchlohek modu ilun eta definitiboan adierazi bazuen ere 1930eko hamarkadan agortu zela fotomuntaketa “hezkuntzarako, heziketa politikorako eta kontzientzia pizteko erreminta” gisa, Barbara

Krugerrek 1970eko hamarkadaren bukaeratik aurrera egin duen lanak frogatu du hori ez dela horrela. Kruger eskubide osoz koka daiteke 1980ko arte postmodernoarean, jabetze artearen, “Pictures Generation” deituaren eta arte feministaren kontakizunen funtsezko eragile gisa. Baina kategorizazio horiek denak alde batera utzita, Krugerren argazki/ testu konposizioak —iragarki onenak bezain erakargarriak eta zorrotzak, eta propaganda eraginkorrena bezain ausart eta indartsuak— 1920ko hamarkadako sobietar esperimntuen oinordekoak dira, eta Krugerrek haien lekukoa hartzen du indar berria emateko eta bere XX. mendeko (masa-)publikoa asaldatzeko, probokatzeko, eta, azken batean, haien heziketa politikoa zabaltzeko eta kontzientzia pizteko.

Artistaren proiektu orokorra, nolahi ere, ez da orduko arte “puru” berreskuratzea, diktadore errukigabeek berenganatu zutelako eta irabazi-asmoak gidatutako merkatu librearen ekonomia politikoak usteldu zuelako huts egin zuen arte puru hura berreskuratzea, alegia. Aitzitik, Krugerrek auzitan jartzen ditu gure eguneroko bizitzak eta harremanak antolatzen dituzten boterearen eta gizarte-trukearen mekanismoak galdera itxuraz sinpleen eta baieztapen-esaldien bitartez —horiek batzuetan salaketak dira, batzuetan zuzentarauak, batzuetan errialdia, batzuetan erreguak, batzuetan oharrak, batzuetan kondenak, batzuetan oroigarriak—. Gainera, galdera eta adierazpen horiek melodrama izateko bidean dauden irudi indartsuekin konbinatu, eta igorri egiten ditu masa-hedabideentzat eta kontsumoaren kulturarentzat egokiak diren zenbait formatan (aldizkari eta egunkarietako orrietan, erosketa-politsetan, pospolo-kaxetan, karteletan, kamisetetan, iragarki-paneletan, etab.), eta goi-mailako artearen nahiz hiriko kaleen espazioak okupatzen ditu. Lan batzuk protesta politiko jakinen harira ekoitziak dira, eta betekizun instrumentala dute [hala nola *Your Body Is a Battleground* (Zure gorputza guduzelaia da) kartelak, 1989an ekoitziak legezko abortua, jaiotza-kontrola eta emakumeen eskubideen alde Washingtonen egin zen martxa baterako]; baina hala ere Krugerrek ez digu esaten zer jarrera hartu behar dugun, baizik eta jarrerak nola egiten diren: izan ere, guk jarrera eta identitate naturaltzat, sortzezkoak direlakoan hartzen ditugunak, izatez, publikoki eraikiak dira. Krugerren lanak kontzientzia hartzea eskatzen du: jakitun izan behar dugu gure identitateak eta jarrerak, gure ezaugarri bereizgarriak generoari, klaseari, arrazari, adinari, erlijioari eta abarri dagokienez, horiek den-denak, hizkuntzaren, irudiaren eta espazioaren botere egituratzaileen baitan taxutzen direla, hau da, errepresentazio sistema kulturalen baitan.

Azken hiru hamarkada hauetan Krugerren lanari buruz idatzi denaren parte handi batek azpimarratu egin du artistak irudiz eta testuz osatzen dituen konposizio itxuraz sinpleek abiarazten duten deseraikuntza-ariketa, konposizio horiek modu sistematikoan nabarmendu eta eragotzi baitute esanahiaren eta niaren gaineko nagusitasunaren desira (besteen lepotik edo besteak azpiratzen lortzen den nagusitasuna). Kritikari garrantzitsu askok, besteak beste Craig Owens, Kate Linker, Hal Foster eta Mignon Nixonek —postestrukturalismoaren eta psikoanaliaren esparru teorikoen baitan idazten dute denek, bata zein bestea ezinbestekoak arte-kritika postmodernoarean eta Krugerren belaunaldiko artearen aldi bereko garapenarentzat—, ezin hobeto aztertu dituzte Krugerren lanean eta lanaren bitartez gertatzen diren subjektibotasunaren deszentratzeak, estereotipo kulturalen haustura, eta errepresentazio-politikak auzitan jartzea⁴. Krugerrentzat epe luzeko betebeharrak politikoa eta estetikoa izan da aztertzea estrategia horiek nola “lekua egiten dioten bestelako ikusle bati”⁵ eta, hedaduraz, munduan egoteko bestelako modu bati.

