

Jakintza-arloa: Artea

Izadiaren arteak, arteari izaera

Egilea: **JOSE ANGEL LASA GARIKANO**

Urtea: 1996

Zuzendaria: JOSU REKALDE IZAGIRRE

Unibertsitatea: UPV-EHU

ISBN: 978-84-8438-359-8

Hitzaurrea

Natura, betidanik izan da artearen gai, errealitateko atal bat den aldetik, eta artearen zereginetako bat errealitate hori irudikatzea delako. Bainan mendeetan egia izan den hori aldatu egin da azken ehun urteotan. Lehenagotik ere ikus daitezke aldaketa horren arrastoak, bainan XX.mendearen hasieran ematen diren arte proposamen berriek ahalbidetzen dute ordurarte pentsaezina zen ikuspegia.

Picassok gorria margotu beharrean, errealitatean berez gorri zen ohial zati bat hartu eta margolanean itsasten duenean, izugarrizko iraultza inauguratzen du. Ordurarte irudikatzen zena, bere hortan hartu eta artelan bihurtzen du, **collageren** eta **assemblageren** bidea irekiz. Ordutik hona errealitateko amaierarik gabeko gauzen zerrenda artearen zati bezala ikusten ohitu gara. Garai beretsukoa da ere Duchampen **ready madea**.

Testuinguru honetan kokatu behar dira bost hamarkada geroago naturaren inguruan ematen hasten diren haren inguruko arte eragiketak: mendeetan zehar era guztietara irudikatua izan zen natura, bere hortan hartu eta artelan bihurtzen da. Fenomeno hori Ameriketara eta Europan aldi berean bainan modu desberdinean ematen da.

Nire tesiaren izenburua “Izadiaren arteak arteari izaera”da. Naturaren ordeztura hautatu genuen izen burua jarri genionean. Natura deiturak ez bait zigen izadiak ematen zigun hitz jokua eskeintzen.

Gertatu zitzaigun ere ez genekiela nola izendatu naturaren inguruan emandako arte proposamen guztiak. Eta denak bildu asmoz **Izadia-n/-z/-rekin** deitura hartu genuen.

Tesia bera “Belar negutegiak” izeneko landa lan batekin hasten zen, eta zortzi ataletan ahalegindu ginen gaia dela eta, proposamen konkrituak, aurrekari teorikoak, irazki kontzeptuala eta bibliografi zabala jasotzen. Guztia 537 orrialdetan. 1996. urtean.

Jose Angel Lasa
Bilbon, 2010eko martxoaren 14ean

IZADIAREN ARTEAK

ARTEARI IZAERA

Egile: Jose Angel Lasa Garikano

Zuzendari: Josu Rekalde Izagirre

Euskal Herriko Unibertsitatea

Arte Ederren Fakultatea

Eskultura Saila

"Hona gu hemen, den tokirik bazterrean. Batetik, dunen atzean; bestetik, basoaren atzean. Ez zara ez euritan ez haizetan egongo, desitxuratzen zaituzte eta; oreinak ez zaitu hozkaka desegingo. Beraz, ez duzu ja ikaraz egoteko arrazoirik, urki horrek. Gehienez ere, soberan duzun azal puska bat kenduko dizut noizbehinka, eta hala, Izadiak egindako lerroetan, nire seme-alaben galderei erantzun diet, haur emigratuak baititut."

Peter Handke, "El juego de las preguntas"

AURKIBIDE OROKORRA

Aurkezpena

- I. "Belar Negutegiak"
- II. Izadia Arte iturri historian zehar
- III. Artea eta Izadia, dituzten harremanak Modernitatearen argitara
- IV. Estetika deduktiboaren kontzeptu bilbea aro modernoan
- V. Kritika induktiboaren hurbilpena Izadia-n/-z/-rekin joerako artearen gertaerari
- VI. Izadia gai bezala erabili izatetik Izadia-n/-z/-rekin joerako artearen kontzeptu hedatura
- VII. -n/-z/-rekin
- VIII. Ondorioak
Bibliografia

AURKIBIDE

AURKEZPENA

0.1.	Aurkezpena	3
0.2.	Azterketaren planteamendua	3
0.2.1.	Azterketa honen helburuak	6
0.2.2.	Ikerketa honen esparru teorikoa eta hipotesia	7
0.2.3.	"Belar Negutegiak"	9
0.2.4.	Izadia-n/-z/-rekin	10
0.2.5.	Teoria irazkia	10
0.3.	Metodologiari buruzko gogoetak	12
0.3.1.	Izadiari eta Errealitateari buruz	13
0.3.2.	Benetako espazioez eta irudi-espazioez	16
0.3.3.	Jatorrizkoaren esanahiez	17
0.3.4.	Zentzuaz eta zentzurik ezaz	20
0.3.5.	Ikusitakoaz, Idatzitakoaz, Irudikatutakoaz eta Pentsatutakoaz	21

I

"BELAR NEGUTEGIAK"

1.1.	Gogoeta orokorrak	29
1.2.	Hasierako Proiektua	29
1.3.	"Belar Negutegiak"	30
1.3.1.	Obraren euskarri fisikoa. EGOERA 1. EGOERA 2. EGOERA 3. EGOERA 4.	31
1.3.2.	Hasierako Proiektuaren helburuak	34
1.3.3.	"Belar Negutegiak" obra urtean zehar. EGOERA 5. EGOERA 6. EGOERA 7. EGOERA 8. EGOERA 9. EGOERA 10.	41
1.4.	Emaitzak eta galdekizunak	48

II

IZADIA ARTE ITURRI HISTORIAN ZEHAR

2.1.	Gogoeta orokorrak	55
------	-------------------	----

2.2.	Izadi hitzaren definizioa	60
2.3.	Arte hitzaren definizioa	62
2.4.	Arte kontzeptuaren definizioa	65
2.5.	Zertan diren Izadia eta Artea antzeko	69
2.6.	Arteari buruzko teoriak	72
2.6.1.	Teoria Handia edo Edertasunaren Teoria Orokorra	72
2.6.2.	Imitazioa oinarri duen Teoria	76

III

ARTEA ETA IZADIA, DITUZTEN HARREMANAK MODERNITATEAREN ARGITARA

3.1.	Modernitate fenomenoaren sarrera	82
3.2.	Krisia Modernitatearen adierazgarri	84
3.2.1.	Teoria Handiaren krisia	84
3.2.2.	Imitazioaren Teoriaren krisia	87
3.3.	Erromantizismoa eta klasizismoa aurrez aurre	91
3.3.1.	Klasikotasunaren kategoria	91
3.3.2.	Erromantikotasunaren kategoria	92
3.4.	Bi Modernitateak	94
3.5.	Errealismoa, Izadia nola imitatu	97
3.6.	Zirrara bilketa	100
3.7.	Izadia eta artea edo Saturno eta Jupiter	104
3.8.	Subjektu moderno erdibitua	106
3.9.	Arrazoiaren estura	109
3.10.	Modernitate bukatu gabea	111
3.11.	Modernitatetik Abangoardiara	113
3.11.1.	Modernitate estetikoaren paradoxak	113
3.11.2.	Abangoardia Modernitatearen protagonista	115
3.11.3.	Modernitate <i>versus</i> Abangoardia	118
3.11.4.	Puskatzeraino teinkatu arkua	123
3.11.4.1.	"Mila Goi-ordoki"-ko kontinentea	125
	. DUCHAMP	126
	. PICASSO	127
	. MALEVITCH	128
	. OTEIZA	130
	. POLLOCK	132
	. JUDD	135
	. POP	139

. BEUYS	142
. KOSUTH	144
. KOUNELLIS	146
3.12. Isiltasuna, erbesteratze eta amarrukeria	147
3.12.1. Gehiegiak bitarteko	148
3.12.2. Eter eta materia	151
3.12.3. Izpiritu gehiegi	152
3.12.4. Mundu gehiegi	153
3.13. Modernitatearen beste aurpegialdea	155
3.13.1. Modernitatea ahultzen hasten da	157
3.13.2. Modernitatea modernizatu?	159
3.13.3. Gehiegia, baina ez hainbestearino	163

IV

ESTETIKA DEDUKTIBOAREN KONTZEPTU BILBEA ARO MODERNOAN

4.1. Irizpide orokorrak	173
4.2. Estetikaren sorrera XVIII. mendean	174
4.2.1. Ingalaterrako enpirismoa	174
4.2.2. Europa barruko errazionalismoa	175
4.2.3. Proposamen subjektibisten eta objektibisten arteko konbinaketak	177
4.3. Estetika filosofiatik bereizirik	179
4.4. Balio estetikoaren eta filosofi sistema	180
4.5. Estetika filosofikoaren <i>desberdintasun espezifikoa</i>	180
4.6. Kritika induktiboa Estetika deduktiboaren judizio abstraktuei erantzun zehatz	181
4.7. Judizio deduktiboaren eta induktiboaren arteko antinomiaren itzuri ezintasuna Estetikan	182
4.8. Pentsamendu estetikoaren sistema proposamenak Modernitatean	184
4.8.1. Esperientzia estetikoaren teoria Kant-engan	187
4.8.2. Arte ideiarene askapen sentsiblea Hegel-en	190
4.8.3. Schopenhauer-en kontenplazioaren teoria	193
4.8.4. Husserl-en metodo fenomenologikoa	194
4.8.5. Ezerezaren metafisika Heidegger-engan	197
4.8.6. Freud-en interpretazio psikoanalitikoaren	200
4.8.7. Jung-en inkontziente kolektiboa	201
4.8.8. Errealitatearen islatze artistikoa Lukács-engan	203
4.8.9. Arte modernoaren arazoa Adorno-engan	206

4.8.10. Esanahiaren teoria Wittgenstein-engan	209
4.8.11. "Zatiki elementalaren" bila estrukturalismoan	210
4.9. Aski baina ezinbesteko	213

V

KRITIKA INDUKTIBOAREN HURBILPENA IZADIA-N/-Z/-REKIN JOERAKO ARTEAREN GERTAERARI

5.1. Kritika induktiboa interpretazio gisa	222
5.1.1. Kritikaren kontzeptu hedatua	222
5.1.2. Kritikaren interpretazio eginkizuna	224
5.1.3. Galderen aire freskoa aurpegian	226
5.2. Literatura kritikoa	228
5.2.1. "Qu'est-ce que la sculpture moderne?"	228
5.2.1.1. Eskultura modernoaren ezaugarriak	229
5.2.1.1.1. Definizioz moderno	229
5.2.1.1.2. Pertzepziozko mundutik kontzeptu mundura igarotzea	230
5.2.1.1.3. "Kulturaren" Estetika eta "Izadiaren" Estetika	230
5.2.1.1.4. Postmodernoa Modernoari buruz buru	231
5.2.1.2. "Kulturaren" Estetika	232
5.2.1.3. "Izadiaren" Estetika	234
5.2.2. Monumentu modernoaren nomadismoa	238
5.2.3. "Robert Smithson-en oraingotasuna"	241
5.2.4. "In situ, gaur egungo eskulturaren leku eta aldiak"	242
5.2.5. Eskultura eremu hedatuan	245
5.2.6. Arte aberatsaren eta bizitzaren arteko bateratzea	247
5.2.6.1. Arte ikonoklasta	248
5.2.6.2. Arte kritiko bat	249
5.2.6.3. Arte pobre bat	250
5.2.7. Artearen kontzeptu hedatua: pentsamenduaren irudikatzea	252
5.2.7.1. Zer den artea Beuys-entzat	252
5.2.7.2. Zer da eskultura Beuys-entzat	254
5.2.7.3. Steiner-en organizismoa Beuys-engan	255
5.2.7.4. "Duchamp-en isiltasunari gehiegizko balioa aitortu zaio"	257
5.2.7.5. "Nola adierazten zaizkion irudiak hildako erbi bati"	258
5.2.7.6. "7000 haritz"	258

5.2.7.7. Izaditik datozen objektu plastikoak	259
5.2.8. "Materialgabeak"	260
5.2.8.1. "Materialgabetasunaren" oinarriak "Album"ean	261
5.2.8.2. Postmodernitatearen galdekizunen adierazpena "Inbentario"an	262
5.2.8.3. Idazketa kolektiboa interaktiboa urrutitiko "Idatz-probetan"	263
5.2.9. "Magiciens de la Terre"	264
5.2.10. "Hutsalaren inperioa"	266
5.2.10.1. Postmodernitatean bete-betea	267
5.2.10.2. "Camp"-ari buruzko oharrak	270
5.2.10.3. "Kitsch"-a edo funtsgabetasunaren garaitia	274
5.2.11. Aro neobarrokoa	277
5.2.11.1. Erritmoa eta errepika	277
5.2.11.2. Muga eta gehiegizkotasun	278
5.2.11.3. Xehetasuna eta zatia	279
5.2.11.4. Ezegonkortasuna eta metamorfosia	280
5.2.11.5. Desordena eta kaosa	280
5.2.11.6. Korapiloa eta laberintua	282
5.2.11.7. Konplexutasuna eta barreiamendua	282
5.2.11.8. Gutxi-gorabehera eta ez-dakit-zer	283
5.2.11.9. Distortsioa eta perbertsioa	284
5.2.11.10. Zenbaiti klasiko gustatzen zaio	285
5.2.12. "Egosi eta gordin"	285

VI

IZADIA GAI BEZALA ERABILI IZATETIK IZADIA-N/-Z/-REKIN JOERAKO ARTEAREN KONTZEPTU HEDATURA

6.1. Izadia-n/-z/-rekin joerako artearen kontzeptu hedatura	295
6.2. "Paisaia" jenero gisa baliatzen egiazko paisaia murgiltzera	296
6.2.1. Paisaia arte jenero gisa	296
6.2.2. Paisaia irudikatua	298
6.2.3. Paisaia "interpretatua"	303
6.2.4. Paisaia "erreal"	309
6.3. "Izadi hiletik" Izadi errealera	312
6.3.1. Izadi hila arte jenero bezala	312
6.3.2. Izadiaren eta erabileraren artean zintzilik	316
6.3.3. Une iraunkorrekin batera bizitzen	318

6.4.	Lorategitik "site"-ra	319
6.4.1.	"Baroi igokariaren" gisan	320
6.4.2.	Lorategi eraldatuak	326
6.5.	Basamortuaren neurrigabetasunetik "materialgabearen" soiltasunera	327
6.5.1.	Determinismotik geroz eta urrutiago	327
6.5.2.	Izadiaren kontzeptu hedatua	330
6.5.3.	Zenbat eta materia gutxiago orduan eta Subjektu gehiago	331
6.5.4.	Zenbat eta Subjektu gehiago orduan eta eremu gehiago	332
6.6.	-n/-z/-rekin	333

VII

-N/-Z/-REKIN

7.1.	Gogamenak eta diagnostikoak	338
7.2.	Objetuak, ekimenak, gaiak eta kontzeptuak	343
	ABRAMOVIC Marina, ANDRE Carl, ANSELMO Giovanni, BEUYS Joseph, BRROODTHAERS Marcel, CRAIG-MARTIN Michael, DE MARIA Walter, DENES Agnes, ESPALIU Pepe, FRIEDMANN Gloria, FULTON Hamish, GOLDSWORTHY Andy, HAMILTON FINLAY Ian, HEIZER Michael, HOLT Nancy, KOONS Jeff, KOUNELLIS Jannis, LAIB Wolfgang, LONG Richard, MENDIETA Ana, MERZ Mario, MORQUILLAS José Ramón Sainz, MORRIS Robert, NASH David, NAUMAN Bruce, NILS-UDO, OPPENHEIM Dennis, PENONE Giuseppe, PEREJAUME, SERRA Richard, SIMONDS Charles, SMIYHSON Robert, TRAKAS George, TURRELL James, VOILA Bill, VOSTELL Wolf, WEBSTER Meg.	

