

Yoshitomo Nara:

katalogoa

GUGGENHEIM BILBAO

Etxean bezala inon ez	3
Yoshitomo Nararen margolanetako hondoa	11
Tarteko lekua	16

Etxean bezala inon ez

Lucía Agirre

Yoshitomo Nararen laneko irudi bat gogora ekartzen hasita, buru handiko eta begi zabaleko neskato polit baina aztoragarriak datozkigu burura. Zehaztu gabeko hondo monokromoen gainean nagusitzen dira, ingerada beltzez markaturik, marrazki bizidunen bat-batekotasuna dute eta gure arreta eskatzen dute. Nararen pertsonaien jarrera desafiatazailak liluratu egiten gaitu. Erdi-erdian kokatzen ditu neskatoak, eta haien xarma ukaezinarekin batera txertatzen du haien matxinada probokatzailea ere.

Japoniako kultura herrikoia sailkapenak egin zalea da, eta batzuen ustez Nararen lanak *kimo-kawa*¹ dira, “nazkagarri-politak”. Nolanahi ere, Mendebaldeko begiz ikusita, Nararen irudiak ezin dira horrela kategorizatu: nire ustez, bere irudiak ez dira *kimoi*. Ez naute uxatzen. Aldiz, *kawaii* alderdia nagusitzen da. Beraz, agian hobe dugu hitz horiek baztertzea, haien esanahia itzulpen hertsia baino konplexuagoa baita. Horren orde, sakonago begiratzuz ikus dezakegu Nararen irudi ikonikoak hainbat hamarkadaz luzatu den bidaia sortzaile batetik sortu direla, eta bakardade fisikoa eta psikologikoa ere egon dela tarteka, txikitan Japonian sentitutako bakardadearen oihartzun, gurasoak lanean eta ordu asko igaro behar izaten baitzituen etxean bakarrik, eskolatik irtendakoan. Nararentzat, iragana oraina bezain esanguratsua da. Haurtzaroarekin loturik jarraitzen du, memoriaren eta bere sinbolismo bereziaren bidez, eta horrek eman dio forma bere biziari eta karrerari.

1980ko udaberrian, hogeitun urte bete berritan, Nara Europara etorri zen aurreneko aldiz. Gurasoek unibertsitatean ikasteko eman zioten diruarekin murgildu zen Pariseko museoetan. Hizkuntza menderatzen ez bazuen ere, gazteen bilguneak interesatzen zitzaizkion: kaleak eta gazteen ostatuak, non filmen eta musikaren hizkuntza partekatzen zen. Musika funtsezkoa izan da Nararen bizitzan, zortzi urterekin bere lehen diskoa erosi zuenetik, eta hamaika urterekin bere herri ondoan zegoen AEBko aire-baseko irratsaioak entzuten hasi zenetik. Letrak ulertu gabe, Narak zentzumen mailan bakarrik erantzuten zien kantei. Hizkuntza hori ulertzen zuen, eta erreflexu emozional berdinez begiratzen zien Mendebaldeko albumen azalei. Elementu bisual horiek denak iturri alternatiboak izan ziren Nararentzat eta funtsezko bihurtu ziren bere inguruko mundua ulertzeko eta irudikatzeke.

Narak hiri ugari bisitatu zituen Europan, besteak beste Amsterdam, Brusela, Liverpool eta Londres. Christiane F.-k *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (Christiane F. – Zooko geltokiko haurrak) autobiografian deskribatzen duen Mendebaldeko Berlinen bizi izan zen. Bertan ikusi zuen gazteen alienazio soziala. Isolamendu kulturalaz ohartu zen eta horren kontzientzia hartu zuen Joji Hashiguchiren *We have no place to be 1980–1982* liburuarekin. Hashiguchiren argazkiek bizi-bizi jaso zuten Mendebaldeko Berlingo, Londreseko eta New Yorkeko gazteen 1980ko hamarkadaren hasierako deserrotzea. Aldatu egin zen Narak balioetsat jotzen zuena. Perspektiba berriak eskuratu zituen eta ordura arte ikasitako guztia birpentsatu nahi zuen: “Japoniatik irten ondoren konturatu naiz Fuji menditik Everest menditik ez bezala ikusten direla gauzak”².

1983an Narak berriro bidaiatu zuen Europara, Pakistanen barrena, eta Txinara. Orduan ulertu zuen bizi-esperientziak partekatuz sortu daitezkeen loturak askoz sendoagoak direla nortasun nazional kolektibo batetik sortutakoak baino, eta hizkuntza komun bat aurkitu zuen bere inguruko azpikulturetan. Narak aitortzen duenez, ordura arteko bere sormena hainbat kointzidentziaren eta erabakiren emaitza izan zen, ez hainbeste ahalegin artistikoetan oinarrituta, baizik eta nerabea zelarik esperientzia eta interes berriak bilatzen zebilelako. Atzerrian emandako hiru hilabete haien ondoren, zalantzan jarri zituen Japoniatik ezagutzen zuen artea eta arteak bere inguruko munduarekin zeukan harremana. Arreta berezia jarri zuen munduan barrena ezagutu zituen gazteengan, eta oso aintzat hartu zituen irakasleak, gerra pairatu zutenak, lagunak eta ikasleak, filmak, literatura eta musika.

Europara egindako bigarren bidaiak asko eragin zion. Hortik garatu zen Nararen lengoaia piktoriko berezia, eta horrek “oroitzapenen jarraitutasun”³ bat eman dio. Orduan formulatu zituen gaiak eta motiboek hor segitzen dute: teilatu gorriko etxe zuria, kimu berdeak, sugarrak eta aingeruak, batzuk aipatzearen. Horiek erabiliz ikertu ditu hainbat teknika eta konposizio, hala nola collagea: zuzenean (postako zigiluak, Londresko metroko txartel bat, bonboien bilgarriak eta horrelakoak erabili ditu), edo Pop arte goiztiarra gogorarazten duten koadroetan, non figurak hondo koloretsuekin nahasten diren collage itxura hartuta. Hala ere, Nararen obran gailentzen dena haren hiztegi plastikoa da: teilatu gorriko etxe bakartia askotan erabili du. *Etxean bezala inon ez?* (*Is There No Place Like Home?*, 1984) margolanean, etxea aterpearen sinboloa da, “Etxean bezala inon ez” bitan idatzita, mantra baten moduan. Narak gogoan du etxean zoriotsu zela: “Oso gutxi nekien kanpoko munduaz. Zorion ugari izan nuen gurasoen etxean”⁴. Baina oro ez da dirudiena: goiko leiho batetik sartzen den suak irauli egiten du segurtasun-zentzua (Nararena), bertako bizilagunak harrapatuz edo beren barneko mundu babestutik kanpora irtenaraziz.

Bestetik, Nararen neskatoen kasuan, aurrera begira daude beti, zurrun, formatu bertikalean, zeru itxurako hondo urdinen gainean. Haien gorputz-adar luzanga eta traketsak alde handia dute aurpegiko irribarre zabalekin, hortzak erakutsita apur bat mehatxukorrek baina aldi berean tolesgabeak direnak. Ume-arropa sinplez jantzita egon arren, heldutasuna darie. Neskatoak irudikatzekeko modu ezohikoa da, Errenazimentuko artean irudikatutako haur-helduen antzekoa, garai hartan haurtzaroa ez baitzen kontuan hartzen. Narak joera hori Japoniako kulturaren antzematen du: “Alemanian, haurrak haur dira, baina Japonian heldu gaztetzat hartzen dira; desberdintasun hori oso interesgarria da”⁵. Irudi hauetan barrena, narratiba konplexu ugari daude eta haurren gorputzek esanahia hartzen dute: sudur batetik landarea jaiotzen da, beso bat kandela piztu batean amaitzen da. Esanguratsua da hegoak erabiltzea ere. Narak dioenez, “Ez nuen lortzen nire txikitako emozioak eta nire oraina irudi bakar batean integratzea, harik eta nire iraganetik bereizi nintzen arte eta orainean bizitzeko erronkari heldu nion arte”⁶.

Narak 1987an amaitu zuen masterra Aichi Prefekturako Arte Unibertsitatean. Uda bukaeran, lagun batengana bisitan joan zen Düsseldorfera, Berlingo harresia erori aurretik eta ondoren arte garaikidearen zentroa zenera, eta bere burua Alemanian trebatzen jarraitzea erabaki zuen. Düsseldorfeko Kunstakademiean eman zuen izena, batik bat arrazoi ekonomikoengatik —Alemanian irakaskuntza dohainik zen eta ikasleen gastu asko ordaintzen ziren—, baina baita ere irakasle bikainak zeudelako bertan. Erabaki itxuraz arbitrario hura funtsezkoa izan zen eta aldatu egin zuen Nararen lanaren nondik norakoa. Kunstakademieko irakasleen artean garai hartan Gerhard Richter, Tony Cragg eta Nam June Paik zeuden. Nara ez zen izan Kunstakademieko lehen ikasle japoniarra; 1960ko hamarkadaz geroztik hainbat artista japoniar aritu ziren bertan, besteak beste Yuji Takeoka artista kontzeptuala, hamabost urte

lehenago Düsseldorfen bizitzen jarri zena. Narak berriro hastea erabaki zuen, eta 1988an lehenengo urteko ikasle gisa eman zuen izena Kunstakademien. Alemanez komunikatu ezinak isolamendu gordinera eramane zuen, eta bakardade kontziente batean bildu zen, haurtzarokoa eta bere garapenaren hasierakoa bezalakoa. Dena dela, egoera horri Japoniatik urrun aurre egin behar izanak bere burua berrimajinatuzera eramane zuen Nara eta ideia berrietara zabaldu zituen begiak. Artearen bidez espresatzea erabaki zuen, bai eta hizkuntzaren muga gainditzea ere: “Hizkuntza ez badakizu, benetan ulertu nahi zaituztenak bakarrik izango dituzu lagun”⁷. Ikaskideek oso jator tratatu zuten eta asko ikasi zuen gizatasunaz eta gizarteaz, oro har. Japonian eskuratutako trebezia teknikoak laguntza formalak besterik ez zirela ere ohartu zen, edonork ikasteko modukoak, eta oso garrantzitsua izango zen beste zerbaitez ere konturatu zen: biziaren eta margolaritzaren arteko harremanari buruz hausnartzeko gaitasunak erabakitzen du zer den artea eta zer ez den artea. Narak ulertu zuen “erabat kontzeptu desberdinak direla trebetasun profesionalak eta espresio pertsonala”⁸. Natura hilei buruzko Richterren klase batean, adibidez, ustez ohikoa zen ariketa horri esker batetik marrazteko trebetasun teknikoa neurtzen zen, baina, baita ere, edozein gai artistaren barne-bizitza islatzeko baliabide gisa erabiltzeko ikasleek zuten gaitasuna. Narak begikoa zuen Alemaniako eta, oro har, Europako artearen bihotzean zegoen espiritu filosofikoa. Hori bat zetorren bere ahots artistikoa definitzeko eta artea baliatuta bere egia emozionala eta errealtate psikologikoa adierazteko zuen beharrekina.