Mignon Nixonen 1992ko interpretazioaren arabera, Krugerren lanean gertatzen den etengabeko kulunkak —“hau/hori ni naiz” eta “hau/hori ez naiz ni” artean, nagusitasunezko eta mendetasunezko posizioen artean, erasotzailearen eta biktimaren artean— fantasiako espazio bat sorrarazten du ikuslearentzat. Psikoanaliaren ikuspegitik, fantasia oszilazio psikikoak gertatzen diren leku kargatua da, identitatearen haustura gertatzen den lekua, zeinaren baitan bizitzen baitu ikusleak atzera-aurrera aldi berean aztoragarri eta aztoratu bat identifikazioaren eta desidentifikazioaren artean, identitate egonkor baten eta harekiko askatasunaren artean. Nixonentzat, Krugerrek fantasiako espazio hori bere lanean eszenaratzeko duen moduak aldi berean aterarazten du eta arbuizatzen du, alde batetik, niaren eta esanahiaren zentzu finko baten gaineko nagusitasunaren plazera, eta, bestetik, mugimenduaren plazera, hau da, posizio, definizio edo esanahi jakin bati lotua ez egotearena. Hona nola argudiatzen duen Nixonek ideia hori:

“Hala bada, ez dago jokoan fantasiak subjektibotasuna ezeztatzeko duen gaitasuna bakarrik; jokoan dago subjektibotasunak fantasia bridatzeko duen gaitasuna ere, eta bi arbuio horien arteko tentsioan, plazeren gurutzatze horretan —mugimenduaren plazera eta nagusitasunaren plazera, biak ere irtenaraziak eta ezeztatuak—, harrapatua geratzen da ikuslea. Krugerrek, beraz, desiraren haustura bikoitz bat antzetzten du: zapuzten ditu aldi berean irudiaz jabetzeko desira —hainbat eratako bitartekoak baliatuz, nola diren mozketak, zatikatzea eta gainjartzea—, eta mugimenduaren desira, edo subjektibotasunaren galerarena, behin eta berriz berretsiz estereotipoaren formula estatikoa”⁶.

1990eko hamarkadako lehen urteetan hasita, arkitekturaren eskalara eraman zuen Krugerrek goian deskribatu den moduko fantasiaren espazio mentala, erakustaretoaren gainazal guztiak —paretak, zoruak eta sabaiak barne— hartzen dituzten instalazioak baliatuta, ikusleak bere konposizioen barruan goitik behera bilduz, *surround* soinu bilkariaren baliokide bisual eta fisiko bat sortuta. Izan ere, Nixon bere saiakera idaztera bultzatu zuena Krugerrek bere instalazioen eskala handiagotzea izan zen. Eskala handiko instalazio horiek hemen erakutsi zituen: Rhona Hoffman Gallery, Chicago, 1990; Kölnischer Kunstverein, Kolonia, Alemania, 1990; Mary Boone Gallery, New York, 1991 eta 1994; Serpentine Gallery, Londres, 1994; eta Deitch Projects, New York, 1997 (azken horretan bideoa eta testu proiektatuak ere erabili zituen). Haietan denetan ingurune fenomenologikoki erasotzaile batean kokatu zituen Krugerrek bere ikusleak, txiki-txiki sentiarazten baitzituen, fisikoki nahiz psikologikoki, irudi eta hitz erraldoiz inguratuak (irudi eta hitz haiek Jainkoaren edo Anaia Handiaren ahots trumoiatsuaren antzeko zerbait balira bezala).