VIII

ONDORIOAK

8.1.	Artearen ikerketa "bigarren eskutik" bizi da.	392
8.2.	Zenbat eta arte obra-errealitate berdintasun handiagoa egin, orduan eta beharrago gogoeta arte bat.	393
8.3.	Aztertu diren artistek hirurogeiko hamarralditik aurrera adierazten duten Izadiarekiko erlazioa oso era askotakoa da.	396
8.4.	Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrek artearen kontzeptua ez ezik Izadiarena ere hedatzen dute.	399
8.5.	Une jakin batetik aurrera eragiketa normalizatu bat da artean Izadia-n/-z/-rekin jokatzea.	401
8.6.	Izadia-n/-z/-rekin joerako lehenengo arte obrak eskulturaren protagonismoaren hasierarekin batera gertatzen dira, eskultura	

pinturaren atzetik ibilia baitzen ordura arte.	404
8.7. Izadia-n/-z/-rekin jokatzeko, eskulturaren kontzeptu hedatua adierazteko gauza izango den tresneria teoriko-praktiko berri bat behar da.	407
8.8. Filosofiako kontzeptuak ez dute argi askorik ematen artearen motiboak eta gaiak azaltzeko, baina lagungarri dira giza gogoaren sintomak eta oinarrizko joerak hobeto ulertzeko.	408

BIBLIOGRAFIA

. Bibliografi orokorra	413
. Bibliografi espezifikoak eta sahisakoa. Katalogoak eta testu bildumak	421

AURKEZPEN

0.1. Aurkezpena

"Izadiaren arteak, arteari izaera" izenburuaz bataiatu dugun azterketa honek, arretaren subjeto eta objektu Izadia harturik, hirurogeiko hamarraldiaren erdiaz gero azaltzen hasi ziren arte eragiketei sorrera eman zien zirkunstantzien ezaugarriak ulertzeko eta bereizteko gogoia du iturri, batez ere. Egikera horiek artearen munduan zenbateko garrantzia izan duten agertzea, eta orobat, egikera horiei argia eta bidea eman zien arte espazioaren teoria irazkia* nola eratu zen ezagutzea da azterketa honetan dabilen asmoa.

Aipatu den garaiaz gero arte munduan gertatu dena eta, halaber, izan diren egikerak argi ditzakeen kausa irazkia ulertzeko bide ere izan nahi lukeen lan honen sorreran, gauden mendearen azken laurdena hasi zenetik gertatu izan dena ezohizkoa eta, zenbait aldetatik begiratuta, harrigarria ere baden ziurtasuna dago. Asmo horrek gero, itxuraz nahikoa soilak diruditen xedapen batzuen atzean izkututzen den errealitate irazki korapilotsua askatu nahi genuenez, kemen berezia jartzera eramán gaitu.

Hautuzko hiru ibilbide ondo berezitatik jo dugu lan hau egiteko. Horietako batek, Izadian edo Izadiarekin joerako obra bat egitea helburu hartu, harentzat proiektu bat asmatu eta hura zertzera eramán gintuen. Beraz, Bizkaiko Arteak herriko belardi bat aukeratu, zenbait negutegi mota eratu eta urtebete igaro genuen "Belar negutegiak" izeneko proiektuaren eskizian. 1960ko hamarraldiaren erditik hona egin diren obretan Izadiari dagozkiola uste direnak ezagutzea, sailkatzea eta interpretatzea zen bigarren ibilbidearen helburua; baina, guztiek Izadiaren ikuspegi bera ematen ez dutenez eta, beharrik, horrekiko duten erlazioa joera bakarrera ezin bil daitezkeenez, adierazi nahi genuena nolabait konpreni arazteko *Izadia-n/-z/-rekin* esamoldera jo genuen. Hirugarren ibilbideak, berriz, bi bidexkatara zuzendu gintuen, kritika txostenen, katalogoen, artistek idatzitako lanen, etab.-en bidexkara alegia, zeinak, egiten denaren kronika modura-edo, arte egikeraren bidelagun diren, baina, alor batean edo bestean sailkatzen gaiztoak ere bai, aldi berean; eta beste bidexkak, berez artearekin zuzeneko zerikusirik ez duten jakintza sailtara eramán gintuen, filosofia, historia, kazetaritza, soziologia, zientzia etab. aztertzea hain zuzen, zeren horiek ere, zeinek bere leihotatik baina, lagun onak baitira XX. mendearen azken hereneko ingurune historiko honetan sortu izan diren arte egikera berezien mamia eta horiek sortu izanaren arrazoiak ulertzeko.

0.2. Azterketaren planteamendua

Zientziaren tradiziozko metodologiak ezer aztertzerakoan xedeak zehazten ditu aurrena eta aztergaiarekin zerikusia duten aldagaiak bakantzen aldi berean, horretarako hartzen dituen sistemei eta aukeratzen dituen eredu eta metodoei taktika jakin batzuk egokitzeko. Zientziazko esplikazio bat baliozkoa bada, den esperimendua delarik ere, esperimendua berregin eta bururatutakoaren ondorioak atera ere nornahik egin dezakeelako ziurtasunean finkatzen da egiteko era horren oinarri unibertuala. Egiten duela egiten duenak, emaitzan alderik ez dela izango esatea bezala da hori.

Gainerako pentsaera gehienek ere, *bat ala bestea-zko paradigma murriztaileen** arabera funtzionatzen dute, errealitatearen agertzeko modu diferenteak bereiziz, gauzak edo agerkariak berezkoa zaien ingurunetik bakanduz eta ezagupen jakin bat bere kontestuan doitzen eta esanahi betea ematen dion hartara egokitzen ez dakitela, alegia. Pentsamolde horiek, den guztia laboratoriko gai bihur baledi bezala funtzionatzen dute, funtsean. Baina, badago bat ala besteazko paradigma murriztaile horien kontra beste proposamen batzuk aurreratzen duen pentsalaririk ere. Edgar Morinek, bat aipatzearren, beste alde batetik heltzen dio auziari eta *konplexutasunaren paradigma*^{1*} esamoldea erabiltzen du, hezurdura hutsa ez baino bihurguneak eta gorabeherak, pertsonak, gurariak eta gizonaren eromena bera ere kontuan izateko gai diren pentsamoldeak izendatzeko.

Edgar Morinen iritzian, konplexutasunaren paradigmatic urruntzen den jakintza guztia errealitatea makurtzera galdua dago, azkenean. Gertatzen da, ordea, autore horren pentsatzeko sisteman eta gisakoenetan, ziurtasunak ez duela bat ala bestea-zko paradigma murriztailean duen lekurik. Horregaitik dio "dugun ezagutzeko erak berea duen zihurtasuneza argitaratzen ezezik, oraingo errealitateetan diren zulo beltzeko zalantzak igertzen ere laguntzen digu"-la². Hori ontzat emanez gero, eta horrekin batean ez bairik gabeko ondorenak ateratzeari uko eginez gero, orduan bai, baieztatu ahal izango da, Edgar Morinek bezala, eta egiaz, "errealitatea ez dagoela bertakotasun eta berehalakotasun hutsez egin. Ezinda ere, noski, errealitatea gertakizunetan irakurri. Ideiek eta teoriak ez digute errealitatea islatzen, gehienez bihurtu baizik, eta oker bihurri, gainera, inoiz. Errealitateaz dugun ideia baino ez da gure errealitatea. Errealitatea bera ere, egiten den apustuaren arabera dago, azkenean."³ Bizi garena bezalako aldiatarako, eta bizi garen honetarako, hainbat aldetatik begiratuta, zalantza, zihurtasunik eza eta behin behingotasuna nagusi dituen honetarako, alegia, zein aipatu ditugun ezaugarriak dituen baino epistemologia hobe?

J. Fernando de Laiglesia-k "Icónica" aldizkarian argitaratu zuen artikulu batean, Artederren Fakultateetako "Ikerketa"⁴ alorreko arazoa aztertzen du eta diren tesiak bi taldetan banatzen ditu, *apolineoetan* eta *dionisiakoetan*. Hori egiteko, zeinetan zer den nagusi, teoria ala praktika, hartzen du kontuan. Artistek ikerketa mailan egiten duten lana, eginkizun hori adituei uzten dietelako-edo, urriegia dela konstatatu ondoren, metodo gisa *artelanak errekuiperatzea* proposatzen du berak, eta horretarako, "izateari berezkoa zaion erlazio hirutariko* era bikainenean agertzen den jokaleku* goren", eta orobat, "jarrera sinoptiko (edo guztia batera ikusten duena)"⁵ bezala agertzen du artelana.

Bat ala besteazko paradigma murriztaileen ukazioa eta "neurribiko arrazoiketaren* alderantzia" izateaz aparte, "gertatzea duen guztia bolumenezko adieratik* ulertzea"⁶ ere badarama J. Fernando de Laiglesia-k aurreratzen duen eredu "hirutariko" horrek. Bere pentsaera honela agertzen du berak: "Artearen egia *errazional* edo *ikertzaileak* pentsamendu sinbolikoak hain fin orekatzen dituen hiru fenomenotan oinarritzen da; hiru

1 MORIN, Edgar eta KERN, Anna Brigitte, "Tierra-Patria". Edit. Kairos. Bartzelona 1993.

2 Ib., 155or.

3 Ib., 155or.

4 LAIGLESIA, J. Fernando, "Creación artística e investigación universitaria". "Icónica" 8.zb., 50-54 or.

5 Ib., 53 or.

6 LAIGLESIA, J. Fernando, "Aproximación crítica a la enseñanza de la escultura". "Icónica" 6. zb., 26 or.

fenomeno horiei, hots, sortze-lanaren eta intuizioaren oin den *norbere barruko ni-ari**, objektibotasunaren eta errazionaltasunaren oin eta zentzu sakonari esker gauzetan diren esanahi izkutukoen iturri den *mundu izakariz osatuari**, eta, nola ez, *artelanaren beraren inguruneari*, arreta berdinez begiratzeak eta artelanaren mundu berezia (...) duen historia anitz miresgarri, museoetan ezezik, parkeetan eta eraikuntzetan ere atzeman daitekeen guztia maitasunezko harremanez bizi izateak gogo sendotasun handia eskatzen du."⁷

Artea eta artistak modu horretara ulertu ahal izateak ematen dio Fernando de Laiglesia-ri egoera, egiten duen bezela, atxikitzeko eta diagnostikatzeko gaitasuna. "Artista guztiak daukan arazoa (eta berebat goragarri egiten dituen ere) hau da, hain zuzen, dio berak: artistak harrigarritzko batasunean agertzen zaion zerbait askatu behar izaten baitu, eta ikaragarritzko nekeak ematen dizkio horrek: zeren, *den guztia** sortzera eta mundura iraulia baitu, *mundua*, berriz, artelana erditu nahian, begiak betean baitatorkio gogora, eta *artelana*, artistaren beraren ekintza sortzailea medio, atzera mundura itzultzeko zain baitauka. Duen izateko era hori modu analitikoan eta jakinaren gainean hartzeko gai bada, zuzen planteatuko ditu bai tailerreko lanak, bai irakaskintzakoak eta baita ikerketakoak ere."⁸

Baina, arazo horietan bihurtzen dute joera *apolineoak* eta *dionisiakoak* elkarretaratzea hain neketsua, eta aitortu eta guzti egiten du Fernando de Laiglesia-k, "bada intelektualismo zaputz gogaldi iluneko baten kontrako halako jarrera makur errezero txarreko bat, artistaren lanak berekin dituen sortze garaiko atseginarean, jeinuzko inspirazioaren eta gogoko mozkorraldiaren goibeltze bat-edo", nahiz eta gero beste hau ere erantsi: "batzuek uste dutenaren kontra, agurras hutsez ez baino gogoetaz eta izpirituz ere elikatzen da sortze garaiko atsegina."⁹

Tesi honek beste molde batzuek zituen oraingoa baino lehen. Hain zuzen ere, Nietzschek bere "El nacimiento de la tragedia"¹⁰ liburuan Greziako tragediaz egiten duen irakurketan oinarritzen baitzen molde horietako baten ardatza; hori berriz, Lucien Goldmann teoriko marxistak kultur sorketaz, giza zientziez eta filosofiaz egiten duen interpretazio tragikoarekin lotzen genuen guk. Nietzsche eta Goldmann¹¹ gaur egun gai horri buruzko ikerketaren oinarri nagusi gisa hartzen ez diren arren, eta horien laneko eskema itzulipurdi ezin ausartagoa iruditzen bazaigu ere, egin zuten ekarpenak badu zeresanik eskuartean dugun ezagutza-korapilatze honetan.