Nara Alemanian bizitzen jartzearekin batera hasi zen A. R. Penck arte grafikoak eta margolaritza irakasten Kunstakademien. Hasieran, Nararen asmoa Fritz Schwegler artistaren ikasle izatea zen, eta ez da harritzekoa, haren lanen ironia berezia ezaguturik. Baina Schweglerren klaseak beteta zeudela jakin ondoren, hark aholkatuta, Narak beste irakasle batzuk bilatu zituen, ustez bere sormena sustatuko zutenak: lehenbizi Michael Buthe-rekin ikastea erabaki zuen, eta 1991n Pencken klasera aldatu zen. Markus Lüpertz errektore zela, Penckek ezohiko harremana garatu zuen ikasleekin: Luisenstrasseko 25.ean eraikin bat alokatu, arte eskolatik aparte, bere ikasleentzako gune bihurtu eta askatasun osoa eman zien. Eraikin hura aterpe bat izan zen ikasleentzat, eta, oraindik isolatuta sentitu arren, Nararen inguruko jendea bere hazkunde artistikoaren iturri bihurtu zen.

Penck Neoespresionismo alemanaren aitzindari izan zen 1970eko hamarkadatik aurrera, eta eragin handia izan zuen Nararengan. Nararen 1989ko margolan batzuek hala adierazten dute: irudiak beltzez gordin markatuak daude, pintzelkada solteak erabiliz, aurpegiak, ezpainak eta ilea gorritz eta hori zakarrez nabarmenduta. Nararen irudi nahigabetu, okertuak, batzuetan txarrantxa artean harrapatuak, Pencken makila-gizon sinplifikatu, monokromatikoen oihartzun dira, historiaurreko labar-pinturen edo hieroglifikoen antzekoak: haien bidez hitz egiten zuen hark Alemaniako historiaz, politikaz eta bizitza garaikideaz. Ordura arte, Narak desberdin landu zituen margolaritza eta marrazketa, eta Penckek biak konbinatzeko aholkatu zion. Pencken gidaritza baliotsua izan zen eta aurrera egiten lagundu zion Narari: “Bere istorio enigmatikoak forma simple eta ausartetara murriztuz, Narak arrakastaz konektatu zituen bere bi jardunak: marrazketa eta margolaritza”⁹.

Narak gauza asko partekatzen zituen Penck-ekin: musikazaleak ziren biak —Penck *free jazz* zalea batez ere—, energiak beterik zegoen haien lana eta muga kulturalak gainditu eta ezkutuko egiak azaleratzeko joera zuten. Narak oso maiteak zituen punk rocka, Johnny Ramoneren estetika eta garaiko kontzertuen eta irudien nortasun desafiatazaileak. Narak zioen moduan, “Punk rockaren zalea naiz, musika gisa eta independentziaren sinbolo gisa. Edo musikagatik bakarrik: sinplea, zuzena. Beharrezkoa bakarrik erabiltzen dute, elementu gehiegi gabe. Nire margolanak bezala, agian”¹⁰. Düsseldorf, Narak erraz eta

merke ase zuen zuzeneko musikarekiko grina —batzuetan doan—, bere lagun batek lan egiten baitzuen Tor 3 klub ikonikoan, eta han jo zuten, adibidez, Devo, Guns N' Roses, Kraftwerk, Metallica, The Smashing Pumpkins eta Ramones taldeek.

Kunstakademiek antolatutako ikasle-erakusketek estimazio handia zuten artearen munduan eta horiei esker Narak bere lana ezagutarazi zuen Europan. *Neskatoa labana eskuan* (*The Girl with the Knife in Her Hand*, 1991) lana Kunstakademiek antolatutako 1991ko erakusketarako aukeratu zuten. Margolan horretan neska begi zabal bat ageri da, eskuan labana duela. Aurreko lanen guztiz bestelakoa, Nararen orduko margolan nagusietako bat da, eta ondoren hartuko zuen bidea agertzen du. Lehenago ere margotu zituen labanak, esate baterako *Egin bidea, jarraitu bidea* (*Make the Road, Follow the Road*, 1990) delakoan, baina neska motel edo otzanen eskuetan. *Kaltegabea* (*Harmlos*, 1991) izenekoa, labana bat airean dago, aingeru baten eskuetatik kanpo. *Neskatoa labana eskuan* desberdina da edukiz eta formaz. Neskak aurre egiten digu, asmo ilunez agian. Fokua aurpegian dago, gorantz okertua, eta goitikako perspektibaren ondorioz hankak txikiak dirudite. Neskatoaren begi berde liluratzaila psikologia konplexu eta iraultzaile bat iradokitzen dute. Deigarria da kolorearen erabilera —soinekoa eta txanoa gorri, ilea eta botoiak laranja—. Labana ia ikusezina da, larruzalaren kolorearekin bat eginda. Elementu piktorikoak murriztu, funtsezkoari bakarrik eutsi eta atzeko kolore-geruzek espazio zehaztugabe baten ilusioa sortzen dute. Nararen esanetan, “Hondo huts horiek nire ordura arteko lekuetatik askatzea islatzen zuten. Obra hauek besteei ez baizik neure buruari aurre egitetik jaio ziren”¹¹. Era horretan, izenburuen bidez sarritan haurrak mutikotzat edo neskatotzat jo arren, androginoak dira. Haur bakoitzak bi generoen sentsibilitateak dauzka eta anbiguotasun horrek posible egiten du eurak, animaliak eta gainerako izakiak Nararen metafora erreferentzialak izatea.

Talde-erakusketa horiek aukera gehiago eman zizkioten Narari, hala nola album baten azala egitea Krefeld-eko The Birdy Num Nums *indie rock* bandarentzat. *Mannaka over the World* (1991) albumerako margotu zuen *Pandoraren kutxa* (*Pandora's Box*, 1990), bertan irudikatu zuen neskato bat txirikordekin, mingaina aterata eta eskuetan kutxa bat erdi irekita. Pandorak ez bezala, Narak dioenez, kutxak itzaropena bakarrik dauka barruan, zabaltzeko prest: “mundu honetan agertu ez den ‘itzaropena’ dago kutxaren barruan, ireki zain”¹². Pandora putzu baten erdian dago, urak oinak ezkututzen dizkiola. Gai hori ere errepikakorra da. Pertsonaiak putzuetan desagertzen dira: gerriraino, Narak hain maitea zuen John Hiatt-en *Overcoats* albumean bezala, edo ia erabat urpean, sudurra edo begiak bakarrik agerian. Uretan zutik, flotatzen edo itotzen, inplikazioak ez daude argi, baina Nararen ustez, “putzuak konektatzen ditu oraina eta erreinu kolektiboa, azpimundu moduko bat”¹³.

Kunstakademieko erakusketei erreparatu zieten arte-merkatariak, besteak beste Amsterdameko Galerie d’Eendt-eko zuzendari Ferdinand van Dieten-ek. 1990ean, Narak bere lehen bakarkako erakusketa egin zuen Galerie d’Eendten. Bi hamarkada geroago Van Dieten-ek. 1990ean, Narak bere lehen bakarkako erakusketa egin zuen Galerie d’Eendten. Bi hamarkada geroago Van Dietenek zioenez, “Düsseldorfeko Akademian ikusi nuen Yoshitomo Nararen lana; sotila eta zehatza ez ezik, askatasun handiz egina, klixetara jo gabe. Artistaren ustez, neskatoen irudi horiek beren buruaz hitz egiten zuten. Horregatik lan egin nahi izan nuen Nararekin”¹⁴. Momentu horretan, Nara gorputzik gabeko buruak ari zen margotzen, hondo monokromoetan flotatzen, eta figurek objektu enblematikoak zeramatzaten: kutxa bat, etxe bat, kimu bat, hegazkin bat edo jostailuzko barku urdin bat (azken hori, agian, deserrotzea eta leku batetik bestera joan beharra iradokiz). Paul Steenhuis-ek honela idatzi zuen *NRC Handelsblad* egunkari holandarrean: “Düsseldorfen bizi den beste japoniar bat ere, Yoshitomo Nara (1959), Galerie d’Eendten

ari da lanean. Bere kreazioek [Noritoshi] Hirakawaren argazkiek ez bezala gaintzen dituzte kulturaren arau zurrunik: badirudi bere marrazkiak eta margolanak hurrek eginak direla. Margotzeko estilo tolesgabe, karikatura antzeko horrek Donald Baechler artista estatubatuarra gogorarazten du. Galerie d'Eendteko bere lehen erakusketan, irudiak oso indartsuak dira eta desarmatu egiten zaituzte”¹⁵. Narak aitortu du Baechler interesatzen zaiola¹⁶, agian hark Neoespresionismoarekin zuen harremanagatik, edo, infantiltzat jotako estetikagatik.

Koloniako Johnen & Schöttle galeriak ere begiz jo zuen Nara. Jörg Johnenek lehenbiziko aldiz Nararen lana ikusi eta oso desberdina iruditu zitzaion. Ez zitzaion berehala igartzen artista japoniar batena zela, eta zaila zen erreferentzia kultural hori antzematea. Jakina, Nararen estetikak hainbat erreferentzia zituen, Japoniako arteaz zekienarekin konbinaturik. Asko eragin zioten, batez ere, Errenazimentu hasierako Piero della Francescaren eta Giottoen freskoen kolore zeharrargiek eta Giottoen hondo zapalek¹⁷.

Düsseldorfeko Kunstakademian graduatutako udan, 1993ko uztailan, Narak bakarkako erakusketa bat egin zuen Johnen & Schöttlerekin, eta Johnenek hauspotuta, Kolonian bizitzen jarri zen hurrengo urtean. Johnenek lagundu zion estudio-etxe bat aurkitzen Braunsfeld-eko Eupener Strasseko Bauhaus-estiloko eraikin batean. Otto Müller-Jena arkitektoak Siegel & Co. enpresa kimikoarentzat diseinatu, artista askoren etxe eta sormenaren haztegi bihurtu zen Sidol enpresa zaharra. Estudio hura Nararen santutegi bihurtu zen: “Niretzat eta nire lanarentzat urrezko urteak izan ziren Alemanian ikasketak amaitu eta Japoniara itzuli aurreko sei urteak. [...] Nire estudio-etxea zementuzko enpresa zahar, aspergarri batean zegoen, Koloniako aldirietan. Hura zen nire munduaren bihotza... Leku hartan, mihisearen aurrean jartzea espaziora bidaiatzea zen batzuetan, ezerez ilunean flotatzen zegoen espazio-ontzi txiki, bakarti batean. Margotzen nuenean, nire espazio-ontziak fantasiako mundu horretako edozein lekutara bidaiatu zezakeen, baita unibertsoaren mugaraino ere”¹⁸.