Instalazio horietan, lehen Krugerren argazki neurritsuen esparruaren barruan geratzen ziren adierazpen eta galdera desafiataileak orain geure oinpetik eta geure buruen gainetik irteten dira. Era horretan, ezin itzurizko moduan geratzen dira gorpuztuak deszentratutako subjektibotasunaren esperientzia eta harekin batera doazen plazera eta desplazera edo nahigabea. Lanotan ez dago orain puntu bat bera ere zeinetatik ikusleak obra osorik ikus dezakeen edo bere buruarengan osorik senti daitekeen. Ezinezkoa da errepresentaziotik kanpo egotea. Izan ere, errepresentazioak erabat abailtzen eta kontrolatzen gaitu instalazio horietan, alderantziz baino areago. Krugerrek berak sortutako espektakuluan murgiltzen gaitu ikusleok, eta dena hartzen duen espektakuluaren kulturaren normaltasun orokortuaren baitan dugun jarrera pasibotik astinduka atera nahi gaitu. Krugerren espektakulu horrek alde batetik gogorarazten du El Lissitzkyk 1920ko hamarkadako sobietar masen heziketarako egin zituen erakusketetarako diseinu ingurutzailak —espazio osoa hartzen zutenak—; eta bestetik, gaur egun kontsumorako eta aisialdirako

merkataritza-eremuetarako diseinatzen diren super grafikoak (irudi leun eta koloretsudun grafismo erraldoiak). Kapitalismo berantiararen espektakuluaren kulturaren konplizetzat har zitekeen pauso horrekin, Krugerrek, aitzitik, erronka egiten dio haren formaltasun hutsak imitatzen dituenen “hartan esanahiren bat txertatzeko” helburuaz⁷. Alegia, Krugerren instalazio murgiltzaile horietako diskurtso konbinatuak —testuak, irudiak eta arkitektura baliatuz— ikusleak barru-barrutik bizitzera behartzen ditu sortzen zaizkien sentimendu aztoragarriak, konturatzen direnean beren txikitasunaz, hutsalakeriaz, aurreiritziez, lizunkeriaz, harrokeriaz, gutiziaz, ezjakintasunaz, haserreaz, ikaraz eta babesgabetasunaz.

Nahiz adierazpen-perpau laburrak erabili [“You are not yourself” (Zu ez zara zeu), “A picture is worth more than a thousand words” (Irudi batek gehiago balio du mila hitzek baino), “My god is better than your god” (Nire jainkoa zure jainkoa baino hobea da), “All violence is the illustration of a pathetic stereotype” (Estereotipo patetiko baten ilustrazioa da bortizkeria-ekintza oro), “We don’t need another hero” (Ez dugu beste heroirik behar), etab.] nahiz galdera irekiak egin [“Who will write the history of tears?” (Nork idatziko du malkoen historia?), “How dare you not be me?” (Nola ausartzen zara ni ez izaten?), “Do I have to give up me to be loved by you?” (Uko egin behar al diot neure buruari zuk maitatuko banauzu?), “Why are you here?” (Zergatik zaude hemen?), “What do you want?” (Zer nahi duzu?), etab.], Krugerren lanak gertaeren lekuan bertan ipini gaitu beti ikusleak/ irakurleak, eta erosotasunetik ateratzen gaitu; ez bakarrik ikusi, irakurri, bizi edo sinesten duguna “jakitearen” ustea ezegonkortzen duelako, baizik eta gu geu garenaren ustea ezegonkortzen duelako. Esanahiaren eta subjektibotasunaren ezegonkortze hori, edo bata eta bestea aukera ugaritara zabaltze hori, askotan baliatu du 1980ko eta 90eko hamarkadetako artearen diskurtso postmodernoak argudio kritikoak eraiki ahal izateko ziurtasun esentzialistaren efektu ideologikoen kontra (agintariak eta erakunde politiko, ekonomiko eta sozialetako buruek ziurtasun esentzialista hori bideratzen duten moduaren kontrakoak bereziki). Krugerrentzat, ordea, esanahiaren eta subjektibotasunaren desestabilizazioa ez da berezko helburua. 1991ko elkarrizketa batean adierazi zuen bezala, hona Krugerrek zer bilatzen duen: “Ez adierazpen bat [egitea] esanahiaren sakabanatzeaz, baizik eta esanguratsu egitea [sakabanatzea bera]”⁸.

Esanahiaren sakabanatzea esanguratsu egiteko desira horren garrantzia argi ikusten da Krugerrek 1991n Public Art Fund erakunderako egin zuen proiektu nahiko ezezagun batean. Hartan, ariketa manierista hutsa egin beharrean edo ideia postmodernista arraroak adierazi beharrean, irakurketa ugariak eta era askotakoak eskaintzen zituzten karteletz osatutako sail bat egin zuen Queenseko autobus-aterpeetan jartzeko. Hein batean, ikusleek lanarekin topo egiten zuten moduaren araberakoa zen ugaritasun hura: ikuslea bizkor igarotzen baldin bazen autoz autobus-aterpearen ondotik, edo oinez igarotzen bazen, polikiago, edo aterpean bertan bazegoen lasai-lasai, garraio publikoa noiz iritsiko zain, kartelak oso esanahi desberdinak eskaintzen zituen. Beste maila batean, kartelaren barne-konposizioak areago ugaltzen zituen aukera horiek.