"El nacimiento de la tragedia" liburuan garbi ikusten da Greziako arte plastikoetan apolineismo joera aurkitzeak zenbateraino hunkitu zuen Nietzsche, izan ere, hango poesian, tragedian batez ere, joera dionisiakoa aurkitu baitzuen, bestalde; bi joera horiek herri berean halako indarrean argitu izana azaltzen saiatzen da gero, liburu berean. Nietzscheren jarrera hori komentatuz zera dio Jeanne Hersch-ek bere "El ser y la forma" liburuan: "greziarrek beste edozein herrik baino barrenagotik ikusi bide zituzten errealitatea eta izatearen eta ezerezen arteko osin dionisiako hondogabeak, eta, izatearen osin hondogabe formatara bihur ezinak, baina izpirituarentzat

7 LAIGLESIA, J. F., op. cit. "Icónica" 8. zb., 54 or.

8 Ib., 54 or.

9 Ib., 51 or.

10 NIETSCHE, Friedrich, "El nacimiento de la tragedia". Edit. Alianza. Madril 1993.

11 Lucien GOLDMANNen obra eta NIETSCHErena garrantzizko erreferentziak izan ziren "Belar negutegiak" lanak iraun zuen bitartean. GOLDMANN marxista eta estrukturalista genetikoaren obra, 1992an Granadako Unibertsitatean Pedro MOLINAK "Marxismo como tragedia. Una esperanza sin revolución" lanari esker ezagutu genuen.

hain zorabiagarri direnak. Eta guzti hori ikusteak eragin zien zirraren latzak, asmatu zituzten mito handi tragikoetan islaturik agertzen direnak, formen bilaketan babestera eraman zituen. Zenbat eta handiagoa zuten ikuskizun dionisiakoaren laztasuna are eta ezinbestezkoago egin zitzairen ikusmolde apolineoetara jotzea."¹² Josi-askatu dialektiko horrek hau esan nahi du: "forma eta tragikotasunaren urratu beharra izatez eta halabeharrez elkarri dagozkion aspektuak dira."¹³ Aipatu den josi-askatu hori ikerketalan batera aldatzea gehiegizkoa litzateke agian, baina metodologia gisa bi muturrak baliozkotzat ematea, ez da hain burugabea.

Eta, planteamendu horiek kontuan harturik, arte eragipenaren bi aldeak, hau da, alde *apolinea* eta *dionisiakoa* elkartzen eta, orobat, *norbere barneko ni-a*, *gauzen eta bizien mundua* eta *artelanaren mundua* elkarrekin orekan lotzen saiatu gara ikerketa lan honetan. Horien arteko loturek urruntzeko baino hurbiltzeko gehiago lagundu digutenez, ahalegindu gara horiei molde bigun eta malgua osatzen duten parteen konplexutasunari hobekien dagokiona eratzikitzen ere. Ikuspuntu hori dela bide, eta ekintza hori berez ikerketa zabalago baten markoan gertatzen den arren, objetibazio-nahiaren eta arte ekintzari darizkion posibleen neurrigabetasunaren artean hara-hona ibili gara. Eta egiteko arau horiei jarraitu nahirik, gauzak *konkretatzeko ahalegina* eta *askatasun metodolojikoak*, biak konbinatu nahi izan ditugu, artistak espazioari, hori molde jakin batzuetara makurrarazi bitartean, eman liezazkioketen mila eta bat esanahi hitzetara eta hizkuntzara egokitzeko asmoz. Aipatu diren jarrera extremo horiek ez dira ez kapitulu bateko edo besteko gai, ezta ikerketa honetako parte ere izango; gutxi-asko, artean ikerketa nola ulertu behar litzatekeen eta horri buruz izandako bibentzia batzuk agertu nahi genituzke horrekin. Nolanahi ere, ez genioke azterketa honen objektu den zeraren bereiztasunari uko egin nahi, baina ez genuke, berebat, gogoeta hauek objetibazio arrazoituaren bidetik eramateko ahaleginean etsi nahi ere.

Azterketa hau hasi berria zeneko kezka nagusien adierazle diren zenbait auzi eta hipotesi tartean zeharka sartzera lehiatu direnez, norabide bat baino gehiago ditu ikerketa honek. Norabide horien azalpena eta lan-era oinarri gisa hartu genituen ekintza eredu desberdinak ez dira bat etorri, baina lanaren harian sortu izan den zenbait auzik leundu egin ditu zeuden aldeak eta, berebat, gehiago elkarretaratu ditu antzeko ziren hartan.

0.2.1. Azterketa honen helburuak

Azterketa hau hasi baino lehenagokoa dugu Izadia-n/-z/-rekin joerako obren alderako zaletasuna; grina horrek badu, noski, baten eskulturagintzarekin ere zerikusirik. Dena den, eta iritziak iritzi, nireak kasu honetan, gai hau aztertzeak badu bere garrantzia, zeren, sortu zenez geroztik (1960ko hamarraldian), garai bereko bildumetan ezik geroko arte teoria eta praktika guztian ere tarteko egon den arte egikera baita, alde batetik, eta, gaiari buruzko azterketa onak ere badiren arren, joera horretako artelanak guk nahi baino gehiagotan garrantzi handiagokotzat hartu ohi diren beste batzuen papur gisa tratatzen ez ote diren ere iruditzen baitzaigu, bestetik. Baina protagonismoa emateak ez du horregatik ingurune naturaletik atera behar ditugunik esan nahi. Beste arrazoi bat ere gai hau aztertzeko, eta da, arte mota hori indarberritzera doan antza duen beste fenomeno bat sortu zela 1980ko hamarraldiaren, eta horrek gero Izadia-n/-z/-rekin joerako artearen inguruan lagun edo

¹² HERSCH, Jeanne, "El ser y la forma". Edit. Paidós. Buenos Aires 1969, 140 or.

¹³ Ib., 140 or.

ekarpen berriak ugaritzea eta arte mota horri buruzko atzera begirako erakusketak egiten hastea ekarri zuela 1990eko hamarraldiaren hasieran. Ikerketa hau bi zirkunstantzia horiek elkarretaratzetik sortu zen, nire zaletasun pertsonalak eta gero izan ziren zirkunstantziak elkarretaratzetik, alegia.

1960ko hamarraldiaren erdialdetik hona Izadia-n/-z/-rekin arte eran egin diren obrak ezagutzea da lan honen *helburu nagusia*. Ezagutzeko ordea, ez da izendatzea nahikoa, nondikakoak diren eta zer adierazten duten ere ulertu egin behar da. Eta ulertzeko eginahal horrek eragin gaitu delako arte mota horren alde historiografikoaz aparte, alde praktikoa eta teorikoa ere aztertzea. Beraz, lan honetan garrantzi handia dute izendatzera goazen helburuek:

- Izadia-n/-z/-rekin joerako artelan bat egitea.

- Egikera horiek sortu eta garatu ziren ingurune edo marko orokorra definitzeak.

- Izadia-n/-z/-rekin joerako egikerak azkeneko hogeita hamar urte hauetan eredu bihurtu izanak.

- Izadia-n/-z/-rekin joerako obren fenomenoaz kritikalariek eta beste teorikoek egin dituzten interpretazio esanguratsuen bilketa egiteak.

- XX. mendeko filosofia irazki konplexuaren azterketa egiteak, zeren gertaera bakanak aniztasunaren arabera ikertzeko eta elkarrekin zerikusirik ez zutela ematen zuten hainbat egikera elkarretartzeko ere aukera ematen baitu horrek.

0.2.2. Ikerketa honen esparru teorikoa eta hipotesia

Ikerketaren tituluan bertan ere ikusten da zer darabilen Izadia-n/-z/-rekin joerako arte egikeraren azpian eta nola ulertzen den artea bera. Obrak berak eta obra horiek sortarazi dituen kontzeptu irazkiak* ere egikera zabalago baten barnean integratzean hartzen dute esanahi bete, Modernotasunaren barnean, alegia.

Lan honetan aztertzen den arte egikera hirurogeiko hamarraldian sortua denez, arte mota hau Modernitate garaikoa ez baina Postmodernitate garaikoa dela dio teoriko askok, eta Postmodernitatea Modernitatearen aurkako bezala ere agertzen zenbaitek. Lan honetan, Postmodernitatea ez da Modernitatearen kontrako gisa agertuko, haren beste ikuspegi bat bezala baizik. Izadia-n/-z/-rekin joerako egikera guztiak, hala 1960ko hamarraldiko haiek nola azkeneko hogeita hamar urteotan egin direnak, Modernitatearen garaiko teoria markoaren barnean agertuko dira; Modernitatea esatean zer adierazi nahi den geroago, lanaren desarroiloan agertuko dugu.

Aztertu ditugun arte egikeraren teoria markoa Modernitatea dela esatea har dezakegu zozokeriatzat, eta alde batetik begiratuta hala da, izan. Baina Modernitatearen fenomeno zabalegia eta anitzegia da begirapuntu bakarretik hartuta aztertzeko; eta hala izateak, fenomeno horren ezaugarriak adierazten dituzten hitzak zehaztera eta hori mugatzen duen kontzeptu saila zehaztera eraman gaitu.

Dudarik ez dago Modernitate garaian sortzen dena ulertzeko kontzeptu sail hori ulertzea nahitaezkoa dela. 1960ko hamarralditik gaur arteko Izadia-n/-z/-rekin joerako obrak, dituzten zenbait ezaugarri Modernitatearen xedapen orokorretatik hartuak direnez, esparru horretan sartzekoak dira, baina agertzen dira ere Izadia-n/-z/-rekin joerako obretan, garai horretako beste zenbait obretakoetatik bereizten dituzten kezka.

Gauden mendeak oso bereak dituen bi egikera ardatzi lotuak daude aipatu ditugun kezka berezi horiek. Ardatz horietako batek, *Duchamp* margolariaren eragiketa deitu izan zaion egikerari jarraitu zion, eta horren bidea hartu zuen eredu; artea errealtatearen jabe egitea da joera horren ezaugarri nagusia. Besteak, berriz, hori bezain muturrekoa den beste joera batetik du zerikusia; neurri batean lehenengoaren aurkakoa da hau, baina ez erabat kontrakoa, zeren gauzez jabetu ez baina horiei uko egitean baitatza joera honen oinarria; obra edo artelana *kontzeptuzko* eragiketa bezala hartzen dute hauek. Bi arte eragiketa horien normalizazioak, gizon-emakumeak Izadia alde batera uzten ari zirela jabetzen joateak (erromantikoek gertatuko zela igerririk zegoena) eta, aldi berean, lehen progresoari eta horren aldendu ezinezko determinismoari zitzaion begirunea galtzeak eragin zuen Izadia-n/-z/-rekin joerako obrak arte esparruan halako indarrez sartzea.

Bi egikera ardatz horiek horrela egokitzeak, lan honetan aztergaitzat hartu duguna ezezik, beste hainbat eragiketa berritzaile ere ekarri zituen arte esparrura. Horrek esan nahi du, bi ekintza ardatz horiekin lotua dagoen hipotesia nagusiaz aparte, beste ikusteko molde batzuk eta beste galdera batzuk ere behar direla Izadia-n/-z/-rekin joerako obrak dagokien moduan interpretatzeko.

Eta galderak esatean xedapenez ari gara, gauza ziurretarako bidea estua denez, argitasunaren bila abiarazi gaitzan zerbait aurreratzea, alegia. Eta xedapena eta zalantza, edo ziurtasunik eza, ez dira azal-barru berekoak, zeren xedapenak berea baitu, beti funtsezko galderen inguruan biraka ibili gabe, ikerketa egiten hastea, eta hain zuzen, ahalegin horrek ematen dio ere non bermatua. Hipotesi nagusiak erdiko lekua hartzen duenez, harekiko duen diferentzia alboan egotea da. Horietako auzi batzuek *ezinezkoak* dirudite eta diren bezala hartuko ditugu, zeren arteak frogatu ezinako galderarik ezin onar baleza, jakintza enpirikoen sailean sartu beharko baikenuke. Hona batzuk:

- Zer berritasun ekarri du “Belar Negutegiak” obrak azkeneko 30 urteotan izan den Izadiaren eta artearen arteko harremani buruzko gogoeten sailera? Merezki al zuen horrenbeste ahalegina egiteak?

- Egiteko eraren aldetik begiratuta, bereiz al daitezke izadiazkoa den saila eta Izadiazkoa ez dena?

- Hemen aztertuko diren obren agerpena 1965etik aurrerako urteetan kokatuz gero, eta fenomenoak berak adierazten duena Modernitatearen markoan sartzera, zer erlazio dute gertaera horiek lehenagoko arte egikerekin, paisaiekin, *Izadi hilekin* edo jardinekin, esate baterako?

- Hipotesi honen inguruan dabilzan ardatz nagusiak, egon, XX. mendeko bi joerekin lotuak daude, baina, zer erlazio dute gainerako joerekin eta mugimenduekin?

Aurkezpena

- Joera hori sortu izana ulertzen eta interpretatzen lagun diezakegun pentsamendu filosofiko berezirik bada, edo joera askoren eraginez sortua da?

- Arteko komentariogileek eta kritikoeak, ikerketa honetako hipotesiako bi ardatzen inguruan kokatzen al dute Izadia-n/-z/-rekin joerako obren fenomenoak, ala beste lekuren batean sartzen dute fenomeno hori? Zeinetan?

Galdera orokor horiek hainbesteko garrantzia hartu dute ikerketak aurrera egin ahala, ezen, aipatu diren ardatzek, *Duchamp*-en egikeran eta *kontzeptualeen** egikeran oinarritzen ziren obrei hasieran ematen genion protagonismoa itzaldurik eta, neurri batean, bazterturik geratu baita galdera horiek hartu zuten indarraren aurrean. Guztiaz ere, indarra galtze hori batez ere, agirikoa izan zen.

0.2.3. Belar Negutegiak.

"Belar Negutegiak" ikerketa honen iturri izan zen Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrari deritzagu. Izenak berak adierazten duen bezala, elementu naturalez baliaturik egindako egikera bat da. Obra-esperimentu horren oinarria Bizkaiko Artea herriko belardi bat eta han finkatu genituen negutegiak izan ziren; negutegi horiek, estali zuten edo azpian hartu zuten saileko hezetasuna, tenperatura eta argia aldatu egin zuten; barruko landareek ere ezarritako baldintzetara egoki behar izan zuten.

Asmo hori negutegi konbentzionalak ikustetik sortu zitzaigun; negutegiak barruan hartzen dituen landareen hazteko prozesua eta produkzioa bera areagotu egiten dute negutegi horiek, baina horrekin batera beste aldaketa batzuk ere gertatzen dira. Eta horiek ez dute errentagarritasunaren aldetik interes berezirik, baina bai behar bada arte ikuspegitik begiratuta. Tenperaturaz aldatzeak, hezetasun maila jakin batean irauteak, eguraldi aldaketetatik babestua egoteak, argiaren bizitasunak, badute eragina landareen kolorean, dentsitatean, bolumenean, tamainan eta hazteko erritmoan; baita, halaber, landareen beraien artean edo horien eta abereen artean izan daitezkeen harremanetan ere. Bestalde, ez dira negutegi guztiak ere berdinak. Landare batzuk hazteko aldi jakin batean zeudenean, plastiko ilunak jarri izanak, beste aldaera batzuk sartu behar izatera eramán gintuen; esan denak eta negutegien erabilera konbentzionalak osatu zuten "Belar Negutegiak" obra.