Urte haietan zehar, Narak bakarkako eta taldeko erakusketa ugari eskaini zituen, salmentei esker utzi zuen bere ordukako lana —jatetxe japoniar batean ontziak garbitzea—, eta artea sortzetik bizitzen hasi zen. Bere erakusketen izenburuek —*Be Happy*, *In the Deepest Puddle* eta *Nothing Gets Me Down*— bizitzaren aurreko jarrera ironikoa agertzen zuten. Galerie d'Eendterako egindako instalazioa, *Hula Hula lorategia* (*Hula Hula Garden*, 1994), lorategi festa baten modukoa zen. Haurren zazpi maniki agertzen dira, festarako jantzita baina buruz behera etzanda belar artifizialean, han-hemenka “landatutako” loreekin. Eszena harrigarria zen eta argi uzten zuen manikiek beren artean eta ikuslearekin zuten deskonexioa. *Etxean bezala inon ez* (*There Is No Place Like Home*, 1995) aurkeztu zuen hurrengo urtean *Pacific Babies* erakusketan, Santa Monican ireki berria zen Blum & Poe galerian. Maniki bakar bat, buruz behera etzanda, lore zuri eta horien artean. Estreinaldian egindako bideo batean Narak dioenez, neskatoa lotan dago, gurasoen zain, eta esnatzean den-dena jarriko du zalantzan, baina itxaron egin beharko dugu, ea noizbait esnatzen den. Proposamen goibela dirudi, baina izenburu bereko margolan bat zegoen aldamenean zintzilik zeinetan neska bat gorritz jantzita baitzegoen, teilatu gorriko etxe batera daraman bide baten beheko aldean, hara iristeko esperantzan.

Blum & Poe-k antolatutako erakusketa izan zen Nararen lehena Estatu Batuetan, Timothy Blumen eta Tokioko SCAI The Bathhouse galeria garaikideko Masami Shiraishiren arteko elkarlanaren emaitza. Nararen hitzetan, Kaliforniako bidaiarekin hasi zen bere “historia artista gisa, beste guztiek ikusitako moduan”. Eta jarraitzen du: “Heldulekurik ez neukan leku batera joan nintzen lehenengo aldiz, Europatik edo Japoniatik kanpora. Mendebaldeko Kostalde urrunean artista moduan bizi nintekeela sentitu nuen,

agian han ez zegoelako inolako banaketarik kultura nagusiaren, *underground* kulturaren eta azpi-kulturaren artean. Han gauzak guztion begi-bistan gertatzen ziren. Uste dut kultura alternatiboa gero eta gehiago zabaldu zela eta pop kultura bihurtu zela bertan. Mendebaldeko Kostaldearen historia horrek antz handia du ni artista egin nintzen moduarekin. Onartua sentitu nintzen lehen lekua izan zen. Mendebaldeko Kostaldean, arte-aldizkarietan agertu nintzen, berria izan arren. Kaliforniako beste artista batzuek ere gogoko zuten nire lana, eta zoriontsu izan nintzen¹⁹. *Art in America*ko artikulua batek Nararen lanen garrantasuna azpimarratu zuen, eta bere aurpegi sinplifikatuak, espresio ziniko, maltzurra zutenak. Artikuluak Pencken eragina aipatu zuen eta etorkizun oparoa iragartzen zion²⁰.

1990eko hamarkadaren erdialdera, Nararen lana zabaldu eta ezaguna bihurtzen hasi zen European barrena, baina ez ziren Japoniatik kanpoko aldizkariak estaldura eman zioten bakarrik. Aurreneko aldiz, ikuslego zabala aurkitu zuen Japoniako arte-eszenan, eta Japoniako arte garaikideari buruzko *Bijutsu techo* aldizkariaren azalean agertu zen *Horia urdinean* (*Yellow in Blue*, 1994) obra, non kolorearen eta lerroaren eboluzioa ikusten den: leunagoak dira koloreak, hori mostaza hondo zero-uridin baten gainean, lehengo ingerada beltz nabarmenik gabe. AEBko bakarkako lehen erakusketatik hiru urtera, Paul McCarthy artistak gomendaturik, Kaliforniako Unibertsitatean margolaritza-irakasle gonbidatu izatea eskaini zioten. UCLAn igarotako hiru hilabeteek okerreko eragina izan zuten bere lanari buruzko iruzkinetan. Nararen ikasle-egoitza berean bizi izan zen Takashi Murakami artista japoniarrek *Superflat* kontzeptuaren inguruan antolatu zuen erakusketa bat, Japoniako nortasun kulturala eta artistikoa sustatzeko. Nararen margolanetako batzuk erakusketa hartan sartu zituen eta, horren ondorioz, Murakamik erakusketa horretarako idatzitako manifestuko ideiekin identifikatu zuten Nararen lana eta erabat alboratu zituzten haren benetako oinarriak, Alemanian eta lehenago eraikiak.

1999an Narak umeentzako ipuin-liburu ilustratu bat publikatu zuen, *The Lonesome Puppy* (Txakurtxo bakartia)²¹. Belarri erori, begi triste eta sudur-punta borobileko txakur zuria askotan agertu zen lehenago ere Nararen lanean, besteak beste *Txakur belarri-zapala* (*Flapeared Creepin' Dog*, 1994) eta *Autoerreturua txakur gisa* (*Self Portrait as a Dog*, 1996) delakoetan. Txikitan, adin bereko haurrik ezean, Narak animalien laguntasuna bilatu zuen. Auzoan txakurrak zeuden eta etengabe agertu dira bere lanean, umetako oroitzapen gisa. Baina oroitzapen guztiak ez dira onak. Narak aitortzen duenez, txikitan bere txakurra abandonatu zuen, eta horren errura itzultzen da *Txakurtxo abandonatua* (*Abandoned Puppy*, 1995) delakoan: haur bat txakurkumez mozorrotuta, kartoizko kaxa batean eserita dago. Abandonu hari buelta eman nahi izan zion agian horrela eta bere burua barkatu. Izan ere, kaxak “babesleku bat eta haurrak kanpoko presioetatik babesten dituzten arauak irudikatzen ditu”²². *The Lonesome Puppy* ipuina txakur erraldoi bati buruzkoa da: bakarrik dago, jendeak ikusteko handiegia delako, baina neskato bat hura ezagutzen saiatu eta lagun minak egiten dira. Desberdin izateak ez gaituela apartatu behar esan nahi du. Nararen aipamen argitzailerik honekin amaitzen da liburua: “Oso bakarrik bazaude ere, beti dago norbait, nonbait, zurekin elkartzeko zain. Bilatu eta aurkituko duzu”. Hogeita bederatzirekin, Narak bere jaioterriko bizimodu ziurra utzi eta bizimodu alternatibo, agian hobe bat bilatu zuen “ostadarraz bestalde”, *Ozeko aztiako* Dorothy bezala. Handik hamabi urtera karrera oparoa zeukan, baina beti jakin zuen inon ez zegoela etxean bezain ondo. Ezezagunari aurre egin, berriro hasi eta bere lengoia aurkitu beharretik sortu zitzaion atzerrian bizi nahia. 2000. urtean, Koloniako bere estudioa eraistera zihoazela, Narak Alemaniako denboraldia amaitutzat eman zuen eta Japoniara itzultzea erabaki zuen. Atzerrian hainbeste ikusi eta ikasi ostean, Tokion bere lengoia artistikoa garatzen jarraitu zuen, Europako urteetan eraikitakoa: “[Narak] bere neskato buruhandiak ‘hazteko’ oinarriak ezarri zituen, 1991n eskuan labana zeraman soineko gorriko neskato hartatik aldendu eta bakean uztea baino

nahi ez duen neskato helduago eta lasaiago bateranzko bilakaera eginez”²³. Narak ordura arteko bere erakusketa handiena izango zenean jarri zuen arreta: *I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME*. — Morrissey kantari britainiarren abesti batetik hartutako izenburua— 2001eko abuztuan Yokohamako Arte Museoa zabaldu zena. Japoniako museo bateko bere bakarkako lehen erakusketa izan zen eta Japoniako beste bost museotara bidaiatu zuen. Berririo etxean zen Nara.

[Itzulpena: Bakun itzulpen eta argitalpen zerbitzuak, S.L.]

Oharrak

Eskerrak eman nahi dizkiet Clare Prestoni eta Satoko Hamadari beren iruzkin eta iradokizun aberatsengatik.

1. Japonierazko *kimo-kawa* “kimo” eta “kawaii” hitzen konbinazioa da. Lehenbiziko hitzak narrasa/nazkagarria edo zatarra/bitxia esan nahi du, eta bigarrenak polita edo maitagarria. Pertsonaia aztoragarri baina erakargarri bat adierazten du.
2. Megumi Nishikawa (elkarrizketa), “The 5th Takifuji Art Award Winner: Nara Yoshitomo”, 2017ko iraila. <https://jptca.org/en/interview/the-5th-takifuji-art-award-winnner>.
3. Yoshitomo Nara, hemen: “Erretratua 02: Yoshitomo Nara 2”, *chic ZINE*, YKG publishing, 10. alea, irailak 22, 2017.
4. “Yoshitomo Nara” (elkarrizketa), *Index Magazine*, 2001. www.indexmagazine.com/interviews/yoshimoto_nara.shtml.
5. *Yoshitomo Nara: shiyu kongwu yiwude shijie (Yoshitomo Nara: mundu hutsetik gora)*, Big Art Co., 2023, 60. or.
6. Matsui, *Index Magazine*, *op. cit.*
7. Nara, *In His Own Words*, *op. cit.*, 35. or.
8. Nara, *In His Own Words*, *op. cit.*, 8. or.
9. Yeewan Koon, *Yoshitomo Nara*, Phaidon Press, New York, 2020, 34. or.
10. Yoshitomo Nara, hemen: Eric Nakamura, “Punk Art”, *Giant Robot*, 20. zk., 2001eko udaberria, 27. or.
11. Yoshitomo Nara, *The Little Star Dweller*, Locus Publishing, Taipei, 2004, 60. or.
12. Egilearen korrespondentzia Nararekin, 2024ko martxo.
13. Matsui, *Index Magazine*, *op. cit.*
14. *Ferdinand van Dieten, De laatste tentoonstelling in Galerie Ferdinand van Dieten*, Galerie Ferdinand van Dieten, Amsterdam, 2011.
15. Paul Steenhuis, “Yoshitomo Nara”, *NRC Handelsblad*, maiatzak 1, 1990.
16. Matsui, *Index Magazine*, *op. cit.*
17. *Ibid.*
18. Yoshitomo Nara, “Nobody’s Fool”, hemen: *Yoshitomo Nara: The Complete Works*, Chronicle Books, San Francisco, 2011, 44. or.