Kartel bakoitzean, zuri-beltzeko argazki bat ikusten dugu, guri begira dagoen pertsona batena. Pertsona horren begiek gure begiekin topo egiten dute, baina haien jarrera anbigua da, orokorra ez bada. Aurpegiera espresiorik gabea da, eta oso gutxi esaten du bere buruaz. Bada ordea pertsonaren bularraldea gurutzatzen duen lauki zuzen bat, oihuka ari dena, “Help!” (Lagundu!), eta euren jarrera larria eta errukarria bihurtzen da horrela. Krugerren kartelaren aurretik presaka igarotzen den ikusleak une batez atzemango du laguntza-eskaera hori, baina arreta eman gabe, beste askotan New Yorkeko kaleetan behartsuen laguntza-eskeak une batez atzeman eta segituan ahaztu izan dituen moduan. Autobus-

aterpeetan zain dagoen ikusle batek, ordea, denbora gehiagoz eta arretaz begiraturaz gero, nolabaiteko azalpena topatu nahian irakurriko du handiz idatzitako “Help!” hitzaren azpian dagoen bigarren testu-kaxaren edukia. Testu horiek lehen pertsonan idatziak daude, eta bakoitzak gorabehera pertsonal jakin batzuk deskribatzen ditu, baina azalpen berberaz eta galdera berberaz bukatuz beti ere.

Mutil gazte beltz bat, galtza eta jaka bakeroz jantzia, buruan beisboleko bisera bat atzekoz aurrera duela: “Laster da graduazioa eta lanpostu on bat daukat zain. Ondo antolatu nahi dut nire bizitza. Baina nire neska-laguna beste mutil batzuekin dabil, eta nik haurdun nagoela jakin berri dut. Zer egin behar dut?”

Gizon zuri bat, heldua baina ez zaharra, alkandora koadroduna, txalekoa, eta eraikuntzako kaskoa soinean: “Bidali ditugu azkenean seme-alabak eskolara. Ez gara gaztetzen ari. Nik tentsio altua eta artritis dauzkat. Haurdun nagoela jakin berri dut. Zer egin behar dut?”

Gizon zuri bat, besoa mutil gazte baten/ semearen sorbaldan jarrita: “Lanpostu bikain bat daukat. Nire emazteak postu hobe lortu berri du lanean. Hipoteka gutxitzen hasi gara, baina gogorra da ekonomia dagoen moduan egonda. Haurdun nagoela jakin berri dut. Zer egin behar dut?”

“Haurdun nagoela jakin berri dut. Zer egin behar dut?”. Hasieran, ikusleak/irakurleak eguneroko kezken istorio ezagunegiak, baita topikoak ere, ikusten ditu, hainbat gizonek esanak, gizon gazteek eta gizon zaharrek, beltzek eta zuriek. Baina gero harrituta geratzen da, txundituta ere bai, azken adierazpen guztiz pisutsuekin, erantzunik gabeko eta ziurgabetasunez betetako espazio psikiko zabal bat irekitzen baitute. Alde batetik, oso erraza da Krugerrek hemen egindako mugimendua: ikuslea/irakurlea prozesu eroso eta ezagun batean barna gidatzen du, argazkian ageri den gizonezkoarena delakoan identifikatzen baitu testua (gizon hori bere barne-gogoetak aitortzen ariko balitz bezala); baina gero errotik leherrarazten du ikuslearen ohiko konplazentzia, irudikatutako pertsonaren eta harekin batera jarritako testuaren artean kontu handiz prestatutako deskonexio baten bidez leherrarazi ere. Krugerrek beste gauza bat ere lortzen du testuaren bidez haurdunaldi gerta gaitzak ezarrita gizonezko gorputzen irudiei: emakumeak bistaratzea, inondik inora ageri ez badira ere, subjektibotasun maskulinoa errepresentazioaren oinarria delako ustea zapuztuz. Baina hori baino gehiago ere bai, artistak berebat aipatzen baititu emakume haurdunen *gorputzak*, fisikoak eta biologikoak diren aldetik, eta hortaz, errealak nahiz politikoak diren aldetik (ugalketa eskubideekin eta abortuarekin lotutako gai anitz gogorarazten ditu derrigorrez proiektu honek), masa-komunikabideen edo publizitatearen esparruetan nekez ikusten den moduan aipatu ere. Izan ere, publizitatean guztiz bestelako zentzuan erabiltzen dute emakumeen gorputza, irudi idealizatuak eta sexualizatuak aurkezten baitituzte salgaien ikur gisa.