Funtsean, 6m x 6m-ko hiru itsitura karratu eratzean zetzan gure obra; nahiz gramineo, nahiz lekadun, nahiz Kantauri itsaso alderako belardietan ohizkoak diren gainerakoak, belar mota asko zen leku bat istean, alegia. Modulo karratu horietan negutegiak finkatu genituen gero, plastiko gardenez estalia bat, plastiko beltzez estalia bestea, eta plastikorik gabea hirugarrena. Ez genuen ezer erein edo landatu negutegi horietan, eta hasieran landaredi bera eta itxura berekoa zen kanpoan eta barruan. Behaketa lanak urtebete (lau urte sasoi) iraun zuen. Hilero hartzen genituen argazkiak eta bideo-irudiak.

Gure hipotesien arabera, eragin genizkien aldaketek, *azeleratzaile artifizialek* bitarteko, argitasuna, tenperatura eta hezetasuna aldatzeak, alegia, plastika mailan eragin behar zituen bere aldaketak, hala landareen kolorean, nola tamainan eta bolumenean. Atmosferako gas-geruzei eragiten zaizkien gorabeherek Lurraren gain dituzten ondorioak adierazteko erabiltzen den *negutegi efektu* hori Arteako gure negutegira alda zitekeela

pentsatu genuen hasieran. Aurrerago, han egindakoaren eta egindakotik ateratako ondorioen berri ematerakoan agertuko dugu horietako zein uste gertatu zen egia, eta zein ez.

Planteamentuari dagokionez, azkeneko 30 urteotan Izadia-n/-z/-rekin joerako arte mailan egin izan diren beste hainbaten antza zuen gure proiektuak; bestalde, berriz, gure ikerketaren oinarri izan den hipotesiaren arabera, gisa horretako ekintzek dituzten ezaugarri bereziak ere biltzen zituen.

0.2.4. Izadia-n/-z/-rekin

Izadia-n, Izadia-z edo Izadia-rekin saileko egikerak aukeratu ditugu lan hau egiteko. Ez dugu, hiru horiek aukeratzean, beste atzizki batzuez adieraz daitezkeenak baztertzeko asmorik, printzipioz behintzat. Ezagutzen ditugun gehienak hiru horietan bil daitezkeela uste dugu, hala ere.

Beraz, Izadia irudigai edo interpretaziogai ez baina, arteko subjektu, objektu eta material gisa erabiltzen duten obrei Izadia-n/-z/-rekin joerako deritzategu lan honetan. Izadian, Izadiatz, Izadiarekin, hiru moduak ez dira, bestalde, elkarren kontrakoak, ezta batek besteak baztertzen dituenak ere. Horrekin esan ahi da Izadia-n egindako obra bat Izadia-z edo Izadia-rekin egindako gisa ere har daitekeela.

Obra mota horiek tratatzeko gure erak aldaketa handia eman du Hasierako Proiektutik hona, ikerketa honetarako gai izango zela erabakitzen bitartean. Hasieran, "Belar Negutegiak" obrak iraun zuen arte, azkeneko 30 urteotan gisa horretara egin diren obren eta horien egileen informazioa biltzea hartu genuen helburu. Baina, laster ikusi genuen ikerketa hau egiteko biderik egokiena ez zela hori, eta guri interesatzen zitzaiguna, sailkaketa lana egitea ez baina, gauden mendearen azken 30 urteotako arte ekimenaren esanahia aztertzea zela.

Ikerketaren parte hau bide horretara zuzendu dugu azkenean, eta ez da aipatu diren obra horien eta horien egileen izen zerrendarik aterako hemen; hala ere, emango dugu, dagokion lekuan, arte joera honetan ekarpenik handiena egin dutela uste dugun eta ikerketak aurrera egin ahala sortu izan zaizkigun kezkei hobekien erantzuten dienen berri.

0.2.5. Teoria irazkia

Ikerketa egiteak metodologia jakin baten arabera lan egitea dakar berekin. Arteko sailean ikerketa lanean aritzeak, alor horretan gertatu diren fenomenoak eskemaren baten esparrura egokitzea esan nahi du. Arteko sailean ikerketa lanean aritzeak, une jakin batetik aurrera lehentasuna hitzak hartu behar duela onartzea esan nahi du, bestalde; baina une horretara iristerako kritiko bihurtu dela (hitza), historian barrena bidea egiten hasiko dela eta filosofia eman liezaiokeen trinkotasuna hartuko duela, poema baten egalak arrotuz-eta; hitz horien azpiegiturak, berriz, hogeita eta batzuek zeinuren konbinaketa du oinarri; eta, dirudienez, Mendebaleko gizon-emakumeok historian zehar osatu ahal izan dugun pentsamendu ehuna sar daiteke konbinaketa sare horren barnean.

Arteko sailean ikerketa lana egiteak, arteak bere egin dituen kontzeptuak eta nolabait mundua irudikatzen (Mendebalean bederen) ohizkoak diren oinarriko kategoriak eta gainerako bereizketak egoki

erabiltzea ere esan nahi du berebat. "Ongia-edertasuna-egia, logika-estetika-etika, jakitea-moralitatea-arte, gizon-emakumeon sortze lana, kualitate objetiboak eta subjektiboak, gogozkoa eta sentimenezkoa, elementuak-formak, gauzak-sinboloak"¹⁴, oinarritzko kategorietan, horiek sartzen ditu Wladyslaw Tatarkiewicz-ek, "Historia de seis ideas", bere liburuan. Kontzeptu horiek ematen digute arte-egikera bat zein neurritan den izan nahi lukeena aztertze, egiaztatze eta ulertze era, eta horrekin batean eskaintzen digute pentsamendua bera, gure ezagutzeko era, pentsamenduaren eta gauzen arteko edo pentsamenduaren eta egiaren arteko harremanen izakerak dituen mugez diharduten jakintzagaietan sartu ahal izateko bidea ere.

Horregatik dio gero (Tatarkiewicz-ek), teoriez mintzatzean, klaseak eta kontzeptuak ondo bereizi behar direla, eta teoriak beharrak hala eskaturik asmatu ohi direla. Baina, guztiaz ere ez dute, nonbait, inor "pentsatzeko prestatzen, ez dute horretarako markorik edo eskemarik sortzen; ez dira pentsamenduaren oinarri, abiapuntu eta hasiera ere. Kontrara, pentsabide baten helburu dira, behin betikoa ez bada ere, aldi jakin bateko gure pentsabideen eta ezagutzen bilduma bederen."¹⁵

Autore berarena da Estetikaren historiari buruzko beste gogoeta hau ere: "ez da definizio eta teoria berberak belaunaldiz belaunaldi igarotze bat izan Estetikaren historia. Gaur egun edertasunari eta arteari, formari eta sortzeari buruz ditugun iritziak, aurretik egin izan diren saio askoren ondorio dira, eta ikuspegi eta metodo desberdinak kontuan izanik egindako saioen ondorio, gainera. Ezarian-ezarian Estetikan sartuz joan diren kontzeptu asko ere, beste sail askotatik etorriak ditugu, bestalde: *filosofiatik, artisten azterketetatik, arteko eta literaturako kritikatik eta eguneroko hizkeratik*."¹⁶

Tatarkiewicz-en oinarriei leku handia eskaini diegu lan honetan, zeren, zurruntasunik eta dogmatismorik gabe baina, eskuartean dugun jakintzagaiak eskatzen duen zuzentasunari okerrerako biderik ere ez baitiote ematen horiek, eta fenomenoak berak ere aise sar baititezke oinarri horien barnean, eta ez bata ala besteazko paradigma murriztailearen barnean bezala bortxatuz eta bultzaka. Duen diskurtsu teorikoan ez da ilun edo argi hutsezko, edo, argi-ilunik gabeko gunerik, eta muturreko jarrerak definitzerakoan bertan ere ez du bien arteko zeinahi espazio nolabait baten eta bestearen arabera dagoela ahazten. Tatarkiewicz-engandik ikasi dugu hastapenetan zena hasiera beretik ez karrotatzen, eta berebat, gainerako pertsonak ekar diezazkiguketeen teoriak eskerronez hartzen. Nahiz eta aztoratu ez honengatik, horietako ekarpen batzuk globalizaziorako gaitasun handia eskaintzen zutela ere laster jabetu ginen, bestalde; izpi batzuk besterik ez genuen jaso beste ekarpen batzuetatik; aurkitu genituen ere, eraikuntza gotor ondo lotuak ziruditenak eta itxura ahul malgukoak; eta, halaber, beste batzuk, zuten egitura ikusita, zergatik bertan behera erortzen ez ziren ulertzen ez genuenak.

Guk azkenean moldatu dugun teoria irazkia bata bestearen ondorengo saio askoren ondorioa da. Oihal mota askotatik eroritako hari muturrak nahastu zaizkigu iraki honetan: filosofiatik, historiatik, zientzietatik, laborantzatik, poesiatik, deportetik, kritikatik, soziologiatik, nobelatetik eta berrikeretatik. Denetariakoak erabili

¹⁴ TATARKIEWICZ, Wladislaw, "Historia de seis ideas". Edit Tecnos. Madril 1990, 31 or.

¹⁵ Ib., 382 or.

¹⁶ Ib., 38 or. Etzanda dagoena gurea da.

ditugu, eta ez dakigu noraino lortu dugun hasieran generabiltzan galderei erantzutea; edo ez dugun galdera berri lehengoak baino ausartagoak sortaraztea egin.

0.3. Metodologiari buruzko gogoetak

Hasieran amets egindako proiektu bikain burutugabekotik benetan mamitu ahal izan zen hartara bitarteko bidea, ohi den bezala, oso eramangarria izan zen hasieran, baina oso nekoso bihurtu zen gero. Jeanne Hersch-ek zera esaten du bere "El ser y la forma" entsaioan: "gizon-emakumeon nor-tzeak haragitzearen beharra du" zeren "izpirituak haragitzeko joera baitu."¹⁷ Eta egia da, lan handiak ematen ditu Arteko ikerketa proiektu bat mamitzeak, zeren, besteak beste, etengabe jakintza batetik bestera aldatuz lan egin behar izaten baita, eta jakintza horiek artearekin zerikusia izan arren, anbigutasunak berekin duen noraezeko galderak sortarazten baititu buruan, objetibatze lanean batere laguntzen ez duten galderak, bestalde. Nahiz eta ikerketa honetako aldi bakoitzak eskatzen zigun moduan eta neurrian, hitz zehatz ezagunak (betiko zehaztuak ez bada ere operatzeko balio izan digutenak) erabiltzen saiatu izan, azterketaren objektua orden eta metodo jakin batzuetara nekez bildu dela ere aitortu beharra daukagu.

Arrazoi du, noski, Hersch-ek *haragi bihurtzeak* izpirituari aszetismoa, ametsetako *posibleei*, lekukotasunari* eta infinituari uko egitea eskatzen duela dionean, "zeren deigarriegi, zorrotzegi, lodiegi edo itsugarriegi diren hots edo adierazgaiak ikusi (entzun) ere ez baitira egiten espazioan". Nahitaezkoa da, beraz, beheragoko mailan aritu beharra onartzea, zeren "perfektu bilakatu arte zain egotea ezinezkoa baita: esistentziari uko egitea izango litzateke hori. Dagoena onartzea eta horri norberak egitura edo forma ematean dago apustua."¹⁸

Hilabete luzeetako lanaren ondorio da ikerketa hau; neurri ezin egokitu, gauza posible, amestu, defini ezineko espazio zerrenda, materiari eta gorputzik ez eta eskultura posible askoren ondorio, alegia; marmol puska haizetan desegindako, zuhaitz hirotu* eta lur sail idor askoren ondorio. Guztiaz ere, "materia, espazioko *zer* trinko bakar hori*, aldian zintzilik dagoen ehun etengabeko beharrez osaturiko hori, formarik ez duen guztia baztertzen eta, ezinbestez, beti izateko era duen zerbaiti lotzen zaionez, behar beharrezkoa dugu gizon-emakumeon edozein obra bikain egiteko."¹⁹ Horrela eta, materialtasunari ukorik egin gabe joan da lan hau ere mamitzen, eskultura bat egitura hartzen joan ohi den modura, baina ez ere edozein eskultura bezala, artista batek, zergatik ez dakiela, bere lantzat erreibindikatzen duen eskultura bezala baizik.

Esaten dute mendigoizaleek, hala espedizio handi bat ondo eta zehatz prestatzen denean bertan ere, helmugara hurbiltzeko azkeneko etapei ekin beharrez goizean hotela uzten dutenean hasten dela benetako abentura. Beste batzuentzat, benetako abenturaren prestaketa baizik ez da azkeneko kanpamentukoa, zeren, abentura bera tontorreraino igotzeko saion hasten baita horien iritzian. Antzera, "amestean inguru-itxura guztiak har litzake estatua batek, bainan eginari, ordea, dituenak bakarrik geratzen zaizkio."²⁰ Horrexegatik, eta

¹⁷ HERSCH, J., op. cit., 145 or.

¹⁸ Ib., 145-146 or.

¹⁹ Ib., 143 or.

²⁰ Ib., 143 or.

"pentsamenduak eta planak ia ustegabe korrejitzen, ukiberritzen eta batzuk besteekin egokitzen direlako, eta egindako gauza bezala pentsatu denaren eta posible direnen artean muga zehatzik ez dagoelako"²¹baiezta daiteke ere "egintzak pentsamenduak baino soilago (garbiago) direla", ezineko guztia bazterrera uzten dutelako, alegia.

Katmandura iritsi izanak ez du, horregatik, betiko ziurtasunik ematen. Hiri horretako kale estuetan edo hoteleko behar bezala itxi gabeko leiho-txuloetan maiz entzun izan dugu Jeanne Hersch-en abisua: "Prueba horri aurre egiten ez badio, orria zuri edo amets hutsetako olerkia, tailerra hutsik eta pentsamendu hutseko estatua, konpromisorik gabeko ideala edo egintzarik gabeko bizitza nahiago badu, beldur den seinalea."²² Beldur izena agerira ateratzeak neurri batean on egin zigun, zeren bidaiaren azkeneko etapari ekin baino lehen mendigoietako jainkoak uxatzen lagundu baitzigun. Aukera egitea eta gauzak zehaztea, berriz, igeltsua urez bustitzen hastea bezalatsu da, ez honek eta ez besteak eginez gero, ez baitute atzerabiderik.