19. Anna Katherine Brodbeck eta Vivian Li, "The Fundamental Emotions All Humans Possess", *Patron*, 2021eko irailak 30. <https://patronmagazine.com/the-fundamental-emotions-all-humans-possess>.
20. Alisa Tager, "Report From Los Angeles", *Art in America*, 83. lib., 10. zk., 1995eko urria, 51–53. or.
21. Yoshitomo Nara, *The Lonesome Puppy*, Magazine House, Tokio, 1999.
22. Matsui, *Index Magazine*, *op. cit.*
23. Koon, *Yoshitomo Nara*, *op. cit.*, 51. or.

Yoshitomo Nararen margolanetako hondoa

Shigemi Takahashi

Bat-batean, pinturan pentsatzen dut. Alde handia dago pintura aztertu dutenen eta aztertu ez dutenen artean: lehenek, figurari (motiboari) ekiten diotenean, hondoaren arazoa kontuan hartzen dute beti (eta hori konpontzen ahalegindu dira), eta besteak figura marraztetik hasten dira zuzenean. Azken horiek prozesuan zehar ulertzen dute hondoaren garrantzia, eta trabatu egin ohi dira. Trabatzen naizenean, neu ere hondoaz kontziente izatea ahaztu zaidala konturatzen naiz.

Yoshitomo Narak bere margolanen hondoez idatzi zituen hitz horiek Twitterren, 2013ko maiatzaren 17an. Artista ezagutzen duena harritu egingo da hitz horiekin, ospea eman dioten bere buru handiko eta begi desafiatzaileko neskato asko plano monokromatikoen gainean baitaude, non nabardura sotilak baino ez diren hautematen, eta non ia ezer ez dagoen margotuta. Orduan, zer da “hondo” hori, artistaren esanetan motiboa baino lehen konpondu beharreko arazoa dena edo kontzientzia hartzea eskatzen duena? Saiakera honetan, Yoshitomo Nararen obran hondoak izan duen trataera eta horren esanahi metaforikoa jorratzen da.

Hazizurriak (Mumps, 1996) Nararen koadro ikoniko bat da eta arestian aipatutako ezaugarriak ditu. Neskato buruhandi bat dago koadroaren erdialdean. “Neskato” hitza erabili arren, gorputz-atal txikiak eta biribilduek, bai eta arropa zurrinak ere, gizakiarena ez den forma bat iradokitzen dute, panpina batena edo. Obraren *Hazizurriak* izenarekin loturik, masail handituak eta burua biltzen dizkion zazpi bat duela ageri da neskatoa, ikusleari adi-adi begira, aho txikia erdi irekita, zerbait esan nahian bezala. Geldirik eta minez, amorrua adierazten die bere oinazea aintzat hartzen ez dutenei.

Irudi bitxi horren inpaktu sakonaz eta mezu sinbolikoaz jabetu ondoren, ikuslea konturatuko da figura ia osorik dagoela margotuta tonu purpura gorrixkaz, begien distira berde horixka izan ezik. Hondo koskatsuan pinturaz kargatutako pintzela nekez irristatu arren, pintzelkada neurtuak panpina-gorputzaren barrenetik datorren mezu bat zabaldu nahian bezala darabilzki. Figuraren ingerada delikatuek sakontasun mugatua ematen diote irudiari eta neskatoari espazio minimoa eskaintzen diote finkatzeko. Kolore gutxi erabili direnez, nabarmenak dira neskatoa eta euskarria bera alderik alde zeharkatzen duten lerro xumeak. Hondo zuria arretaz begiratuz gero, mihiseari erantsitako kotoizko oihal laukizuzenak daudela ohartuko gara, txatalekin egindako *patchwork* bat balego bezala. Erlike horiek sortzen dituzten lerro bertikalek eta horizontalek higatu egiten dute motiboaren forma, eta, hartara, neskatoa erdizka fusionatzen da plano sakonarekin, zeharrargia den mamua balitz bezala.

Kontu handiz eta banan-banan itsatsitako txatalen ertzak apur bat listuta daude, gainazalarekin bat egiteko. Oihal arruntak gogora dakarzkigu luzaroan erabilitako eta hondatutakoan adabakitako soinekoak eta mantak; eta, aldi berean, gaza zuriaren formak Nararen koadro batzuetako begiko partxea oroitarazten digu. Hondoak duen ukituzko eta ikusizko inpaktuak, benda bat edo partxe bat gogorarazten duen aldetik, neskato gaixoaren zauri fisikoak eta emozionalak gogorarazten ditu plano sakonetik. Obra horretan ondo ikusten da Yoshitomo Nararen estilo berezia. Nabardurak dituen geruza

monokromatiko baten gaineko neskato buruhandi eta begi-erne horiek Alemanian sortu zituen lehenengoz, artista bertan bizi izan baitzen 1988tik aurrera. Narak testu autobiografiko batean aipatzen du Alemaniara heldu eta gutxira gertatu zen mugarririk estilistikoak: “Nire obra nabarmen aldatu zen atzerrian, bizitzeak berak antsietatea eragiten baitzuen. Funtsean, Japonian margotu nituen haur eta animalia berei eutsi nien, baina hondoan paisaiak zituzten eta publikoarentzat deskribatzaileak ziren ordura arteko koadroetan ez bezala, “ikuslearen” kontzientzia hartzeari utzi eta niretzat garrantzitsua zena bakarrik hasi nintzen margotzen: hondo xume bat, haurrak eta animaliak bakarrik nabarmentzeko. Azken batean, haurrak eta animaliak ere neure buruaren erretratuak dira, eta alde batera utzi nuen hondo deskribatzailea, agian, Japoniatik joan nintzelako; izan ere, ohituta nengoen han bizitzen, eta han tormentatzen ninduten gauzetatik askatu nintzen. Obra hauek besteei ez baizik neure buruari aurre egitetik jaio dira; ez dira sortzen besteek nitaz edukitzea nahi dudan iruditik, baizik eta neure burua kolokan jartzetik”¹. Alemanian zegoela bere margolanek izandako aldaketan harira, Narak “hondoaren trataera” aipatzen du, batik bat. Artistaren arabera. Alemaniara joanda, Japonian “tormentatzen” zuten gauzetatik askatu zen, eta atzealdeko planoak araztu zituen, bere ustez deskribatzaileegiak zirelako. Prozesu horrek islatzen du Narak Alemaniako ingurune bakartian landutako unibertso sortzaile berria. Nolanahi ere, ez zituen erabat ezabatu hondo deskribatzaileen gaineko motiboak. Saiakera honen hasierako aipuak dioten moduan, hondoak, xumea iruditu arren, kontzientzia hartzea eskatzen du, konpondu beharreko problemaz beteta baitago. Orduan, zer da plano horretan latente jarraitzen duena?

Narak bere lehen olio-pinturetako bat margotu zuen, “*Kaccho*” *hesidun paisaia* (*Landscape with “Kaccho”*, 1979), jaioterria utzi eta pintura ikasten hasi zenean Tokioko Unibertsitatean. *Kappōgi* mantal bat daraman emakume bat agertzen da bertan, zutik eta bakarrik, herrixka batean, etxe xumez inguratutako kale mortu batean. Margolanaren eskuinaldean dagoen haizearen kontra babesteko hesi mota horri *kaccho* deritzo Nara jaio zen Aomori prefekturako Tsugaru eskualdeko dialektoan. Hesi mota hori oso ezaguna da Japoniako itsasoko haize gogorren mende dauden herrietan. Obra hori bi arrazoirengatik da garrantzitsua. Lehenik, margolanak argi erakusten du Bigarren Mundu Gerraren aurreko margolari japoniar modernoek Nararen ikasle garaian izan zuten eragina. Nara bezala Tōhoku eskualdeari lotutako Shunsuke Matsumotoren (1912–1948) oihartzuna ikusten da kaleko alde bietako eraikinak antolatzenko eran, bizkarrez dagoen irudi bakartian eta tonu urdin berdexketan. Narak miretsi egiten zituen Matsumoto eta haren garaikide Saburō Asō (1913–2000), Musashino Arte Unibertsitateko irakaslea, eta hau esan zuen biei buruz²: “Saburō Asōren eta Shunsuke Matsumotoren bizia eta obra elkarri loturik doaz. Ez dira pintoreak tailerrean daudenean bakarrik: pintura eta bizia bat dira. Oinarritzko seriotasun hori oso hurbila egin zitzaidan”³. Narari asko eragin zioten Matsumotok eta Asōk, haien teknikengatik edo metodoengatik baino gehiago, artearen aurrean zeukaten jarreragatik. Izan ere, Japonia Bigarren Mundu Gerrarantz zihoan garaian bi artista horiek sormen libreaki ezarritako mugei eta jazarpenei aurre egin zieten, beren espresioari leial.

Nararen obra goiztiarreko beste gai garrantzitsu bat jaioterria da. Hain tokikoa den paisaia hori harrigarria irudituko zaie, agian, bere ondorengo koadro nagusietan oinarrituta Nara bere garaiko *zeitgeist*-a ondoen atzematen duen artistatzat hartzen dutenei. Batzuek argudiatuko dute bere ikasketen hasieran zegoela eta espresio-teknika desberdinekin esperimendatzen ziharduela. Dena dela, Narak obra honetan lantzen duen gaia ez da ikasle ezjakin baten kapritxo soila, ondorengo lanetan ere jarraitzen baitu bere lurraldeko paisaieiz oroitzen. Horren adibide da “etxearen” motibo sinbolikoa, teilatu triangeluarreko etxe baten bidez irudikatua. Narak honela azaltzen du bere saiakera autobiografikoan: “Iparraldeko probintzia-herri batean jaio nintzen, 1950eko hamarkadaren amaieran. Hartzaindegian nengoela, gurasoek solairu

bakarreko etxe txiki bat eraiki zuten muino leun baten gainean. Han hasten dira nire oroitzapenak, etxelararak amaitu eta belardi zabal bat hasten zen lekuan”⁴.