Areago, bereganatze bikoitza egiten dute hizpide ditugun kartekek. Horietan bat egiten dute merkataritzako iragarkien munduak —kontsumismoa bultzatzen duten irudi zuzen eta “bizkorrek” osatua— eta eskuz egindako kartoizko kartelen herri-kulturak, etxegabeek edo behartsuek egiten dituzten horietan gauzatua, zeinetan mintzatzen baitira beren egoera pertsonalaz, beti ere espazio publikoetan dabilen jendearen eskuzabaltasunari eragiteko asmoarekin. Publikoaren arreta pizteko bi modu desberdin, edo publikoari eskaera bat egiteko bi mundu diferente konbinaturaz —bata ondasun gehiago erosteko desira pizteko xedea duena, eta bestea pertsona baten gabeziaren aurrean erantzun

ulerkorra erregutzen duena—, irudi bakarrean atzematen ditu Krugerrek gaur egungo kapitalismoaren errealitate sozioekonomikoa taxutzen duten desberdinkeria eta kontraesan eskergak.

Hedabideek irudien bidez eraikitzen dituzte gure ikuspuntuak, gure arteko hartu-emanak eta errealitate sozialak. Krugerrek erronka egiten dio publikoari zalantzan jar dezan nola jokatzeko duen irudi horien aurrean, segurtasun arduragabe eta axolagabekeria apatikoz, haien konplize izanda.

Aldi berean, hitz huts eta irudi generikodun iragarki-espazio estandarra dirudien batean, gure eguneroko bizitzako errealitateak hezurmarnitzea lortzen du, frustrazio- eta larritasun-sentimenduz betetako gure eguneroko errealitateak: desiraz eta eragozpenez ok eginda, zailak eta nahasgarriak, kezka txikiekin eta erabaki handiekin zatikatuta dauden horiek. Aspaldiko jomuga batera heldu da hemen Kruger: “Nire ustez, erraza da etorri handikoa [...] eta limurtzailea izatea irudiekin eta hitzekin, eta hori dena oso ondo dago. Baina niretzat inportantea dena zera da, nolabait ere, hitzen eta irudien bilduma baten bidez, nolabait ere irudikatzen saiatzea —edo objektibatzea, ikusgai jartzea— nolakoa izan daitekeen, batzuetan, gaur egun bizirik egotea”².

Are esanguratsua da, arretaz behatzerakoan Krugerren kartelei, eta horietan egituratzen den subjektibotasunaren anbiguitasuna ulertuta ere, nahitaez imajinatzen duela batek norbera izan daitekeela, edo ezagutzen dugun norbait, irudi eta testuetako “ni” hori: osasunaz kezkatua, diruaz larritua, gorputzaz lotsatua, eta etorkizuna dela-eta zalantza bete. Aurreko beste lan askotan ez bezala — haietan oso zorrotz bereizten baitziren Nia alde batetik, subjektu gisa, eta Bestea bestetik, objektu gisa, nahiz eta bereizketa hori aldakorra eta itzulgarria izan—, autobus aterpeetako kartelek mugimendu intersubjektibo bat zabaltzen dute ikuslearengan, klasearen, arrazaren eta generoaren mugen gainetik.