Gauzak zehazteak bidaiarako beldurra kendu egin beharko liguke berez, baina, halere interesgarria irudituz zaigu metodologiako arazo batzuk planteatzea Aurkezpenean bertan, ezen, bere garaia aukeratzen lagundu ziguten bezala, Artearen, Hitzaren eta Pentsamentuaren zentzuez eta balioez gogoetak eragiteko ere balio baitute.

0.3.1. Izadiari eta Errealitateari buruz

Tartarkiewicz-ek esaten duenean errealitateaz "horrenak Izadiarenak baino eremu zabalagoa hartzen duela, gizon-emakumeon egintzak ere barne hartzen dituelako hark"²³, badirudi horrekin, non bukatzen den batena eta non hasten bestearena, adierazi nahi digula, nahiz eta berak beste leku batean esaten duenarekin bat ez etorri hori. Horrelako jarrera baten arabera, Izadia sailetik kanpora geratuko litzateke gizon-emakumeon egintzarekin zerikusia duen guztia. Halata guztiz ere, askotan Izadiatzat hartu ohi dugunak, eta are gehiago tesi honetan aztertzen diren arte obretan Izadiatzat hartu dugunak, Tartarkiewicz-ek ematen diona baino eremu zabalagoa hartzen duela uste dugu, eta zehatz izendatzen erraza ez den batzuetara ere hedatzen dela.

Horregatik eta, Izadikotzat har daitezkeen obra diferente guztiak jartzera gauza garbirik aterako ez gendukeelako erabaki dugu, Izadiak mintzatzerakoan, definizio abaniko oso zabala hartu dugula ta autore bakoitzak ematen duena printzipioz zuzentzat ematen dugula argi uztea. Jarrera horrek azal-barru oso zehatzik ez zuten gauzekin lan egitera behartu gaitu, baina proposamen sail zabalagoa eskaintzen zuten haiek hartzeko aukera ere eman digu horrek. Tesi honen helburu nagusia ez da, bestalde, Izadia kontzeptuak zer esan nahi duen adieraztea, Izadia-*n/-z/-rekin* joerako arte egikerak hobeto ulertzea baizik.

Gizon-emakumeon historian ikusten denez, sarritan eratziki izan dizkiogu Izadiari gizon-emakumeonak omen ziren kalitateak, ustez, nonbait, bestela zentzurik ez zuela horrek-eta. Airean oxigenoa guk arnasa hartzeko jarria dagoela pentsatzea ere eroso eta tentagarria da, halaber, nahiz eta berez, lurreko lehen izaki biziek,

21 Ib., 143 or.

22 Ib., 127 or.

23 TATARKIEWICZ, W., op. cit., 325 or.

beraiek behar ezta, botea egon hori. Horrek esplikatzan du, neurri batean behintzat, geroko aldietan ere oxigenoa izatea, eta harrez gero sortu garenok, gizon-emakumeok bezala gainerakoak, oxigenorako egokiturik munduratzea.

Beste horrenbeste esan daiteke fruitu, barazki eta animalientatik ere; ez dira horiek, asko baiezkoan gogor dagoen arren, gure ahogozagarri eta hazkurri izateko sortuak, ezik gizakia iritsi da, izan duen bilakaera medio, horiez elikatzeke gai izatera. Ez da ere, gu eguzkiaren errainuetatik babesteko zerugoian ozonoa jartzen aritu inor, baizik, gizakia moldatu zen, besteak beste, atmosferan zen ozono geruzari esker, lurtean zegoen irradiazio neurria.

"Aipatu den oreka, berriz, elkarren aurka dabilzan hainbat indar itsuren ekintza konbinatuen ondorioa da, dio Cayetano Lopez fisikariak; espezie batzuen et besteen arteko lehiak, eta emana iritsi zaien ingurunera moldatu beharrak sortutako oreka, alegia. Hauskorra bezain aldakorra, harrigarria eta miragarria iruditzen zaigun oreka hori ez da, halere, osatzen duten parteen arteko inolako itunen ondorio."²⁴

Bizia duen guztiak, bai animaliek, bai landareek eta are elkarren arrimuan bizi diren espezieek ere, ahalik leku eta hazkurri gehiena hartzeko eta kontsumitzeko joera dute, eta ahal dela batek edo batzuek besteak baztertzen dituzte. Munduaren historia espezie batzuk besteen gainetik jartzearen, mota batzuk desagertzearen eta beste batzuk zegoenera edo dagoenera moldatzearen historia da, beraz. Bizi garen eguneroko ari-ari lasai honetatik irten eta esan diren fenomeno horiek era azeleratuan ikusteko gai bagina, laster konturatu ginatke zeinen indar ahulen eta harreman hauskorren gain oinarritua dagoen delako oreka edo armonia hori.

Beraz, indarra eta ezarpena nagusi diren erreinu itsu konplexu bat da Izadia, gaitasun moralik, ezpada utilitariorik, eratziki ezin liezaiokeen ente bat, alegia. Eta horretan, alde handiak dira Izadiaren eta kulturaren artean. Ez digu Izadiak hutsik gizon-emakumeonak diren gaitasunak nola erabili esaten; ez digu ere horren legeen eta historiaren logikak guk birtutetzat dauzkagunak nola hobetu erakusten. Kontrara baizik, zeren, guk ongia, birtutea edo edertasuna deritzategun nolakotasun etiko eta estetiko horien esanahiari darien eginbideak justu Izadiko gainerako espezieek dituzten arauen eta jokamoldeen kontra portatzera baikaramatza. Gizon-emakumeoi dugun izakeratik datozkigun bereiztasunak, eta kulturaren edo zibilizazioaren bidez geure egin ditugunak, artea adibidez, "ez dira Izadiaren" araberrako egikeren sailekoak, horren egiteko eratik kanpora edo eraren kontra daudenak baizik.

Cayetano Lopez-ek dionaren arabera, "Gizatalde desberdinen edo horien eta gainerako izaki bizien arteko harremanak bideratzeko arauak ez daitezke Izadikoak zuzentzen dituztenetatik etorri, munduan bizi garenotan hutsik gizon-emakumeona dugun arrazoimenetik baizik, eta hori erabiltzetik, lehen ere hori erabili izanak ekarri baikaitu dugun kultura eta zibilizazioa deritzagun horren balioak onartzera."²⁵

²⁴ LOPEZ, Cayetano, "El ogro rehabilitado", Edic. El País/Aguilar. Madril 1995, 152 or. Testu hau 1991ko abuztuaren 10 ezkerotik ezagutzen genuen, El País egunkarian argitaratu zenetik.

²⁵ Ib., 154-155 or.

"Belar Negutegiak" deritzagun obran, elementu naturalak izan zuen izatez berezkoena eta barrunta ezinena den horren eginkizuna, Malevitch-ek "naturala denez emana zaigun hori"²⁶ deritzanaren eginkizuna, berarekin arriskua eta segurtasuna, elikadura eta pozoina, erregularitasuna eta harridura dakarguna, hain zuzen. Horregatik ez gaitu harritzen Jeanne Hersch-ek "gizona ere borroka horrek - bizitza ala heriotza- eragiten du ahalik era objetiboenean bizi izatera" esateak. "Giza-jakintzak ere horregatik jotzen du, zerbait -matematikako gauzak berak ere- egiazkoa den edo ez jakin behar duenean, Izadira, hor aurkitzen baitu bestetasunik garbiena."²⁷ Halaz guztiz, eta Izadia aurrean genedukan arren, kulturazko egikera bat izan da "Belar Negutegiak" obrarena, arte proiektu bat, gertakizun natural bati zentzua emateko planteatutako lan bat.

Burmuinetan elkartzen diren planoen arteko *interferentzia* gisa ere har daitezke "Belar Negutegiak" obra eta Izadia-n/-z/-rekin joareako gainerakoak, Deleuze-ren eta Guattari-ren terminologia erabili nahi izanez gero.²⁸ Eta interferentzia esatean, sail jakin bateko elementuak beste batera lerratzea adierazi nahi da. Artea eta Izadia elkarretara ezineko sailak direla esan nahi du horrek, eta ibili ere, zein bere sailetik ibili izan dira historian zehar. Hemen aztertu ditugun obretan ez da nabari horrelako debekurik, sail bat bestean sartuta agertzen da baizik. Horrelakoetan, berea ez duen sailera doanak bestean ere bere erregelaz aktuatzea da araua; horregatik, arteko kodeen arabera eta beste disziplina batekin ez nahasteko eran moldatua zegoelako zen "Belar Negutegiak" obra artelan. "Belar Negutegiak" obra laborantzako, biologiako, tenperatura aldaketetako edo *antzinatoko errealtatearen* kodeen arabera irakurri nahi izatea gauzak nahastea litzateke, beraz.

Bada gizon-emakumeongan zerbait ezinbestean errealtatera eta sortzera bihurtarazten gaituena; guztiaz ere, ez daiteke gizakion esistentzia makurtu-behar horretan bildu, murriztzeko utziko bailuke horien esistentzia. Sartrek ere maiz aipatzen du gizon-emakumeon sortze lanerako joera. "Dena den, auzia behar bezala planteatu nahi badugu, aurkakotasun* honetatik abiatu beharko dugu, esaten du berak: giza izakerari jatorriz datorkio gauzen artean leku hartzea; *leku bat gauzetara etortzearen antzeko zerbait da giza izakera*. Giza izakerarik gabe ez legoke ez espaziorik ez lekurik; gauzei leku izateko bidea ematen dien giza izakera horrek ere, ordea, gauzen artean hartu behar izaten du leku, eta hala gertatzea batera bere esku ez dagoela gainera."²⁹

J. L. Pardoren iritzian, mendebaleko asmazio bat da Izadiarena, kulturari nahitaezko zitzaiona, bestalde, zeren, asmazio hori gabe "kultura ere desagertu egingo bailitzateke, Izadiaren atzean gorde beharko bailuke, izan ere, Izadiarena asmatzen duen kulturak ez baitu berak duen zentzua Izadia ahiezin mugagabearen atzean gordetzeko zeinu bat, azken batean, kultura bera baizik asmatzen."³⁰ Horregatik dio Jeanne Hersch-ek bere gogoetetako batean: giza ezagutza "ohartzen da benetako errealtateaz, beretik kanpora dagoenaz edo fenomeno naturalez jabetzen denean eta gizakiari halako kanpotik ikusita bezalako izate mitiko bat, fenomeno barrukoa, eratxi ahal izatera iristen denean."³¹ Guk errealtatetzat daukaguna errealtatea ez baina, errealtate berri bat dela esan nahi du horrek. Errealtateaz mintzaterakoan errealtate mailak bereizi beharko genituzke, beraz.

26 MALEVITCH, Kasimir, "El nuevo realismo plástico", Edit. Alberto Corazón. Madrid 1975, 135 or.

27 HERSCH, J., op. cit., 126 or.

28 DELEUZE, Gilles, eta GUATTARI, Félix, "¿Qué es la filosofía?", Edic. Anagrama. Bartzelona 1993, 218 or.

29 SARTRE, Jean Paul, "El ser y la nada", Edic. Altaya. Bartzelona 1993, 515 or.

30 PARDO, José Luis, "Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar", Edic. del Serbal. Bartzelona 1991, 28 or.

31 HERSCH, J., op. cit., 126 or.

Subjektuak ezagutzen duena da bat, *zentzua* duena eta subjektuaren beraren baitakoa dena. "Hitzik ez dutenena" da bestea eta gauzen zertasun sor trinkoz osatua da, subjektuaren baitatik kanpora dagoena. Egitura diferentekoak dira biak: bata subjektibotasunezkoa, subjektuaren baitakoa, denboraren eta historioen sailekoa eta "hizkerari" esker zentzua esperimendatzeko ahalmena ematen duena. Objektibotasunezkoa, bestea, gauzen sailekoa edo sentazioen atomoei eratzekia, eta hitzen eta gainerako zeinuen eremutik kanpora dagoena.

Izadiaren auzia gizon-emakumeon ikuspegitik bakarrik planteatu daiteke, beraz, zeren eta, bestela egitea, hori *ezarpenaren erreinu itsu konplexuan** sartzea izango bailitzateke, eta orduan ezingo litzateke kulturaren hizkerara itzuli. Baina, kulturak badu beste alde edo ezaugarri bat ere, *lizentziei* edo salbuespenei bidea uzteko gaitasuna, hain zuzen, zientzia hutseko jakintza sailak ez direnetan, batez ere. Lizentziak, gainera, aldi guztietan eman izan dira, eta hain ere hala, non, arauak baino indar handiagoa izan baitute historiako zenbait garaitan. Ikerketa honetako gaia ere, gauden mendeko une jakin batean arteak eta Izadiak izan zitzaizkeen harremanei buruz planteatu zena, *lizentzia* klase horien sailean sartuko litzateke seguru asko. Lizentziak beharrezkoak dira, gainera, zeren horiek eskaintzen baitiote gizon-emakumeoi gauza berriak imajinatzeko eta amesteko, nahi izateko eta sortzeko, eta, halaber, izendaezinezkoaren osin zuloa saihesteko ere bidea. Lizentzia horiengatik ez balitz nola ulertu, gainera, hainbat burubide desberdin, eta K. Malevitch-ek idatzi zuena bera: "errealitatea esatean infinitua adierazi nahi izaten dugu, pisurik eta neurrik, aldirik eta espaziorik, absoluturik eta erlatiborik ez duen hori; inolako forma eta egituretara makur ezin den hori, alegia. Errealitate hori ezin da, ez irudikatu, ez ezagutu; ez du ezer ezaugarri denik; 'deusez' eterno horrek badu, halere, bere izatea."³²

0.3.2. Benetako espazioez eta irudi-espazioez

Errealitatea hauteman nahiz horri begira jartzen garen momentuan hasten da gauzak zehazteko ahalegina. Eta aurrerabidea uzten diguten errealitate mailetan, Izadiari dagokiona da itxiena, nahiz eta, gorago esan den bezala, sarri ahaztu ohi dugun hori dela, Izadia alegia, den gauzarik "beste-ena"*, gauzen alde itsu trinkoez osatua dagoena; eta horren ageriko oreka ere ez dago, bestalde, osatzen duten parteen arteko elkarlaguntzan, izaki bizien edo horien eta ingurunearen arteko armonian oinarritua.