Laurogeiko hamarkadan batez ere, Japoniako unibertsitatean zegoela, mendian bakarti altxatzen den teilatu triangeluarreko etxea agertzen da Nararen margolanetan eta eskulturetan, bere haurtzaroko solairu bateko etxea gogoraraziz. Sinbolo hori aldatuz joan da denboran zehar. Hasieran, etxea zen motibo nagusia, hala nola *Futaba etxea, euri-tanten zain* (*Futaba House, Waiting for Rain Drops*, 1984) koadroan; baina presentzia galduz joan zen, eta Alemaniara joan aurreko obretan gero eta txikiagoa bihurtu zen, miniatura baten parekoa, irudikatutako figurekin bat eginez ia, edo barku baten itxura hartu zuen. Eraikina, beraz, mugikorra bihurtu zen. Alemaniara ikastera joateko zorian margotu zuen *Ametsen ordua* (*Dream Time*, 1988). Margolan horretan mutiko bat agertzen da argi-uztai baten erdian dagoen etxe formako kaxa baten barruan; atzean, horizonte kurbatu bat eta teilatu triangeluar gorriko eraikin bat. Uztaiaren barruan “such a long way from home” jartzen du ingelesez, “etxetik hain urrun”. Eskuan, mutikoak objektu luze bat dauka, zuzi antzeko bat. Sutan dagoela ematen duen etxe urruneko garra du zuzian? Agian, mutikoa etxe formako itsasontzi batera igo da, eskuan “etxeko” garra duela —bere jaioterriko argia, alegia—, eta itsasora doa, lurralde berri baten bila.

Alemaniara helduta, sinbolo horrek presente jarraitu zuen Nararen obran, baina bigarren mailan gehienetan. Alemaniara iritsi eta bi urtera margotutako *Egin bidea, jarraitu bidea* (*Make the Road, Follow the Road*, 1990) koadroak Japonian ikasle zela beregan eragina izan zuen *New Painting* mugimenduaren ezaugarriak gogorarazten ditu, kolore distiratsuak eta pintzelkada zakarrak adibidez, baina mihisearen erdia baino gehiago betetzen du neskato batek, eskuan labana duela. Obra horrekin lotura zuzena du, gainera, hurrengo urtean margotu zuen *Neskatoa labana eskuan* (*The Girl with the Knife in her Hand*, 1991) margolan eskerga, Nararen estiloaren oinarriak ezarri zituen. *Egin bidea, jarraitu bidea* obrak laranja-koloreko pintzelkada bizkorrez margotutako hondo abstraktu landua du. Margolanaren beheko aldean, bi hankatan dagoen katu edo txakur baten atzean, lerro berdez marraztutako etxe baten ingerada ahula nekez sumatzen da, Narak kolore-geruza berri bat gehitu baitzuen etxearen gainetik, ia erabat desagerrarazi arte. Hondoan abstrakziorako egin zuen prozesuan, Narak margolan honetan egindako keinu horrek oso ondo adierazten du hark “hondoaren problema” deritzona. Alde batetik, etxetik eta han “tormentatzen” zuten gauzetatik askatzeko izan daiteke, eta, bestetik, etxearen oroitzapena azpiko geruzetan ezartzeko.

Baina zer esan nahi du Nararen obran etxearen gaia errepikatzeak eta etxeak “tormentatzeak”? Aurretik idatzi ditudan saiakeretan erantzun diot galdera horri eta puntu nagusiak bakarrik azpimarratuko ditut⁵. Nararentzat, etxeak lotura estua du bere jaioterriak Japoniarenetikiko duen harreman historiko, geografiko eta geopolitikoarekin. Narak bere bizitzako hemezortzi urte igaro zituen Aomori prefekturako Hirosaki hirian, jaio zenetik eskola amaitu arte. Eskualde hura Honshū uhartearen iparreko ertzean dago eta itsasoak inguratzen du hiru aldetatik; ezagunak dira bertako natura aberatsa eta dialekto markatua, bai eta *nebuta* edo *neputa* izeneko paperezko lanpara erraldoiz osatutako karroza handien desfileak ere. Bertako paisaia oso ederra da urtaroekin izugarri aldatzen delako; baina neguko elurteen eta Tokiora dauden 700 kilometroen ondorioz, modernizazioa berandu heldu da beti haraino. Historiaren ikuspegitik, Antzinarotik Erdi Arora, artxipelagoaren iparralde —Aomori prefektura barne— ez zen lehen Yamato eta orain Japonia deritzon Estatuaren parte, garai horretan gobernuaren egoitzak Honshū uharteko Kinai eta Kantō eskualdeetan baitzeuden⁶. Historian zehar hura eskualde periferiko gisa hautematean errotutako aurreiritziak areagotu egin ziren XVIII. mendetik aurrera; batetik, iparraldeko mugako krisi-

sentsazioa gero eta handiagoa egin zelako, eta bestetik, ainu herriaren kultura indigenarekiko erdeinu errotuagatik. Horrek guztiak Tōhoku eskualdea eta Aomori prefektura diskriminatzea ekarri zuen. Azken urteotan ere, mespretxuzko iruzkinak eta ekimenak egon dira zirkulu ekonomiko eta politikoetako ordezkarien aldetik, bazterketa horren erakusgarri⁷. Horregatik daude Aomorin gogaikarritzat hartzen diren instalazioak, hala nola base militarrek edo energia nuklearrarekin lotutakoak (adibidez, zentralak edo hondakin erradioaktiboak prozesatzeko guneak).

Nararen obran etengabekoa da babesgabeekiko eta ahulekiko begikotasuna, Narak bera jaio eta eskolatu zen inguruak jasaten duen bazterketaren kontzientzia hartu zuelako, segur aski. Bere jatorrizko eskualdearen egoerak sortzen dion nortasun-sentimenduaren ondorioz, Narak “etxearen” mira dauka; alde batetik gainera kendu beharreko madarikazio bat da, eta bestetik, bere koadroen hondoan ezkututzen duen atsekabe nostalgiko bat ere bada berarentzat.

Hazizurriak obraren hondoari heldu nahi nioke berriro. Esan dugunez, mihisea oihalezko txatal laukizuzenez beteta dago, eta geruza zuri bat gehitu zaie gainera. Narak Alemanian bere estilo berezia ezarri ondoren sortutako margolan askok horrelako hondoak dauzkate, zuriz estaliak, eta kolore horrek erakusten du artistak obraren zati horri ematen dion garrantzia. Narak honela deskribatzen du haurra zeneko bere jaioterriko paisaia elurtua: “Ederra da mundua zuritu eta dena desagertzen denean. Ez dago ezer, baina badago zerbait, ikusezina, denek uste baino askoz epelagoa. Nire ustez, ez da batere paisaia bakartia. Berez, gauza asko daude zuri horren azpian. [...] Zuriz estalitako mundu hori irudimen-iturri da niretzat”⁸.

Narak gorazarre egiten dio landa zurituari, ez gainean nahieran idatzi ahal izateko gune huts bat delako, baizik eta mantu horren azpian zerbait “ikusezina” dagoelako, “gauza asko” daudelako: Nararen jolasetako belardiak, zolatu gabeko eta putzuz betetako eskolako bidea⁹, iraganeko paisaiak, elurturik zerbait berria ernarazten dutenak. *Hazizurriak* margolanean, Narak banan-banan ipintzen ditu oihal-txatalak mihisean ezkutuko gauza horien espazioa eta denbora atzeman nahian, zerbaiti eutsi nahian bezala, eta ondoren landa elurtuaren zuriaz estaltzen ditu. Indar latenteak dauzkan hondo horren gainean nabarmentzen da minez, amorrus eta bakartasunez betetako neskatoaren irudi zirraragarria.

2000. urtetik aurrera, Narak alde batera utzi zituen *Hazizurriak* obraren hondoan erabilitako kotoi-txatalak margolanei zera ikusezina gehitzeko baliabide gisa, eta horien ordez kolorez betetako gainazalak hautatu zituen. Prozesu horren adibide da 2023ko *Gauerdiko malkoak* (*Midnight Tears*). Hondo ilunak, ilunabarraren kolore epelak gogorarazten dituenak, bata bestearen gainean jarritako pintura-geruzen pilaketaren emaitza dela dirudi. Elurrak udazkeneko, udaberriko eta udako paisaiak estaltzen dituen bezala, iraganeko eszenak ilunpe sakon horretan murgiltzen dira, baina figuraren ile, arropa eta begien bidez suspertu egiten dira eta distira egiten dute, bizi-txinparten antzera. Energiatz betetako hondo horretatik sortzen da neskatoa, iraganeko oroitzapenez eta ortzadarraren kolorez beterik begiak, perla antzeko malkoekin. Eta guk, nakarrezko begi horiei adi-adi begira, onartu egin behar ditugu malko horiek, hondotik jaiotako oroitzapen zahar askoren ikur.

[Itzulpena: Bakun itzulpen eta argitalpen zerbitzuak, S.L.]

Oharrak

1. Yoshitomo Nara, “Chiisana Hoshi Tsūshin” [Izarretako biztanle txikia], *Rockin’On*, 2004, 60. or.
2. Yoshitomo Narak Tokioko Musashino Arte Unibertsitatean ikasi zuen 1979tik 1981era, eta Saburo Aso izan zuen irakasle bertan. Shunsuke Matsumoto eta Aso Shinjin Gakkai (Artista Berrien Elkarte) izeneko artista-elkarte bateko kide izan ziren gerra-garaian, eta obra surrealista edo errealismo ilunekoak sortu zituzten, propaganda belikotik urrun.
- 3 *Shikku* [Chic], 9. zk., “Erretratua 02: Yoshitomo Nara” erreportaje berezia, YKG Publishing, 2017ko uztaila, 65. or.
- 4 Yoshitomo Nara, *Hansei* [Bizitza erdia], *Eureka*, erreportaje berezia, “Yoshitomo Nara no sekai” [Yoshitomo Nararen mundua], 2017ko abuztua, 232. or.
- 5 Ikusi saiakera hauek: Shigemi Takahashi, “Nara Yoshitomo to Aomori” [Yoshitomo Nara eta Aomori], *Eureka, ibid*, 160–67. or., eta Shigemi Takahashi, “Hajimari no basho e-Higashi Nihon Daishinsai ato no Nara Yoshitomo” [Dena hasi zen lekua: Yoshitomo Nara Japoniako Ekialdeko Lurrikara Handiaren ondoren], hemen: *Nara Yoshitomo: The Beginning Place*, Seigensha Art Publishing, Tokio, 2023, 106–250. or.
- 6 Tōhokuko eta Aomori prefekturako historiaz gehiago jakiteko, ikusi Isao Kikuchi, *Ezogashima to hoppō sekai (Nihon no jidaishi 19)* [Ezo uhartera eta Iparraldeko mundua (Japoniako aroen historia)], Yoshikawa Kōbunkan, Tokio, 2003, 7–89. or.
- 7 1998an, garai-hartan Suntory edari-etxe handiko presidente zen Keizō Sajik *kumaso* hitz gaitzesgarria erabili zuen telebistan Tōhoku eskualdea izendatzeko, “oso kultura baxuko” eskualdea zelakoan. 2017an, Masahiro Imamura, orduko Berreraikuntzaministroak, Japoniaren ekialdeko lurrikaratik erreperatzeko lanen arduraduna zelarik, zera aitortu zuen: “Pozten naiz [lurrikara] Tōhokun izan delako eta inguru horretara mugatu delako”.
- 8 *Shikku* [Chic], 9. zk., *op. cit.*, 17. or.
- 9 Yoshitomo Nara, “Chiisana Hoshi Tsūshin” [Izarretako biztanle txikia], *op. cit.*, 12. or.