Subjektuen arteko harremanera joaz, hots, intersubjektibotasunera, eta ez deszentratutako subjektibotasun batera, adierazi nahi dut kasu honetan Krugerrek arreta eskatzen duenean halako eskaera gehienek egiten dutenaren kontrako zerbait ari dela gertatzen. Ez gaitu urruntzen laguntza eskatzen duenarengandik bereizita bageunde bezala, hura Bestea delakoan (zu ez zara ni eta zure arazoak ez du batere zerikusirik nirekin); karteletako protagonistek beste pertsona baten lekuan jartzera gonbidatzen gaituzte, edo, zehatzago mintzatuz, zenbait pertsonaren lekuan jartzera: dela mutil beltz bat, institutuan graduatzeko zorian; dela eraikuntzako langile adin-ertain bat, odol-presio altuarekin kezkatua; edota aita gazte bat, larrituta pentsatzen nola ordaindu behar ote duen hipoteka; eta, jakina, haurdun dagoen emakume ikusezina, zalantza handiak dituena ama gisa duen etorkizunaz. Alegia, eguneroko kezka itxuraz hutsalak eta estereotipikoak adieraziz —kezka horiek ez badira ere norberaren kezken berdinderdinak, hala ere oinarritzkoak, ezagunak eta egiazkoak gertatzen zaizkigu—, subjektu gisa beste bat (ni bezalako subjektua) ikustera bultzatzen gaitu Krugerrek, objektuen arteko objektu gisa baino areago. Beste gorputz/ pertsona bat subjektu gisa —eta ez objektu gisa— ikusteko ahalmen hori, hau da, irudimenaren bidez beste subjektu baten tokian jartzeko ahalmena, toki hori norberarena balitz bezala onartuz, gaitzetsi ordez; horra hor enpatia oinarria. Erabili ohi ditugun hiztegi arruntek enpatia beste norbaitek sentitzen duena ulertzeko eta partekatze gaitasuna delakoan definitzen dute¹⁰. Diskurtso fenomenologiko aurreratuan, enpatiak sentimenduen partekatze hutsa baino askoz gehiago inplikatu du. Intersubjektibotasunaren bitartez daukagu enpatia eskura, eta norbera Besteak ikusten duen moduan ere onartzea da; enpatia da ezagutza horren oinarria, eta prozesu horretan denok partekatzen dugun

zerbait bihurtzen da mundua, ez bakar-bakarrik norberaren eskura dagoen gauza (konkistatzeko, erabiltzeko, hartaz jabetzeko)”¹¹.

Autobus-aterpeetako *Help!* kartelen sailak duen enpatia pizteko ahalmen horrek Krugerren beste lan batzuk berriz aztertzea garamatza, goiztiarrenak bereziki. 1980ko hamarkadatik 1990eko hamarkadaren hasiera artean egindako ahaleginek —irudien eta testuen arteko ohiko harremanen antolamendua apurtzeko ahaleginek, hizkuntzak esanahiak eta identitateak finkatzeko duen boterea galaraztekoek, eta subjektibotasuna zatitu, anitz edo aldakor gisa definitzeko ahaleginek, eta ez bateratu, oso, finkatu edo egonkor gisa— asmo politiko sakona zuten. Kruger aurrelarietakoa izan zen aldaketa hori gidatu zuten artisten artean. Krugerrek bere lana erabili du talde batek beste baten gainean duen nagusitasuna aldarrikatzen duten mito zapaltzaile eta bortitzak eraikitzekeo tresna gisa hizkuntza, irudia eta espazioa baliatzearen kontra borrokatzeko; izan ere horrelako mitoak izan dira iraganeko nahiz gaur egungo amesgaizto totalitario, xenofobo eta patriarkal guztien oinarri. Era berean, uko egiten dio lasaitasunez onartzeari kontsumo-kultura kapitalistaren eta “espektakuluaren gizarte” mediatikoaren baitan hizkuntza, irudia eta espazioa herritarren konformismo atomizatu eta alienatua lortzeko erabiltzen den moduari. Krugerrek arma bihurtu ditu normalean indarraren nahiz gehiegizko irisgarritasunaren bidez menperatzen gaituzten hitzak eta irudiak, nagusitasun menderatzaile horren mekanismoak agerian utzi eta desegiteko. Gaur egun arte jarraitu du Krugerrek bere lan bizkor eta burutsua egiten, norabidea aldatuz tarteka, ausardiaz aurre egiteko Sheldon S. Wolin politologoak gure egungo “totalitarismo alderantzikatu” izendatu duenari¹², zeinak korporatibizazioa ekarri baituen erakunde ekonomikoetara ez ezik, gobernu, kultura, erlijio eta bestelako erakunde sozialetara ere.

Krugerren argazkietako diskurtsoa liskartsua, aurkakotasunezkoa, haserrea, erasotzailea, hiperbolikoa, itxuraz zatitzailea izan denean ere, batek esan dezake haren jardunaren ardatzean publikoari —eta lagunei eta etsaiei— egindako dei bat egon dela beti, konpromiso enpatikoagoa izan dezagun lagun hurkoarekin eta munduarekin. Hau da, “fantasia” horren espazioa —saiakera honetan lehenago identitate estereotipatua apurtzeko eta subjektibotasuna kolokan jartzeko leku gisa deskribatu dugun moduan ulertuta— enpatia intersubjektiboa gertatzeko aukera dagoen espazio bat ere bada, eta agian beti izan da. Ez da harrizkoa bere arte-proiektu handienetako eta, ohi ez bezala, iraunkor batentzat, Estrasburgon (Frantzia), Krugerrek zuzen-zuzenean mezu soil hau bidali izana: “L’empathie peut changer le monde”. Halaxe da, “Enpatiak mundua alda dezake”¹³. 2003an, Koloniako San Pedro elizan (Alemanian), santutegi gotiko berantiarren nabe osoko zorua estali zuen Krugerrek emakume baten eskuen lehen planoko zuri-beltzeko argazki batekin, hatzak gurutzatuta, otoitzean bezala lotuta¹⁴. Emakumearen eskumuturren oinarrian galdera-sorta bat gehitu zuen, letra lodi zuriz idatzita hondo gorriaren gainean:

Wer salutiert am längsten?

[Nork egiten du agurrik luzeena?]

Wer betet am lautesten?

[Nork egiten du otoitz ozenen?]

Wer stirbt zuerst?

[Nor hiltzen da aurrena?]

Wer lacht zuletzt?

[Nork egiten du barre azkena?]

Lehendik ere eginak zituen instalazio horretako lau galderak, bereziki 1989 eta 1990 urte bitartean ekoitzi zuen Los Angeleseko Museum of Contemporary Art-eko kanpoko muralean. Galdera horiek Temporary Contemporary eraikineko hegoaldeko horma osoa hartzen zuten (gaur egun Geffen Contemporary deitzen da eraikina), beste bosten ondoan —“Who is beyond the law?” [Nor dago legearen gainetik?], “Who is bought and sold?” [Nor dago erosita eta nor salduta?], “Who is free to choose?” [Nor da aukeratzeko libre?], “Who does time?” [Nor doa kartzelara?], “Who follows orders?” [Nork betetzen ditu aginduak?],—, 9 x 66 metroko eremu bat estalita. Esaldiak AEBko banderaren tankera hartuta taxutu zituen koloretako muralean. Instalazioa Los Angeleseko erdigunearen eta Little Tokyoko komunitate japoniar-amerikarraren artean zegoen, eta Little Tokyoko komunitateak eragozpenak jarri zizkion artistaren jatorrizko diseinuari¹⁵. Galdera haiek kontserbadore fanatikoek lizuntzat eta balio moralik gabekotzat jotzen zituzten artistak zentsuratzeko asmoz haien artearen aurka egindako erasoei Krugerrek emandako erantzuna ziren. Itaun haien bidez Krugerrek zalantzan jarri nahi zuen Jesse Helms kongresistak, Pat Buchanan iruzkingile politikoak eta Jerry Falwell buruzagi kristau ebanjelikoak eta tankerakoek, ustezko zilegitasunaren eta zuzentasunaren izenean, zentsura hori aurrera eramateko euren buruari emandako eskubidea; eta, bide batez, “gerra kulturalako” urte haietan kolokan zegoenaren muina ere azpimarratu nahi zuen, adierazpen-askatasunaren eta gobernantzaren printzipio demokratikoen aitzindaria omen den herrialde batean.

Galdera horiek berak beste modu batean antolatu zituen Krugerrek 2003ko martxoan, eta eskuak otoitzean loturik ageri zituen irudi bat aurkeztu zuen gurtza-leku batean, beste gerra mota baten bezperan: AEBk Irak inbaditu eta “Terrorismoaren aurkako gerra” areagotu zuenean. Orduko hartan, Krugerrek berriro ere ikusleak zirikatatu zituen kritikoki ikus zitzaten boterearen ezaugarri egituratzaileak, agian baita Ahalguztidunak omen duen boterearenak ere. Bestelako oihartzun bat zuten Krugerren 2003ko galderek, besteak beste kongregazioak espazioa erabiltzen zuen moduagatik, eta galderek aldi berean iradokitzen zituztelako George W. Bush eta Saddam Husseinen jendaurreko otoitz politizatuak —bakoitzak bere Jainkoari eskatzen ziola betetzeko bere garaipen-nahiak— eta ama, emazte eta arreben kezka, beldur eta itxaropenezko otoitz pribatu intimoak. Espazio hartan jendea elizkizunerako biltzen zenean, aulki tolesgarriekin eta beren gorputzekin ilunduz Krugerren irudia, ematen zuen galderak gurtza kolektiboan “xurgatuak” geratzen zirela, eta alderantziz. Hau da, Krugerren lanak elizan otoitz egitearen esperientzia kolektiboa bere baitan biltzen zuen heinean, esperientzia hori berori Krugerren lanaren parte ere bihurtzen zen, galderak aktibatuz eliztarrei zuzenduak balira bezala eta aldi berean eliztarrek egingo balituzte bezala. Nabea hustu eta eliztar guztiak etxera joandakoan, guztiz bestelako pieza bihurtzen zen Krugerren irudia, Jainkoari berari eginak ziruditen galderekin: Nork egiten du agurrik luzeena? Nork egiten du otoitz ozenen? Nor hiltzen da aurrena? Nork egiten du barre azkena?