Hor esandakoa onartzera, asmakai bat, galdekizun bat, eraman ezineko eta aurre egin ere ezin zaion biluztasun gordin bat da *espazio erreala* (benetako espazioa), eta, J. L. Pardo filosofoak dion bezala "basabere muturi hori bezatu egin behar da lehenbailehen, eta historio ulergarri baterako prestatu, zeren, dagoen berean utziz gero, elkarren kontrako ezin konta ahala bide eta asmazioetara erango bailuke begira leukakeena. Historia, narrazioa, gauzak esplikatzea da horren kontrako erantzunik hoberena", horrek, "galdekizuna desegitea eta espazioaren ahala apur-txiki eginda uztea, irudia hiltzea eta aldiaren izur artean izkutaraztea esan nahi baitu."³³ Espazio erreala "hutsune bat, zulo bat, aintzira bat, galdekizun bat"³⁴ da, beraz.

³² MALEVITCH, K., op. cit., 143 or.

³³ PARDO, J. L., op. cit., 22-23 or.

³⁴ Ib., 22 or.

J. L. Pardorentzat "aurkitzen ez den kanpokotasun estalki isil bat balitz bezala historien tolesen ezkututik mundu ikusgarria eratzen duten"³⁵ eraikuntza modukoak dira *irudi-espazioak*. Horrekin ez du esan nahi *irudi-espazio* horiek zentzugabeak direnik; dutena da zentzu gehiegi eta ugariegi, eta horien aurrean jartzerakoan ezina egiten da bataren edo bestearen alde egitea beste gain antzekoak alde batera utziaz. "Egitura narratibo bat eratzeko asmoz irudi horiek zerrenda koherente batean antolatzeko erabakiak berak esan nahi du irudi horiek bestera eramaten direla eta zeini bere bakuntasuna, bere indar berekia, gal arazten zaiola eta gertaerak kontatzen dituen ahots bati mendekotzen zaizkiola, ageriki ala zeharbidez."³⁶

Hau da, hain zuzen ere, artearen, historiaren eta esplikazioen eginkizun ikaragarria, gertakizunak sortzailearen deira jartzea, irudiak horren erabakien uztarrira makurraraztea, irudiek eskaini diezazkiguten mila eta bat zentzuren artean aukeratzea, errealitatea estaltzen duen isiltasunezko azala urratzea eta "ordenaren" erritoan zeremonia-zuzentzaile izatea.

0.3.3. Jatorrizkoaren* esanahiaz

Peter Handke idazleak, Valentin Sorger zientzilariaren egoera eta horri Ipar-Ameriketako ipar-muturreko paraje baztertu batean lanean aritu ondoren sortu zen kontinentera, Europara datorrela bururatzen zaizkion gogoetak agertzen ditu "Lento regreso", bere liburuan. Sorger-i "zorabioa bezala ematen zion lurraren mugimenduekin eta horren eraketarekin zerikusirik ez zuen historia gizon-emakumeon historian zehar eratu zen hizkuntza baten bidez pentsatu beharrak, eta ikertu behar zituen lekuak nahiz denbora ulertzea edo atxikitzea ere erabat ezinezko bihurtzen zitzaion askotan."³⁷

Ez luke inor harritu behar, lurraren eraketako denbora gizon-emakumeon historia baino luzeagoa dela, edo gizakion gogoantzan horiek ezagutzen dituzten gauzak besterik agertzen ez dela esateak. Halata guztiz ere, Sorger dardaraz jartzen da ikusten dituen formak aldia baino lehenagokoak eta horren baitaz kanpokoak direla jabetzen denean, edo "bere" denbora propioa (bere kontzientziaren giza-denbora eta giza-historiaren kontzientzia-denbora) eta paisaia (giza-aurrekoa edo historiaurrekoa) moldatzen duten indarrak direla bide oraindik espazio errealean bizirik dirauen beste denbora hori, *aldi berean* atzemateko zailtasunak dituela konturatzen denean.

Eta ez zuen Handke-k Sorger-i hori esanarazi eta etsi, planteazten baitio gero, izan behar duela hizkuntza bat gizon-emakumeona ez dena, lurra bere historian zehar beretzat asmatu bide duena, horri geodinamika eta geomekanika mailan eratzen lagundu zioten gertakizunetz eta indar nagusiez osatua, horren lehen garaietako narrazio-kode bat-edo, aurrean paisaia modura ledukeena. "Bere horretan ere hain zorabiagarria da gogoeta hori, dio J. L. Pardo-k, ezen, aurkitzean 'pikaro gaizto' baten moduan egiten duen farre Sorger-ek, *gutziz gogoeta aparteko* bat idoro zuen ziurtasunez eta inork harrapatu ez zion estafa bat aurkitu zuelakoan."³⁸

35 Ib., 22 or.

36 Ib., 22 or.

37 HANDKE, Peter, "Lento regreso", Edit. Alianza Tres. Madril 1985, 18 or.

38 PARDO, J. L., op. cit., 51 or.

"Ikaragarriko estafa" esatean, kulturak Izadiari jarritako izenengatik ari da Sorger; eta hain zuzen, horiek Izadiaren benetako izenaren faltsifikazioak eta lurraren hizkuntza eta hizkuntza horren zentzua ahaztu izanaren ondorio ez ote diren sospetxatzen hasia delako deitzen die horrela.

Paisaia hori suntsiturik geratu da gizon-emakumeon historiaren aurrean, ez du historia horretan gertatuarekin zerikusirik eta ez du horren hizkuntza ulertzen. Halere batzuetan, *funtsez idatzitakoa** eta berak irakurtzen ez dakien zera hor ez datzan pentsatzen du Sorger-ek. Eta orduan, hizkuntza-paisaia bata ala besteazko dilema planteatzen dio bere buruari, eta *zorabioak* hartzen du, eta gertatzen zaio hori, batbatean bere zientzia konbentzioek, gutxienez *fantasia* estrukturatzen lagundu beharko lioketeenak, balio ez diotela konturatzen delako. Eta horregatik esaten du gero: "Gertatzen zait batzuetan, paisaiaren forma desberdinen adina eta sorrera, edo forma horiek batzuk besteekin duten harremana irudikatu nahiean nabilenean, eta azkenik nahi nuena lortzen dudanean, gisako koadroak berak, hark ohi duen barietate ikaragarri, edonor txunditzeokoak eramaten nauela ametsetakoetara."³⁹ Eta fantasia horrek zorabioa eragiten dio.

Handke-k jartzen ditu galdera guzti horiek Sorger-en ahotan, honek, bizi izan den lurraldea, oraindik ere jatorrizkoaren arnasa bizi-bizirik dirauena lekutzeko asmoz, ihadanik begiak Europan jarriak dituenean, Izadia kultura eta gauzak zeinu bihurtu diren kontinentean, hain zuzen; aurkitu duen estafa ikaragarriak ez dio, ordea, Izadi sor zentzugabeko baten kulturarik onartzen uzten, Europan ikasi zuen hura bezalakorik, alegia. Eta fantasiak eskatzen dio aurrena zeinuak desagertaraztera jo dezala, paisaiako formen aniztasunaren atzean gorde araziz horiek. Sorger-en arabera, eta J.L. Pardok dioenez, " 'paisaia' basatiko formak eta mundu 'objektibuko' gauzak, hurrenez hurren diskurtsuarena ez den sail batek errekuperatuko ditu, mendebaleko kulturaren akumulazioz eratutako hitzaren sailak, alegia, erabat-erabateko bestetasun baten, ezin gehiagoko kanpokotasun baten elementu izugarri bailira. Gauzek zapuztu egiten dituzte hitzen eta hauen esanahien kabiak, eta kultura ere, izadiak bere lana, artelana jarraitzeko egin duen asmazio ikaragarri bat balitz bezala agertzen da orduan."⁴⁰

Arestian aipatu den hori baino lehen idatzitako "Carta breve para un largo adiós"⁴¹ obran, Estatu Batuetako Ipar-mendebaleko kostatik Ipar-ekialdeko muturrera egindako bidaia bat deskribatzen du Handke-k, lehenengo pertsonan. Eta liburu horretan, ez bidaia liburuetan ohi den bezala ikusitakoa, baizik bere errealitate propioa, bere baitara egindako peregrinazioa kontatzen du. Europatik, kulturaren eta zeinuen, hitzen eta diskurtsuen lurraldetik datorren eta Estatu Batuetan zehar, kultura Izadi, zeinuak gauza eta gauzak zeinu bihurtzen diren lurraldean zehar doan bat da protagonista.

J.L. Pardo-k dion bezala, "desegin eta hondakinez estali den lekuan zehar egindako ibilaldi bat dirudi horrek: zeinuak, garai batean bizitzaz, zentzuz eta esanahiez beteta zeudenak, ez dira orain gauza sor, atzen eta kanpoko bihurtu batzuk baizik, paisaia, izadi, monumentu, bizi-arnasarik eta esanahirik gabeko semiotika-gorpu batzuk besterik, hitzikez zirrargarriak diskurtsu guztia espazio eta hitza gauza bihurtzen dituzten batzuk baizik."⁴²

39 HANDKE, P., op. cit. "Lento regreso", 51 or.

40 PARDO, J. L., op. cit., 30 or.

41 HANDKE, P., "Carta breve para un largo adiós", Edit. Alianza Tres. Madril 1987.

42 PARDO, J. L., op. cit., 28 or.

Europako ikusmoldeari adio esateko eta beste ikuspegi bati, Handke-k Estatu Batuetan kokatzen duenari, ongi etorria eman nahiz egindako keinu bat bezala da bidaia hori, izan ere, lurralde berri horretan, zeinuak gauza eta Izadi bihurtzen baitira; eta zeinu horiek artistaren ikusmoldeetik edo antzinako greziarrek Izadia asmatzean zutenetik begiratzen saiatzen da, gainera.

Peter Handke-ren bi liburu horiek aipatzeak jatorrizkoaren zentzuaz kezkatzen denaren dilema ilustratzeko bidea ematen du, joan-etorriko txartela hartu edo joan hutseko txartela hartu dilema, alegia. Ikusi denez, "paisaia eratzerakoan parte hartu zuten indar desberdinak aurrean egoteak" eragiten bazuten Sorger, "zuen espaziorik propioena eta pertsonalena"⁴³basarmortua zela sentitzera, galdera da, artearen historiako une jakin bateko zerk eragin zituen beste artista batzuk basamortu horietan, edo mendian, edo Iparraldeko zabaldu elurtuetan lan egitera. Sorger-en ustez, sentimenak lurraren barneko indar gizazkoek extrahistorikoak aurkitzen dituenean, formez zeresan ez dakiela geratzen da hizkuntza.

"Lento regreso" liburuko beste pasarte batean, Handke-k paisaiako *leku konkretu bat* deskubriarazten dio Sorger-i. Leku horretan, unibertsoaren historia agertzen dio espazioan zabaldu. Horren aurrean, "margotzen zuenaren ahaleginaren poderioz bakarrik nabarmentzen zen paisaiako gainerako parteetatik, eta deskribatu ere, marraztuz bakarrik deskriba zitekeen hori."⁴⁴ Cezannek ere hori bera adierazi nahi zuen seguru asko "margotzearen bidez pentsatzen zuela" eta "munduaren instantea"⁴⁵ margotu nahi zukeen zioenean. Dena den, badu Handke-k "La doctrina de Sainte Victoire"⁴⁶ izeneko liburu bat ere, eta Cézanne-k bere espazioak moldatzeko erabili zituen espazioen azterketa zehatz bat egiten du liburu horretan.

Cézanne-k zer metodo erabili ote zuen paisaia horiek berriz zertzerakoan, galdetzen dio Handke-k bere buruari. Sentsazioak nola adierazi irudiz, sentitu dena *zer espazio moldetan egin ikusgarri*, horiek ziren Cézanne-ren arazoa *Espazio-margotuak* sortzea edo horretan saiatzea izaten da margolariaren lana; *espazio-margotuak* horrek anbigua dirudi, izan ere, espazio margotugabeak ere badirela pentsarazten baitigu horrek, baina, besterik ezean, hori hautatu zuen Handke-k, zeren espazio *naturalizat* hartu ohi direnak edo *Izadia* izenaz ezagutzen ditugunak ere espazio-margotuak baitira, eta hasieratik, gainera. Horren arabera, eta kultura zibilizatua dela medio, den zeinu, diskurtsu eta hitz guztia espazio bihurtzen da; izan ere, horrela, kanpokotasun bihurtuz, pintura edo *Izadiaren espazio margotu* bilakatuz burutzen baitu horrek bere lana. Pintura bilakatu den espazio-Izadi, kulturako hizkuntzek hitzetan adierazi ezin duten hori ez da, halere, gauza mutu-mutua, zeren, espazio horrek kanpora lezakeen hizkuntzaren hizkera bezala agertzen baitzaigu; eta hori baita pintorearen, artistaren hizkera.

Handke-ren hiru obra horiek irakurri izanak aukera eman digu, bestalde, tesi honetako gaiak, sentsazioen atomoen opakotasunaren eta, denboraren, historien eta zentzuaren ehunaren arteko kontzeptu eremua hartzen duenak, guregan sortu zituen egoera desberdinak disfrutatu eta planteatu ahal izateko. Izadiaren eta Kulturaren arteko mugako seinaleak zehazteko kulturako zeinuak hautatzen dituenari nolako buruhausteak ematen dizkion

43 HANDKE, P., op. cit. "Lento regreso", 13 or.

44 Ib., 44 or.

45 PARDO, J. L., op. cit., 38 or.

46 HANDKE, P., "La doctrina del Sainte-Victoire", Edit. Alianza Tres. Madril 1985.

ere argi agertzen da austriar idazleak sortzen dituen "literatura" egoeretan. Ez dugu, "jatorrizko zentzuari" buruzko galderari egitura emateko hori baino modu hoberik aurkitu.

0.3.4. Zentzuaz eta zentzurik ezaz

Errealitateak erakutsi ohi duen zentzueza ez da bere horretan hartu behar, zentzu-aniztasunaren adierazgarri gisa baizik. Eta pentsamendu sistema diferenteek arrazoi horregatik hartzen dute zentzu posible guzti horien katramaila zentzu baten edo bestearen aldeko apustu gisa, bata ala bestea aukeratu beharreko apustu gisa ez bada ere, bai behintzat ordena bat ematearen aldeko apustu gisa. Eta interpretazio hori hizkuntza mailara makurtzean, mugarik ez duena (infinitua) gauza mugatu bihurtzen da, pisurik ez zuena pisudun, "betierako" dena aldiko, eta egiturarik edo formarik ez zuenak forma hartzen du orduan. Eta Izadia emana dugun erreinu itsu konplexu gisa hartu ahal badaiteke, gizadia ere har daiteke orduan gauza naturalen erreinuko ordena alda dezakeen giltza gisa.