Tarteko lekua

Mika Yoshitake

Hondakin haien aurrean sentitu nuen urte hauetan guztietan artelanak egin baditut paisaia haren aurrean egon ahal izateko baino ez dela izan... Ikusten nuena ez zen ez Japonia ez Errusia, oraindik ere bien artean dagoen leku bat baizik. Berez, gaur egun asko interesatzen zaizkit gauza bat ala bestea ez diren lekuak, bi gauzaren artean daudenak. Artea saihebidetuek handi bat izan zen niretzat, eta haren bidez jakin ahal izan nuen benetan zeren bila nenbilen, benetan zer egin nahi nuen. Eta hango herri indigenak ezagutu nituenean, neure burua ezagutu nuela iruditu zitzaidan¹.

2014an Sakhalin uhartera egindako bidaiatz oroituta, bertako paisaiaren hondakinen aurrean jartzean bi munduren artean nabaritu omen zuen Narak bere burua; horrek agerian uzten du toki baten baitan zer-nolako harmonia bitxia sortzen den etxekotasunaren eta arrotasunaren artean. Amaren aldeko aitona ikatz-meategietan lan egina zen, eta, haren pausoei jarraituz, artistak hamar eguneko bidaiatz egin zuen. Orduko argazki haietan nagusi dira eraikin hondatuak, hostotza argitsuak eta gaztaroko distira. Narak begirada tinko, ile motz eta aurpegi biribileko neskatok bati ateratako [*Bob orrazkeradun Nivkh neskatok*](#), “Sakhalin 2014” sailekoa (*Bob-Haired Nivkh Girl from “Sakhalin 2014”*) argazkiak, bereziki, etereoak bezain errotua den esentzia bat jasotzen du, artistak bereizgarri dituen erretratuetan ikusleari buruz buru so ageri ohi diren espresio konplexuen antza duen irudi bat. Bidaiari eta pentsalari nekazaria da Nara, eta SAKHALIN sailak azpimarratu egiten du artistak nolako ikuspegi humanista duen japoniar kolonialismoak, inperialismoak, nazionalismoak eta aro post-atomikoko baliabide naturalen esplotazio kapitalistak eskualde hartan historikoki eragindako hondamendien inguruan; faktore horiek guztiek baldintzatu egin zuten Nara bere ikasle garaian, Aomori prefekturako mendietan bizi zela.

Nazioartean estatus nabarmena erdietsi duen artista izanagatik, Narak gizateriarekiko sentitzen duen errukia ez da guztiz ulertu izan. Bere obrak bakardadearekiko txera islatzen du, baita interkonexioa ere, eta bi dikotomiaren artean egon ohi da. Bere jaioterrian dagoen Aomoriko Arte Museoak antolatuta duen Nararen lanari eskainitako azken atzera-begirakoa, *Yoshitomo Nara: The Beginning Place* (euskaraz, “Haiserako tokia”); erakusketak “etxea” kontzeptua bera hartzen du aztergai artistak 1970eko hamarkadako azken urteetatik aurrera egindako lanetatik abiatuta. Duela gutxi argia ikusi du Narak 20 urte baino ez zituela margotu eta haren ikasle ohi Hiroshi Sugito artistak gordeta izan duen lan batek: *“Kaccho” hesidun paisaia (A Landscape with “Kaccho”, 1979)*, Nararen lehen prestakuntza-urteak itxuratu zituen errerealismo sozialaren ondarearen erakusgarri den bitxikeria. Perspektiban margotutako paisaia baten erdian mantalaz jantzita dagoen emakume baten figuraren bidez, Narak maisuki lortu zuen bakardadea islatzea, bai teknikari bai gaiari dagokionez. Azpiko berde urdinkararekin nahasian ageri den hodei itxurako pintura lodia, trinko, zuriak gorazarre estilistikoa egiten die Japoniak Pazifikoko Gerra galdu ondoren etika indibidualista sustatu zuten errerealismo sozialeko pintore handiei; mugimendu horren parte izan ziren, adibidez, Shunsuke Matsumoto eta Saburō Asō (Nararen unibertsitateko arte-irakaslea). Bere lehen urteetako lan horretan, *kaccho* izenez ezagutzen diren zurezko hesiei darian energia zinetikoa da, hain zuzen ere, Nararen berezitasuna nabarmentzen duena (Aomoriko Tsugaru eskualdean ozeanotik sartu ohi den haize zakarretik babesteko itsas bazterrean jartzen diren hesiak dira *kaccho*). Energia horrek agerian uzten du artistak duen trebezia irudikapenaren konbentzioak gainditzen dituen “leku” baten

gertukotasuna hartu eta —haizearen, usainaren, hotzaren, *kacchoak* berezkoa duen hedapen somatiko eta elektromagnetikoaren— abstrakzioetik ateratako “etxe” bihurtzeko.

The Beginning Place erakusketa osatzen duten gai nagusien artean bada artistak taxututako beste “toki” mistiko bat: *Ahunrupar*, bi buruko zeramikazko leize bat, Hokkaido uharterko Shiraoui herriaren ondoan dagoen benetako leize batean oinarritua. Sudur baten eta “aho” ireki baten antza duen egitura antropomorfitik hartan inspiratu zen Nara. Bertakoekin batera basotze-proiektu batean parte hartzen ari zela ezagutu zuen paraje hura. Erupzio bolkanikoek eta lurrikarek itxuratu dituzte hango bazter menditsuak, eta ainu indigenen elezahar baten arabera, “Ahunruparren sartzeari erdiesten duen zorionekoa jainkoei erreinuan egon bide da”². Ahozko tradizioetan eta bertako folklorea oinarrituta, mitoaren eta errealitatearen arteko “leku” bat moldatu zuen Narak antzinako garaietatik gizakia naturaren aldaketetara nola moldatu den islatzeko xedez.

Erakusketari buru ematen dion pieza *33 1/3* da: institutu-garaian Narak eta bere lagunek eskuz eraiki zuten rock taberna baten berregitea. Taberna horrek azpimarratu egiten du musikaren garrantzia; izan ere, musika izan da Nararen hezkuntza estetiko eta kreatiboaren iturria, artistak bere baitan elikatu duen “etxea”, eta sortzaile gisa aurrera egiten lagundu dion itsasargia. Espazio kolektibo hori norbanakoaren askapenak, DIY estetikara itzultzeko nahiak eta kontzientzia ekologikoaren balioak daukaten garrantzia nabarmentzen duten albumez eta disko-azalez beteta dago. Aipatutako lau lan-multzoak —*Sakhalin*, “*Kaccho*” *hesidun paisaia*, *Arunhupar* eta *33 1/3*— Nararen jardunaren erakusle dira, eta agerian jartzen dute tarteko tokien atalasean ezkutatzen den egia emozionalaren bilaketan oinarrituta dagoen eta ezberdintasuna defendatzen duen bizi-filosofia bat. Aztergai hartu nahiko nituzke nire ustez atalase hori prozesuaren, memoriaren eta elkarbizitzaren bidez jorratzen duten lanik garrantzitsuenak.

Nararen obren oroitzapenak

1990eko hamarkadan ezagutu nuen Nararen lana, nerabea nintzela. Los Angelesen bizi nintzen orduan, kultura estatubatuarren eta japoniarren artean sustraiturik, *Artforum* eta *Bijutsu techo* bezalako arte-aldizkari, MTV, J-drama eta film undergrounden artean murgilduta. Berkeleyn artearen historia ikasten hastean konturatu nintzen AEBko arte japoniar garaikideko idatzi eta kritika asko aurrerapenari eta atzerapenari, hots, teknofuturismoari, antzinako artisautzari eta *kawaii*³ kulturari buruzkoak zirela, denak ere Japoniatik kanpo antolatutako erakusketen bidez galbahetuak, hala nola *Against Nature: Japanese Art in the Eighties* (AEB, 1989), *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors* (AEB, 1989), *Cabinet of Signs: Contemporary Art from Post-modern Japan* (Erresuma Batua, 1991) eta *The Age of Anxiety* (Kanada, 1995). Erakustaldi horiek konstruktua kultural gisa jorratzen zuten Japonia, eta Roland Barthes-en *L'Empire des signes* (Zeinuen inperioa, 1970) inspirazio-iturri harturik, ez zuten Japonia benetako leku gisa irudikatzen, mendebaldeko postmodernismoaren proiektzio idealisten ikuspegitik aurkeztutako enigma gisa baizik, *Blade Runner* erara. Garai hartako zenbait agerkari neuzkan gordeta, tartean *Bijutsu techo* aldizkariaren 1995eko uztaileko ale bat, azalean Nararen *Horia urdinean* (*Yellow in Blue*, 1994) daukana. Beti harritu izan nau zer-nolako disonantzia sortzen duten soineko horiz jantzitako pertsonaia haren inozentzia ilunak, bere begi berde, zeihar, bizi eta guzti, eta aldizkariaren azalean idatzitako “Kairaku kaiga” (Plazer-pintura) esaldiak. “Plazer-pintura” esapideak intuizioan eta pertzepzioan oinarritutako margotzeko modu bat adierazten du, non artistak eta ikusleak bat egiten duten artelana ikusteak eragiten duen plazeraren bidez. Oso bestelakoa zen 1980ko hamarkadan, atzerriko teoria post-estrukturalisten iritsieraren aldi berean, Japonian piztu zen *New Wave* aro

akademikoko pintura. Aurreko artista-belaunaldi horren kezketako bat europar eta iparramerikar jatorriko abstrakzio-genealogia modernoai aurre egitea zen, baita margolaritzaren generoaren erabateko apurketa ere. Nara Alemanian bizi izan zen 1988tik 2000ra, giro artistiko hartatik erabat aldenduta. Dena dela, deigarri egin zitzaidan aldizkariko kritikari batek “irudiaren” problemaz kontziente den belaunaldi berri bateko kide gisa deskribatu zuela Nara, Gerhard Richter eta Sigmar Polke artisten lana ere aipatzen zuelarik; azken horiek hedabideetako argazkiak eta irudiak baliatzen zituzten, inkontziente politiko eta kolektiboaren erakusgarri⁴. Gogora datorkit W.J.T. Mitchell arte-historialariaren aburuz irudia zer den: “imajina batean agertzen dena, eta hura suntsitu ondoren geratzen dena —izan memorian, narratiban, kopietan nahiz beste baliabide batzuetako aztarnetan—”⁵.