[Itzulpena: Rosetta testu zerbitzuak]

1. Benjamin H. D. Buchloh, "From Faktura to Factography", lehenik hemen argitaratua: *October*, 30. zk. (1984ko udazkena); hemen berrargitaratua: Richard Bolton (ed.), *The Contest of meaning: Critical Critical Histories of Photography*, MIT Press, Cambridge, MA, 1992, 62. or.
2. Ikus Walter Benjaminen 1935eko saiakera-lana, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", hemen: *Illuminations: Essays and Reflections*, Schocken Books, New York, 1969, 217–51. or.
3. Buchloh, "From Faktura to Factography", *op. cit.*, 69. or.
4. Ikus Craig Owens, "The Medusa Effect, or, The Specular Ruse" (1983), hemen: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, 191–200. or. Hal Foster, "Subversive Signs", hemen: *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985, 99–118. or. Kate Linker, *Love for Sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1990; Mignon Nixon, "You Thrive on Mistaken Identity", *October*, 60. zk. (1992ko udaberria): 58–81. or.
5. Artistaren hitzak hemen: W. J. T. Mitchell, "An Interview with Barbara Kruger", *Critical Inquiry*, 17. alea, 2. zk. (1991ko negua), 435. or.
6. Mignon Nixon, "You Thrive on Mistaken Identity", *op. cit.*, 60. or.
7. W. J. T. Mitchell, "An Interview with Barbara Kruger", *op. cit.*, 448. or.
8. *Ibid.*, 448. or.
9. *Ibid.*, 445. or.
10. Alemanierazko "Einfühlung" hitza "enpatia" berbaren baliokidea da, eta "erruki" hitzetik bereizi behar da, azken horrek sarriago deskribatzen baititu bestelako sentimendu batzuk, sufrimenduekin, atsekabearekin, zorigaitzarekin eta larritasunarekin lotuak daudenak hain zuzen ere.
11. Gehiago jakiteko intersubjektibotasunari eta horrek enpatiarekin duen erlazioari buruz, ikus Edmund Husserl, fenomenologiaren "aitaren" lana.
12. Sheldon S. Wolin, *Democracy Incorporated: Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism*, Princeton University Press, Princeton, 2008.
13. Mezua lehenago sortua zen, 1991n, Alemanian jarritako hainbat karteletarako: "Einfühlungsvermö kann die Welt verändern".
14. Lehendik ere ikusi izan zen eskuen irudia, *Untitled (Perfect) (Perfektua)* izeneko Krugerren 1980ko argazki/ testu lan goiztiarrean. Puntuzko jaka batez jantzitako emakumearen gorputzaren parte handiagoa ikusten zen hartan. "Perfektua" hitza gainetik erantsia zegoen, eta, hortaz, halako tentsio bat zuen irudiak, nola irakurri behar ote zen, gauza santu jalea zelakoan, edota modu ironikoan.
15. Murala, hasieran, *A Forest of Sign: Art in the Crisis of Representation* talde-erakusketan egotekoa zen, baina ez zuten ipini erakusketa amaitu arte, muralaren aurka egin baitzuen bertako japoniar-amerikar komunitateak. Artistak proposatu zuen aurreneko bertsioan, erdian AEBko Banderaren Zina zeukan perimetro baten mugak markatzeko erabiltzen ziren galderak. Little Tokyo biztanleek —kalearen beste aldean eta MoCA eraikinaren ondo-ondoan dago auzoa— protesta egin zuten obra hark japoniar-amerikarren historiaren aurrean agertzen zuen sentiberatasun-falta zela-eta. Izan ere, II. Mundu Gerran espetxeratu egin zituzten japoniar-amerikarrak, etsai atzerritar gisa, eta goizero-goizero Banderaren Zina erreztatutako beharraren umiliazioa jasaten zuten espetxealdi hartan. Komunitateko ordezkariekin bildu ondoren, Krugerrek diseinua aldatu zuen, eta bi urtez egon zen murala leku hartan.