Heiner Bastian-ek Joseph Beuys-en marrazkiak komentatzeko idatzi zuen "Ahí afuera, en el vuelo"⁴⁷ testuan, "*Beste, kanpo, iheskor den hori*" hitzak erabiltzen ditu pertsonen eta Izadiaren arteko harremanen izatea adierazteko. Gizakiaz ari delarik, berriz, "Izadiko une bat da gizakia, Izadiaren bihotzeko taupada bat, esanahiaren zentzuaz izan daitezkeen jarrera guztiak beregain hartzen dituena, dio Bastian-ek testu berean. Eta galdetze horren misteriorik izugarriena ez dago gizakiak mezua jaso edo eman egiten duen auzian, zentzuren eta zentzuezaren arteko diferentzia atzeman nahieko ametsean bertan baizik."⁴⁸

Gizon-emakumeon historiako eta existentziako josi-askatu guztia hortxe, errealitateko amildegi inguruan zertu izan da, amildegi horretatik urrunduz batzuetan (metafora harrigarri bat esatea bada ere) eta errealitatearekin ia bat eginik berorren "subjektibitatean" galtzearengana beste batzuetan. Gauzen esanahiaz galdetzea mailarik gabeko ekuazio bat planteatzea bezalatsu litzateke Bastian-en arabera, zeren gauzen esanahiari buruzko galderari ezin baitzaio metaforaz baino erantzun; baina "metafora hori, ordea, berehala hizkuntza eta hitz bihurtzen da Izadira joateko bidea emanaz, han leku hartzeko eta berriz atzera bihurtzeko. Galdera horrek ematen digu, halaber, berritik sortzen dena desegiteko eta isiltasuna baizik mintza ez zitekeen lekuan gero mintzatzeko bidea."⁴⁹

Ordea, berehala sortzen da jatorrizkoaren zentzuari buruzko galdera, eta orduan, "geure esanahieza aurkitzean, ikusten dugu unibertsoak zer idatzi duen gutaz; baina, oraindik ezin irakurri dugula, hori da kontua. Idazkera horren soinua zein den galdetuz gero, ez genuke erantzunik jasoko; zifra bat, ihintz-tanta mitxoleta-hostoaren gainean bezain astuna eta txori baten txio zorrotza gau ilunean bezain sarkorra"⁵⁰, bailitzateke horren erantzuna.

⁴⁷ BASTIAN, Heiner, "Ahí afuera, en el vuelo". 7 or. Aspaldidanik eskuartean dugun testu fotokopiatu honen iturria jakiterik ez dugu izan.

⁴⁸ Ib., 7-8 or.

⁴⁹ Ib., 8 or.

⁵⁰ Ib., 8 or.

Eta horrexegatik, metafora horren inguruan egindako ibiliaren gorabehera guztiak artean eta idazkeran islatzen direlako, eta gizakiak unerik une Izadiaren aurrean har ditzakeen jarrera eta kontzientziak esanahi handiko aldi-mugak islatzen dituelako, baieztza daiteke, hain zuzen, kontzeptu eremuaren geografia, zentzu jakin baten aldeko apustuaren sorrera eta momenturik gorena barne hartzen dituenak, Izadiari ez dagozkion zentzuak ere ia eratzkitzen eta gizakiari dimentsio ikaragarria ematen dionak, lurralde ezohizko bat lantzen duela. Baina "poesiaren edo imajinazioaren bidez abstrakzio-puntu sakon batera iristean bakarrik gertatzen da hori; eta horretan, ukazioak, ezezkoak, sortzearen gai bihurtzen dira. Orduan hasten dira *barru-barruko sentierak, adiskidetze isilak eta atseginaldiak ere*. (Etzanda dagoena guk jarria)⁵¹Eta batzuetan hain itxura ankerra eta izugarria hartzen duen "beste" horrek Izadiarekin adiskidetu egiten gaitu orduan eta, etxean bezala, seguru eta babesean sentiarazten gaitu.

Kanpoko "beste" hori, zentzua eta zentzueza, gradurik gabeko ekuazio-edo omen den zentzuari esanahia aurkitzeko imajinatzea, babesaren, tokiaren eta ispilu gisa hartzen den lekuaren garrantzia, guzti horiek beharrezko kezkek sorturiko egoera posibleen irudi lauso batzuk baino ez dira. Deleuze-k eta Guattari-k, Lawrence-renetik hartutako poesia deskribatzen duten batean esaten dute, pertsonok goardasola moduko bat eratu ohi dugula geure burua babesteko, eta ditugun konbentzioak eta iritziak idatzi (azaldu) ohi ditugula horren azpiko aldean; olerkariak eta artistak horri zulo bat egin edo zerugaina urratu ohi dutela, gainera, kaos libre eta haizetsu pixka bat sar dadin eta urraduran agertzen den ikuskizuna bat-bateko argiak bil dezan.⁵² Hain zuzen ere, eragiketa horrek ematen digu bidea Wordsworth-en udaberria edo Cézanne-ren sagarrak, Macbeth-en edo Acab-en itzalak, Walter de Maria-ren inusturiak, Long-en marrak edo Turrell-en izarrak ulertu ahal izateko.

0.3.5. Ikusitakoaz, Idatzitakoaz, Irudikatutakoaz eta Pentsatutakoaz

J. L. Pardok "*Sobre los espacios*, pintar, escribir, pensar" liburua idazterakoan bere buruari egin zizkion galderak, guk ikerketa bitartean izan ditugun zalantzekin bat datozenak, dabilta hemen tarteko. "Pintatzea, idaztea, pentsatzea...-esaten da liburuaren belarrian- bai ote da berez neurrigabeak diren hiru egikera horiek batera litzakeen edo Ikusitakoaren, Idatzitakoaren eta Pentsatutakoaren arteko konponezin guztizkoa goza lezakeen punturik?... Zein egoeratan bihurtzen da ezin ikusi dena ikusgai eta zeinetan ikusgai dena ikusi? Nola asma lezake eskuak esku-arrastoa irakurgai bihur lezakeen begirik? Zer da pentsatzea non eta ez den sentsazio guztiak beretik duen pentsagabea pentsagai egitea? Pintorea 'pinturaren bidez', koadroen bidez pentsatzen saiatzen bada, pinta dezake filosofoak ideien bidez eta idazleak gauzak egin hitzen bidez: komunikazina komunikatzen duen ezberdintasuna pintatu, pentsatu eta idatzi, horrek ematen dio hitzari ikusitako eta pentsatutako hartan esanezina dena irakurgarri bihurtzeko gaitasuna, pentsamentuari, pintatutako eta idatzitako hartan pentsaezina dena adierazteko gaitasuna, eta pinturari, esandakoa eta pentsatutakoa ikusgai bihurtu ahal izateko gaitasuna."⁵³

51 Ib., 8 or.

52 DELEUZE, G. eta GUATTARI, F., op. cit. "¿Qué es la filosofía?", 205 or.

53 PARDO, J. L., op. cit., belarria.

"Jatorrizko zentzuaz" mintzatzean ere agertu dira hauetako gai batzuk, baina Ikusitakoaren, Idatzitakoaren, Pintatutakoaren eta Pentsatutakoaren arteko harremana zein den jakinkizun dago oraindik. Ezagutzea, auzia zerbait zentzumenen bidez bereganatzea den kasuetan ere, itzultzea eta gauzak berriz eratzten aritzea da beti, interpretatzea, alegia; hori egiteko, berriz, pentsatzeko sistemez baliatu ohi gara, eta Hizkuntza da horretarako erabiltzen dugun tresnetako bat; bere modura baina, Artea da beste bat. Idaztea "esapideari ihes egiten dion hura hauteman nahiez hizkuntzarekin josi-askatuan aritzea"⁵⁴ da zioen Italo Calvinok. Eta Leonardo de Vinci-ren kodizeei buruz, berriz, "esapiderik aberatsena, zoliena eta zehatzena aurkitu nahiz hizkuntza latz adakaiztsu batekin izandako borrokaren lekuko harrigarria"⁵⁵ dela dio. Pinturaren eta marrazkien bidez zientzia ezik filosofia ere adieraz zezakeela konbentziturata zegoen Leonardo de Vinci; baina, azkenera eta gehiago idatzi zuen, halere, nahiz eta hori hasitako testua bukatzeko eta argitaratzeko asmoz baino areago bilaketa interesatzen zitzaiolako egin.

Izan ere, ezin baitu hitzak, gizon-emakumeon asmazioa hori ere, beretik kanpora dagoenik esan edo izendatu; hitzak, zentzuaren bidetik helduz gero, beste hitz bat baitakar beti, bukaerarik gabeko katean, gainera; eta hizkuntza bera ere, M. Merleau-Ponty-k dioen bezala, "guztiok preso hartzen gaituen kartzela, edo itsu-itsuan jarraitu beharreko gida moduko" bihurtzen da orduan; baina ez halere, "esan nahi duguna aurrean ez daukagula, zeinahi hitzetatik kanpora", eta, "hitzaren baitan bizi den pentsamentua harrapatu nahieko hatzamar-estutze guztiak behatz artean hitz-apur batzuek baino utziko ez dizkigula"⁵⁶, jakin gabe guk.

"Las palabras y las cosas" M. Foucault-en liburuak ere auzi bera du gai nagusi, hitzak eta gauzak elkarrentzat arrotz izatearena; eta arrotzasun hori ondo adierazten dute ondorengo bere hitz hauek: "nahi den ondoena esan ikusitakoa, hau ez da behin ere bestearen mamikoa izango, eta bat esaten ari dena ahal den ongien ikustarazi nahi izanik ere, hala irudiz, nola metafora edo konparazio bidez, guztiarekin ere, hitzen distira ez da bistaren sailean zabalduko, syntaxiko hurrenketak zehazten dituen saila baizik."⁵⁷

Adierazgarriak dira hitzak iritsi lezakeenaz I. Calvino-k egiten dituen gogoeta batzuk ere. "Badira, esaten du adibidez, munduaren muina eta horren barrueneko muin bakar, guztizkoa atzemateko bidea hitza dela uste dutenak." Eta beste hau ere badio orrialde berean: "hitza, berea baizik ezagutzen ez duen hitza, da daukaguna, eta hori beste ezagutzarik ez dago munduaz." "Hitzaz baliatzea gauzen jarraipen etengabea egitea, gauzen muinera ez baina horien aniztasunera hurbiltzea, horien azalgain era-anitz ahiezina ukitzea dela ulertzen dutenena" litzateke beste jarrera posiblea. Berak uste du, berriz, "gordeko edo izangai nahiz hipotesi mailako den zerbaiten ehizean, eta horien aztarnen, lurraren gainera azaltzen direnen atzetik gabiltzala beti." Dio ere ez direla gure buruko mekanismoak giza-historiaren hasieraz gero gauza handirik aldatu, izan ere, oraindik hitzaz baliatzen baikara "bistako aztarna eta ikusten ez den gauza, aurrean ez duguna, deseo duguna edo beldur gatzazkiona elkarri lotzeko; oinarriz hain ahul den zubi inprobisatu hori hartu ohi dugu delako huts horren gaineko joan-etorrietarako." Bestalde, "hizkuntza zuzen erabiltzea da gauzetara (aurrean direnetara eta hala ez

54 CALVINO, Italo, "Seis propuestas para el próximo milenio", Edic. Siruela. Madril 1992, 91 or.

55 Ib., 91 or.

56 MERLEAU-PONTY, Maurice, "Signos", Edit. Seix Barral. Bartzelona 1964, 95-106 or.

57 FOUCAULT, Michel, "Las palabras y las cosas", Edit. Siglo XXI. Mexiko 1968, 19 or.

direnetara) zuhurtasunez, arretaz eta tentuz bezala, gauzek (aurrean direnak eta hala ez direnak) hitzik gabe komunikatzen dutenetara errespetoz hurbiltzeko biderik hobereana."⁵⁸

Italo Calvino-k hitzen eta gauzen arteko zubian zuhur eta arretaz, tentuz eta errespetoz ibiltzeko gomendatzen badu, ez da, hizkuntzakoetan baino beste errejistro batzuetan erosoago moldatu ohi den bat, tesi batek eskatzen duen lanari ekin beharraren eta horren zer eta nola guztiak lotu beharraren aurrean, zergatik baldar senti daitekeen ulertzea hain zaila. Calvinorenean hori aurkitzeak ez digu, bestalde, aipatu den lana bideratzeko hitza beste lanabesik ez dagoela buruan sakonago barneratu baino egin; horregatik hitzaren artisauren diren horietara berme eta laguntza eske etengabe bihurtu behar hau, zeren, direla artista, kritikoa edo teorikoa, direla filosofo, historialari edo idazle, atxekimen, zaletasun eta errespeto handia sentitzen baitugu horienganako.

Horrek, hitzak zer balio duen jakiteak erakusten du zer sasi arriskutsua den horrena, eta hala adierazten du Robert Smithson eskultorea eta hitz-erabiltzaileak "*Un museo del lenguaje en la proximidad del arte*", bere artikulua hasieran: "Ametsetako babel zorabioa emateko sintaxia duten horietan, esanahien arteko elkargune eta historiako pasilu bitxien, ustegabeko oihartzunen, umore ezezagunen, edo ezagutzako hutsuneen bila", dioenean, eta, "arri handiko bilaketa da hori; hondorik gabeko fikzioz, bazterrik gabeko arkitekturaz eta kontra-arkitekturaz betea dago", "izanik ere, ezin baita azkenean, agian, horien zentzurik gabeko argi-errainu batzuk baizik aurkitu"⁵⁹, erasten duenean.