Nire ustetan, *Horia urdinean* aurrerapen handia izan zen pintura figuratiboak presentzia lasai eta emozioz bete adierazteko duen gaitasunari dagokionez. Irudiaren inozentzia ilun hark itxuraz Japoniako arte-eszenaz harago hedatzen zen psike kultural baten esentzia mantentzen du. Erretratuak badu halako erritmo bizi bat, lerro zirkularrez osatua (gonan, belarrietan eta kopeta irtenean ikus daitekeen moduan), nolabait gogora dakartzana bai Francis Baconen erretratu deseraikeen iluntasuna, bai Morikazu Kumagai margolari ermitau gogoangarriaren paleta ausarta eta haren lerro zorrotzak. Margolanaren hondoa artistak bainuontziko uraren antzeko urdin kolorearekin —itzalik erabili gabe— egin zituen esperimentazioen fruitua da; Narak, subkontzienteki, Piero della Francesca margolariaren eraginari egotzen dio hori, hark ere paleta arinak erabili baitzituen irudiak nabarmentzeko (Da Vincik edo Dürerrek ez bezala)⁶. Neskatoaren irudia sinbolikoa da, konposizio-egiturak osatzeko luzaroan gurutzeak, haloak, ehiza-hegazkinak zein alderantzikatutako esbastikak nahastuz esperimentatzen aritu ondoren margotua. Nortasun espiritualaren eta nazionalaren esparru zaila aztertzeke nahia ezkututzen da neskatoaren indar psikologikoaren atzean.

Bijutsu techo aldizkariko erreportajearen, Nara Koloniako estudioan agertzen zen, zigarro eta guzti lurtean eserita, eta hauxe zioen bere obran hainbeste haur azaltzeaz: “Funtsean, gogoan betiko geratu zaizkidan iraganeko esperientzien inguruan gaur egun egindako hausnarketak dira. Iraganeko ni hori haur bat izan daiteke batzuetan, edo ezintasunen bat duen norbait... Nire margolanek sinbolizatzen dituzten pertsonaiak ahulak, inozenteak, puruak dira, baina badute halako deabrudun kutsu bat ere; arloteengan antzeman daiteke hori, hirian bizi den jendearengan ez ezik baita landa-eremuan bizi denarengan ere, are eta hainbat herrialdetako gizarte-arazoetan, gerran eta goseteetan; horien guztien arteko nahaste kaotikoa dira”⁷.

Narak haurrak irudikatzeke duen joerak beti eskubidez gabetuak izan ohi diren horiei ahotsa ematea du helburu, botere -sistemen eta -esplotazioen aurka egitea. Narratiba indartsua dira “ahulak” ahalduntzeko; artistak berak halakotzat zeukan bere burua iraganean. Bere estudioko horman badago amaitu gabeko margolan bat, *Titulurik gabea*, (1995), begiak itxita dauzkan aurpegi baten erretratu xumea, zuri-beltzean egina, non masaila pintura-tanta baten grabitateak marraztua den. Narak lerro abstraktu bat aurpegiara bihurtzeko duen erak badu patutik, baina baita intentziotik ere, eta ekiteko gaitasuna txertatzen du gutxien esperotako lekuan. Arlo pertsonalak eta politikoak modu bereziki nabarmenean egiten dute bat halako uneetan.

I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME.

2001ean, Yokohamako Arte Museora joan nintzen Nararen lehen atzera-begirakoetako bat ikustera: *I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME*. Nararen jardunak barru barruan ukitu ninduen; gainera, aurre egiten zien AEBko artearen historian ezarritako ibilbide garaikideei. Erakusketak artistaren margolan, eskultura, paperezko lan eta instalazio ikonikoenetako batzuk biltzen zituen, eta guztietan harrigarriena ehunka "Nara" panpinaz osatutako instalazio bat zen: erakusketaren titulua — Morrissey abeslariaren kantua batetik hartua, bide nabar—, fan ezezagunek eskuz egindako panpinaz mukurua betetako kutxa akriliko gardenen bidez idatzita; letren azpian, Narak mundu osoko azoketan eta zaharkin-dendetan aurkitutako figuratxo zaharrak, peluxezero animaliak eta purtzileriak. Letren behealdean jarritako apalak hitzetako bakoitzaren luzera berekoak ziren, aspaldiko inozentziaren nostalgiaz betetako espazio hutsak balira bezala.

Kritikari askok, azalean, "polita denaren" *kawaii* estetikaekin lotu izan dute eta oraindik ere lotzen dute Nararen obra, baina [BERDIN ZAIT, AHAZTEN BANAUZU](#). (*I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME*.) oso bat zetorren 1990eko hamarkadako arte doilorraren kulturarekin. Doilorkeriaren ideia Julia Kristeva-ren *Pouvoirs de l'horreur* (Izugarrikeriaren botereak, 1980) liburutik hartua da, eta norberaren eta bestearen arteko desberdintasunaren galeratik sortutako esanahi ezaren aurreko erreakzio bizia adierazten du. Narak AEBn izan zuen bakarkako lehen erakusketan —*Pacific Babies*, Blum & Poe Gallery, Los Angeles, 1995— *Etxean bezala inon ere ez* (*There Is No Place Like Home*) egon zen ikusgai: marinelsoneko koadrodun batez eta zapata arrosaz jantzitako panpina handi bat, bitxilore zuriz eta horiz osatutako ohe sintetiko batean ahuspez etzanda, bere hilobian behera eginez beste mundura jaitsiko balitz bezala. Lan horrek inozentzia iluna jorratzeko duen moduak gogora dakartza Mike Kelley artistaren puntuzko panpinak, Sonic Youth taldearen 1992ko *Dirty* albumaren azalean agertu zenaren modukoak. (Kelleyren musika-taldea ere ezagutzen nuen, *Destroy All Monsters*; taldeak zuzeneko kontzertuak eman zituen Tokion eta Osakan 1996an).

Bai Narak eta bai Kelleyk eskuz egindako panpinen emozionalitatea jorratu zuten maitasun-subjektu eta -objektu diren heinean, baina bakoitzak alor batean jarri zuen arreta. Nararen [BERDIN ZAIT, AHAZTEN BANAUZU](#). obrak elkarlana azpimarratzen du, artelan bakar bat sortzeko helburuz ehunka "Nara" panpina egitearen lan fisikoa eta emozionala. Kelleyren *Ordaindu daitezkeen baino maitasun-ordu gehiago* (*More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*, 1987) instalazio ikonikoak, aldiz, josten eta puntu egiten eman ondoren baztertu, ahaztu edo alde batera utzitako maitasun-ordu anonimoen zenbaketa adierazten du. Kelleyk "estatubatuartasunaren" kultuari buruzko *Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s* (MOCA, Los Angeles, 1992) erakusketa ikonikoan parte hartu zuen, eta haren lana AEBko kulturaren baitan inozentzia hautemanaren galerak eragindako traumaren eta alienazioaren adierazle da. Nararen instalazioak, berriz, alienazioa modu kolektiboan sendatzeko bide bat eskaintzen du bakardadean eta anonimoki egindako lanaren metaketaren bidez. Lan horren ordainetan, Narak bere bidaietan bildu dituen eta atsegingarri zaizkion objektuak, jostailuak eta figurak pilatzen ditu. [BERDIN ZAIT, AHAZTEN BANAUZU](#). titularen atzean dagoen mezu gazi-gozoak gure elkarbizitzaren efimerotasun apala islatzen du.

2001ean Narari Yokohamako Arte Museoa eskaini zioten erakusketa oso bat zetorren bakardade aztoragarria zerion *zeitgeist* edo garaiko espiritu batekin; sentipen hura ezkutuko joera indartsua izan zen Japonian 1990eko hamarkadaren amaieran —neure begiz ikusi ahal izan nuen, 1997tik 1998ra Tokion bizi

izan bainintzen—. *Zeitgeist* haren adibide izan ziren, besteak beste, 1995eko urtarrilean Hanshin eskualdea astindu zuen lurrikara handiaren ondorioak, 1995eko martxoan Aum Shinrikyō sektak Tokioko metroan sarin-gasez egindako eraso eta 1997an hamalau urteko gazte batek hainbat haur hil izanak herrialdean eragin zuen ezinegona. Yumiko lida soziologoak honela deskribatu zuen aldi hura: “amaigabeko errutinan eta zero absolutuaren zoramenean bizitzea”⁹.

Narak Düsseldorfeko Kunstakademie-n ikasi zuen (1994an graduatu zen), eta 2000ra arte Kolonian bizi izan zen. Garai hartan sentitu zuen bakardadea izan zuen erregai Narak bere lanik ikonikoenak egiteko, hala nola *Neskatoa labana eskuan* (*The Girl with the Knife in Her Hand*, 1991) eta *Labana bizkar atzean* (*Knife Behind Back*, 2000). Pieza horiek presentzia ausart eta misterioitsu bat erakusten dute espazioan flotatzen, denboran esekita, ikusleari modu xarmagarrian so. *Neskatoa labana eskuan* mugarri izan zen, Narak mentore izan zuen A.R. Penck artistaren aholkuei jarraituz egina: marrazkietan bezain zuzen eta gordin margotzeko gomendatu zion Penckek². Ingerada lodi, ilunek lautasuna eragiten dute, baina, era berean, hiru dimentsio ere sortzen dituzte halako talka berezi batean. Noi Sawaragi arte-kritikariak adierazi bezala, Nararen irudiek zuzen eta gertutik begiratzen diote ikusleari, eta gelditu eta leku zehatz batetik behatzera bultzatzen dute¹⁰. Konfrontazioa adierazi arren zaurgarritasun kutsu bat ere baduen jarrera horren intimitate konplexuak definitzen ditu Nararen erretratuak eta horiek denboran zehar izan duten bilakaera. 2000. urterako, Narak dagoeneko menderatuta zeukan estrategia hura, ingeradak saihestuz eta bere paletaren mugak arakatuz. Hori agerikoa da, esate baterako, *Labana bizkar atzean* lanean; pieza horri eutsitako energia leherkorra dario, eta labana ez ikusteak areagotu egiten du sentsazio hori.

Non-Sect Radical

2004an, Narak *Kabulgo oharra* (*Kabul Note*, 2002) aurkeztu zuen, 2002an Afganistanera egin zituen bidaietan ateratako argazkien diapositiben proiektzioak jasotzen zituen behin-behineko etxola bat. Rinko Kawauchi artistarekin batera joan zen Afganistanera, FOIL aldizkariak aginduta, hango bizipenetan oinarritutako artelanak egitera. Narak ez zuen margotzerik lortzen, beraz, argazkiak atera eta aldizkariaren 2003ko “No War” edizioan argitaratu zituen. Instalazio horretan begi-kliska batean aldatzen dira diapositibak, eta etxolako leihoetatik begiratuta baino ezin daitezke ikusi; artistak hala egitea erabaki zuen bertakoen eta kanpotarren arteko distantzia nabarmentzeko. Narak dioen moduan, “Afganistango tapiz bat dago etxolaren barruan, baina garrantzitsua iruditu zitzaidan distantzia-sentsazioa sortzea, afganiar batek gonbidatu ezean sartzea ezinezkoa dela sentiaraztea”. Instalazioa Taro Amano komisarioak antolatutako talde-erakusketa baten parte izan zen —Amanok berak osatu zuen 2001ean Narari Yokohaman eskainitako erakusketa ere—; erakustaldi hark Japoniako mugimendu “erradikal ez-sektarioa” (Non-Sect Radical) zuen inspirazio-iturri, hau da, 1960ko hamarkadako ikasleen protestek huts egin ondoren sortutako mugimendu bat, inongo alderdi politikorekin bat egiten ez zuten erradikalez osatua. AEBk 2003an inbaditu zuen Irak, eta erakusketako lan askori kontzientzia politikoa eta etikoa zerien. Erakustaldi hartatik zentsuratuta egin zuten Tadasu Takamine artistaren *Kimura-san* (2003) bideoa; lanak esparru publikoaren eta pribatuaren arteko muga etikoa esploratzen zuen egileak dantzari koadraplegiko bati eskainitako zaintzaren bitartez —laguntza sexuala barne—. Testuinguru horretan aurkeztua, *Kabulgo oharra* instalazioak norberaren eta bestearen arteko muga hautemanak arakatzen zituen kulturarekiko errespeturik sakonenetik eta bertakoen eta kanpotarren arteko distantzia kritikoa mantenduz. Etxolaren barrualdea kanpotik bakarrik ikusi ahal izateak zelatan aritzea iradokitzen du, baina Narak, paradoxikoki, kontzeptu horri aurre egitea lortu zuen krisialdi politiko larrietan errefuxiatuen bizitza ulertzeko eta hartaz

erruki hartzeko gune seguru bat eraikitzea ahalbidetzen duen distantzia espaziala mantenduz. Bere erretratueta pertsonaien egunerokotasun aberatsa argazkitan jasotzea erabaki zuen Narak, erakusketa hartako katalogoaren azalean ageri den zapatila koloretsu pilak agerian uzten duen gisan.

Gandu arineko egunak / Estudioa

2020an, askori “munduaren amaiera” iruditu zitzaion garai aldaketa bati hasiera eman zion zoritxarreko gertakari-sorta batek: COVIDaren pandemia zabaldu zen mundu osoan, asiarren kontrako gorrotokrimenak ugaritu egin ziren, George Floyd hil zuten eta Black Lives Matter mugimenduak gorakada itzela izan zuen. Nararen *Gandu arineko egunak / Estudioa* (*Light Haze Days / Study*, 2020) itxialdi fisiko eta psikologiko haren erdian sortua da. Lan horretan, arnastearen ideiak berak —mundua mundu denetik espezie ezberdinak egon ahal izateko ezinbesteko ekintza— esanahi berria hartu zuen osasun-krisi globalaren ondorioz okerrera egindako arrazakeria-injustizien kontrako erresistentzia eta biziraupen-ekintza gisa. Nararekin lanean ari nintzela AEBko mendebaldeko kostaldeko museo batean (LACMA, Los Angeles County Museum of Art) eskaini behar zioten lehen atzerabegirakoa prestatzen, instalazioa bat-batean eten zen martxoko hiru egunen ostean, eta Narak Japoniara itzuli behar izan zuen. *Gandu arineko egunak / Estudioa* 2020ko martxoaren eta uztailaren artean margotu zuen, eta bere atzerabegirakoa instalatzen bukatzeko itzuli aurretik amaitu zuen, doi-doi.

Margolana ezusteko hutsa izan zen. Ordurako, Nararen erretratuak perfekzioaren gailurrera helduak ziren, beren begi zorrotz eta begirada ilun bezain etereo haiekin. Batik-bat eskala handian egindako margolanek, esaterako *Gauerdiko egia* (*Midnight Truth*, 2017) lanak, berezko abstrakzio indarra daukate. *Gandu arineko egunak*, berriz, fina da, amaitu gabea, eta inpresionismo frantsesaren argia gogorarazten du, bereziki irisak pastel koloreko prisma zirimolen atzean ezkutaturik dituzten kristalezko puxtarrak itxurako begietan, masail gorrietan eta argi leunez bustitako sudur puntan eta ezpain estutuetan. Ilean eta kamisetan ageri dituen kolore-adabaki biziak tira eta bultza egiten dute, aurrera eta atzera, Hans Hoffman-en margolan bat edo musika-pedalak balira bezala, eta barne-ekaitz bat adierazten dute. Gune porotsu horiek agerian uzten dute 2020 erdialdeko une hura, gure gorputzetako asko zaurgarri bihurtu zireneko, koronabirusari men egin zioteneko eta hilkortasunak inoiz baino gertuago zirudieneko une hura.

Narak maila berean jarri izan ditu pintura aplikatzearen ekintza eta 2012ko Yokohamako erakusketa —*bit like you and me...*— ikusgai egon ziren bere brontzezko buru eskultura erraldoiak; erakusketa hura Tōhoku eskualdeko lurrikara handia eta Fukushima hondamendi nuklearra gertatu eta urtebetera egin zen. Ia urtebetez margotu ezinik egon ondoren, Narak buztinera jo zuen askok eta askok hondamendi itzel hartan galdu zuten lurra eskuekin eta gorputz osoarekin landuz bere burua errotu ahal izateko. Buru horien testuradun gainazalak modu dramatikoan argizatuta daude, hileta-maskaren antzera; hazpegi sotilak dituzte, pentsakor itxura, eta Jizō estatuei darien introspektzioa nabari zaie ia —harrizko estatua horiek budismoa baino lehenagokoak dira, haurren eta bidaiarien zaindariak—. Gizakiak hondamendi naturalen, gerren eta errektore nuklearren proben aurrean duen erresilientzia gorputzen duen existentzia oparoa adierazten dute.

Meyer Schapiro-k behin esan zuen moduan, “[garrantzi handikoak dira] arrastoa, pintzelkada, brotxakada, tanta, pinturaren beraren nolakotasuna, baita mihisearen gainazala ere, ekintzarako testura eta eremua

den heinean; denak ere artistaren presentzia aktiboaren zeinuak dira. Artelana mundu antolatutako berezi bat da, eta etengabe oharitzen gara nola ari den aldatzen”¹¹.

[Itzulpena: Bakun itzulpen eta argitalpen zerbitzuak, S.L.]

Oharra

1. Yoshitomo Nara, hemen aipatua: Y-Jean Mun-Delsalle, “Among Japan’s Most Important Living Contemporary Artists, Yoshitomo Nara Now Wishes to Participate in Small-Scale Exhibitions”, *Forbes*, abenduak 15, 2019. <https://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2019/12/15/among-japans-most-important-livingcontemporary-artists-yoshitomo-naranow-wishes-to-participate-in-small-scaleexhibitions/?sh=688ca5854e6e>.
2. Yeewan Koon, *Yoshitomo Nara*, Phaidon Press, New York, 2020, 300. or.
3. Ikus Mary Roach, “Cute Inc.”, *Wired*, abenduak 1, 1999, eta Midori Matsui, “Beyond Signs Hybridity in Japanese Art”, *The Art of Anxiety*, Power Plant, Toronto, 1995.
4. Yasushi Kurabayashi, “Shōmetsu suru rekishi ishiki to kachihandan no chihei: 70-nendai ikō no kaiga-shi o megutte” [Desagertzen ari diren kontzientzia historikoaz eta balio-iritziez: japoniar margolaritzaren historia 1970eko hamarkadatik aurrera], *Bijutsu techo*, 1995eko uztaila, 77. or.
5. W.J.T. Mitchell, “Four Fundamental Concepts of Image Science”, *Under Pressure: Pictures, Subjects, and the New Spirit of Capitalism*, Sternberg Press, New York, 2008, 18. or.
6. Yoshitomo Nara eta Nobuyuki Konishi, “Rongu intabyū—for better or worse” [Elkarrizketa luzea—onerako edo txarrerako], hemen: “Sōtokushū Nara Yoshitomo no sekai” [Erreportaje berezia: Yoshitomo Nararen mundua], *Eureka*, 49–13. alea, 2017ko abuztua, 78–80. or.
7. Yoshitomo Nara, “Tokushū: Kairaku kaiga. Yoshitomo Nara” [Erreportajea: Plazer-pintura. Yoshitomo Nara], *Bijutsu techo*, 1995eko uztaila, 34. or.
8. Yumiko Iida, “Between the Technique of Living an Endless Routine and the Madness of Absolute Degree Zero: Japanese Identity and the Crisis of Modernity in the 1990s”, *Positions: East Asia Cultures Critique*, 8. alea, 2. zk., 2000ko udazkena, 423–64. Or.
9. Nara eta Konishi, *op. cit.*, 87. or.
10. Noi Sawaragi, “Kimi ya boku wa chotto shika nite inai. Dakara issho ni koko ni iru” [Zuk eta biok antz pixka bat baino ez dugu. Horregatik gaude hemen elkarrekin], *Bijutsu techo*, 2012ko iraila, 96. or.
11. Meyer Schapiro, “The Liberating Quality of Avant-Garde Art”, *Art News*, 56, 1957ko ekaina, 36–42. or.