Eragiketa batzuk besteetara bihurtzearen zailtasuna eta ezina, Deleuze-k eta Guattari-k *aurkiezineko* deritzaten *interferentzietatik* datoz agian, hain zuzen ere, gaiaren ukazio gisa agertzen baitira jakintzagaietan, gaiaren muina ukatzen dutela, alegia. Eta, XX. mendean ezaugarri horrekin topo egitea ez da hain gaitza, horiek diotenez. "Filosofia, diote horiek, ez-filosofia bat behar du hori ulertuko bada, filosofiazkoa ez den ulerkerak bat behar du, *arteak artezkoa ez dena*, eta zientziak zientziakoa ez dena behar duten bezala. Deleuze-ren eta Guattari-ren iritzian, leku *aurkiezin* horretan "bihurtzen dira kontzeptuak, sententzioak eta funtzioak erabakiezinek, filosofia, artea eta zientzia berezi-ezinek bihurtzen diren bezala, hala nola, zeinek bere izakera izanik ere, itzal bera bailuketeen lagun, beti."⁶⁰

Bestalde, ordenak babesten ditu gizon-emakumeak kaosean erortzetik, eta hori dela bide ez gaituzte aitzin-sentierak eta susmoek mende hartzen. "Ez dago gauza mingarriagorik eta kezagarriagorik, diote Deleuze-k eta Guattari-k, beretik ihes egiten duen pentsamendua baino"⁶¹ Horregatik, har dezaketeen abiada izugarria dela bide, ideiak sakabanatzearen eta galtzearen beldurrak eraman gaitu horiek kateatu behar izatera, horiek "arau jakin minimo batzuen arabera lotzera, eta ideia-elkarketak ez du inoiz guri arau babesle batzuek, hots, antzekotasuna, jarraitasuna, kausalitatea, eskaintzea beste eginkizunik izan; horiek ematen digute ideiak pixka bat ordenatu ahal izateko, eta batzuetatik besteetara espazioko eta denborako ordena jakin baten arabera

⁵⁸ CALVINO, Italo, Op. cit. "Seis propuestas...", 90-91 or.

⁵⁹ SMITHSON, Robert, "Un museo del lenguaje en la proximidad del arte", "Robert Smithson" katalogoa, IVAM, Valentzia 1994, 117 or.

⁶⁰ DELEUZE, G. eta GUATTARI, F., op. cit. "¿Qué es la filosofía?", 219-220 or.

⁶¹ Ib., 202 or.

igarotzeko bidea, berebat, gure 'fantasiaren' (zorabioa, eromena) emanera, zaldi hegodunak eta suzko herensugeak imajinatuz, unibertsoan zehar tximista bezala ibiltzea galarazten digutela."⁶²

Hori da, Joyce-ren esanetan, arteak egiten duena, kaosa osatu, *kaosmosa* eraiki. Hartzen ditu kaos puskak eta marko batean edo kaxa batean sartzen ditu, eta ikusteko moduko kaos elkartu txukun bat moldatzen du. Eragiketa horrek ematen dio gero artistari itsasoa izenpetu ahal izateko, zerua urratzeko, tximista jela-ziri bihurtzeko edo mendiak aldatzeko eskubidea; edota, zerua urre koloreko, gizon-emakumeon oinak harraparienen irudira, aurpegia zatika ebakita, edo eserralki baten hiztegitik hartutako definizioak duen "trinkogarritasuna" irudika ahal izatekoa.

Kaosarekin esan den bezala jokatzeko ontzat ematez gero eta Sorgeri, "lurraren hizkera" beste "hizkeretara" makurtzea ezinezko gauza dela jabetzeaz, sartzen zaion zorabioa ulertuz gero, eta hala bakarrik onar daiteke agian, Izadia-*n/-z/-rekin* obretako zenbait eragiketaz ageri den adar-muturretarako joera. Aipatu diren auziek eragiten dute Handke-ren pertsonaia hori, Sorger, "paisaiako forma desberdinen adina eta sorrera, eta horiek elkarrekin dituzten harremanak" bere buruari argitzen saiatu ondoren, azkenik bere "koadro aniztasun ikaragarritzko hori" lortzen duenean, eta "hori dela bide, *fantaseatzen* hastea."⁶³

Izatez, gizon-emakumeon konszientziaren eta Izadi izenez ezagutzen dugun "beste" horren arteko harremanen mundu konplexuari eusten dion irazkiaren isla dira auzi horiek. Ikerketa honen edukiak, gizakiak betidanik itzuli nahi izan duen "beste" zera horretatik delako saioa gauzatzen den bakoitzean sortzen den zentzuari buruzko galdera bitarteko sail zabalean du bere lekua. Izendatu ere ezin den eremu zehaztasunik gabeko batetik pentsamendu zolienerrainoak aurki daitezke bitarte horretan. Ikerketa honen aztergai den arte fenomenoak ez daitezke Izadiari buruzko harreman hori dela-eta sortzen diren hipotesi mailako galdera berri *imposibleak* onartu gabe ulertu.

Jarrera horrek eta Remigio Mendiburu eskultorea umetan etxeko ganbaran zen kutxa irekitzera eragin zuenak iturri bera dute seguru asko. Pedro Manterolak "Zaldun baten lorategia" bere liburuan kontatzen du pasarte hori. "Ziurrenez, dio Mendiburuk, kutxa ireki eta barruan zeuden objektu guztiak begiratu nituen. Bertan ez zen ezer gogora dezakedanik. Kutxak erakutsi ahal izango zidan guztia bere pitzadura txiki hark eta bere ilunpean argi izpia sartu zeneko uneak mugatu zuen."⁶⁴

"El juego de las preguntas", Peter Handke-ren beste liburuan, obra horretan agertzen diren pertsonaiek "lurraldean barrura" egin zuten probetxu handiko ibilaldi kezagarria kontatzen du autoreak. Pertsonaia horietako batek, "Aguafiestasek" zera proposatzen du halako batean: "Jar gaitzen momentu batez hanka-puntetan, galderen aire freskoak aurpegian eman diezagun. Galdera erabakiorrek: begien parean." Ondoren komentario hau egiten du: "Ez diogu bideari galdera bati erantzun diezaguten ekin, antzinako orakuloen lekuko isiltasunean zeini zein galdera dagokion aurki dezagun baizik."⁶⁵ Ez dirudi Handke-ren pertsonaien galderek

62 Ib., 202 or.

63 HANDKE, P., op. cit. "Lento regreso", 51 or.

64 MANTEROLA, Pedro, "Zaldun baten lorategia", Arteleku, Donostia 1993, 75-76 or.

65 HANDKE, P., "El juego de las preguntas", Edic. Alfaguara. Madril 1992, 123 or.

erantzun guztiak berekin ohi duen auzi formala planteatzen dutenik. Oinarrizko galderen itxura dute baizik, erantzun zehatzik eskatzen ez dutenena alegia; badute, guztiaz ere, edozein galdekizunetan geratzen den erantzunezaren agindu jitea.

Remigio Mendibururengandik Pedro Manterolak jaso zituen oroitzapenetan bada zerbait Handke-ren "Aguafiestas" gogorazten duena. Argiaz mintzo da Manterola, aire freskoaz, Handke. Zerbait handia, bakana, errepikaezina aipatzen da bietan, baina mengela eta iheskorra, aldi berean. Keinu baten denbora, eta gogoantza bat eta momentu majiko baten oroitzapena, geratzen den guztia.

Tesi honetan ere gune majiko horiei aurre eman behar izan diegu, zeren estudiotik edo tailerretik irten eta Sierra Nevada igo, ur gaziko aintzira batera jaitsi, parke natural batean loreak landu, Izadiarekin marraztu eta pintatu, basamortuko gain batean izarrei begira egon, lore-hautsa bildu, eztiz basitu, mundua margotzeko paleta bihurtu, hori dena egin behar izan baitu egilearekin batera. Hurrats majiko horien bidez erantzuten dio artistak Ikusitakotik sortzen zaion galderari, edo guzti horretaz sortutako galderak baino ez dira, agian. Dena den, Handke-k hau esanarazten dio "Aguafiestas"-i: "galderek bakarrik sor lezakete lekua, eta okertu espazioa. Ez da galdera bat aurkitzea baino errealitatea trinkotze handiagorik."⁶⁶

Galderen aire freskoak aurpegian eman diezagun etengabe hanka-puntetan jartzen ibiltzea eskatzen du une majikoez mintzatzeak; eta isiltasuna ere bai, bestalde, zeren, horrek ematen baitigu errealitatea trinkotzeko gai den galdera, kaosaren eta ordenaren artean, eta Ikusitakoaren, Idatzitakoaren, Irudikatutakoaren eta Pentsatutakoaren artean dagoen harremana aurkitu ahal izateko bidea. Ikerketa honi amaia emateko egokia litzateke Handke-k "Aguafiestas"-en ahotan jarritako hura: "Emozionatu da ikertzailea: galdera bat aurkitzear nago!"⁶⁷

⁶⁶ Ib., 123 or.

⁶⁷ Ib., 123 or.

AZALPEN GISA

Teoria irazkia	Urdimbre teórica
Bat ala besteazko paradigma	Paradigma disyuntivo
Paradigma murriztaile	Paradigma reductivo
Konplexutasunaren paradigma	Paradigma de complejidad
Erlazio hirutarikoa	Relación triádica (J. F. de Laiglesia)
Jokaleku	Campo de juego
Neurribiko arrazoiketa	Causalidad bidimensional
Bolumenezko adiera	Clave volumétrica
Norbere barruko (barneko) ni-a	Esfera íntima
Den guztia	Persona misma
Mundu osakariz	Mundo objetivo (de objetos)
Kontzeptu irazkia	Urdimbre conceptual
Lekukotasunak	Ubicuidad
Zuhaitz hirotu	Arbol pasmado
Espazioko zer trinko bakar hori	Ese endurecimiento de lo exclusivo espacial
Aurkakotasun	Antinomia
Ezarpeneren erreinu itsu konplexu	Reino ciego y complejo de la imposición
Gauzarik "beste-ena"	Lo otro por excelencia
Jatorrizkoa, hasierakoa	Primigenio
Funtsez idatzitakoa	Lo esencialmente escrito
"Betierako" dena aldiko	Lo eterno temporal
Aurkiezineko interferentziak	Interferencias ilocalizables (Deleuze eta Guattari)

I

BELAR NEGUTEGIAK

1.1. Gogoeta orokorrak

Aurkezpenean aipatu den bezala, Bizkaiko Artea herriko belardi natural batean, urtebete bitartean egin genuen Izadia-n/-z/-rekin joerako obraren izena da "Belar Negutegiak", eta azterketa honen abiapuntua ere bai, aldi berean. Egikera hori aztertzerako orduan, batez ere hiru momentu bereziri eman diogu garrantzia, eta azterketa bera ere hiru partetan banatu dugu. Eskultura Saileko Doktoretzako komisioari aurkeztu zitzaion dokumentuak, 1990eko martxoaren 14an onartu zenak⁶⁸, osatzen du lehenengo parte. Esperientzia-obra hori hasi zenetik, hots, 1990-1991ko neguaren azkenaldetik 1992ko udaberriaren hasiera arteko denborak eta urtebete horretan hartutako irudiek osatzen dute bigarrena.⁶⁹ Eta, gaurko ikuspegitik begiratuta obra horri buruz egin genitzakeen gogoetek, hirugarrena.

Izadia-n/-z/-rekin joerako beste obretan bezala "Belar Negutegiak" obran ere ez dakar arreta momentu jakin batean finkatzeak aurrerabide handirik, egiterakoan darabilkigun asmoa obraren funtsa atzematea izanez gero behintzat, zeren gisako obra baten sorrera, garapena eta bukaera oso lotuak baitaude obrari buruzko kontzeptu aldaketekin. Hain zuzen ere, obra bera iheskorra, ia mukerra den bezala, osatzen duten lehengaiak ere aldakorrak eta iraupen laburrekoak izan ohi baitira.

Obra mota hauek bi egikera ardatz, *Duchamp*-ena eta *kontzeptuzaleena* elkarretaratu izanaren ondorio direla ontzat emanda utzi dugu ja, hasierako hipotesi orokorrean. Artea errealtatearen jabe egitean oinarritzen da lehenengoen egikera, kontzeptuari lehentasuna emateko gauza fisikoei uko egitean, berriz, bigarrena. Biak ere, ia bizitzaren barnean desegin beharreko muturrera eramaten dute artea. Hasierako Proiektuan horrelako konturik aipatzen ez bazen ere, interpretatzeko era orokor horren barruan sartzen zen gure "Belar Negutegiak" lana ere. Obra hori egiteko moldatu genituen negutegiak eta horiek finkatzeko aukeratutako belardiak, Artean diren gainerako negutegien eta belardien oso antzekoak ziren. Gauza zaila da "Belar Negutegiak" obra, belar, uztai, plastiko hutsez edo horiek guztiez osatua zegoela pentsatzea. Hain zuzen ere, obra horri izateko arrazoiak ematen dioten ageriko euskarriek eskuartetik ihes egin eta airezko edo gogozko izatea hartu nahi dutela baitirudi. Osagaiei dagokienez, ordea, alde handia dago 1990eko Hasierako Proiektukoetatik, 1991-1992 bitartekoetara, eta halaber horietatik gaur horri buruz dugun ikuspegiaren arabera sartuko genituzkeenetara. Hiru momentuak izango ditugu, bada, kontuan eta ikerketako garai bakoitzean garrantzirik handiena izan zuen osagaia hartuko dugu ontzat.

1.2. Hasierako Proiektua

⁶⁸ Dokumentu hau, Sail horretan bere tesia iskribatu nahi duenari eskatzen zaiona da.

⁶⁹ "Belar negutegiak" obra 1989-1990 neguaren azkenaldera hasteko asmoa genuen, bainan ustekabeen harrapatu gintuen udaberriak, eta horrek, urtebete atzerarazi zigun proiektua.

Hasierako Proiektuan ere garbi nabari zen 1960ko hamarraldiaren erdialdeaz gero Izadia-n/-z/-rekin joerari jarraituz egin diren obrak aztertzekeo interesa. Besteak beste, zenbait arrazoik bultzatzen ginen gai hau aukeratzera: 1960tik aurrerako artista haiek aurreratu zituzten xedapenak aztertzekeo gogoak, orduan sortu zen mugimenduak duen gaurkotetasunak, gure obra joera horretakoa izateak, eta bereziki, dituzten neurriengatik-edo dauden lekuan kokatuta egoteagatik etekin ekonomikorik emango ez duten obrak izateak eta arte sistemaren funtzionamendua eztabaidan jarriko duten obrak izateak. Halaber, Izadia-n/-z/-rekin joerako obrei eta autoreei buruzko informazioa biltzeak ere garrantzia handia zuen gure Hasierako Proiektuan, txikiagoa gerokoan.

Ona litzateke ikerketa hark "marko teorikoan" esaten zena pixka bat begiratzea, zeren gaurkoaren antz handirik ez baitzuen batetik, eta "Belar Negutegiak" obrari estu lotua baitzegoen bestetik. Honela genion marko teoriko haren azalpenean: "Naturak badu bere erritmoa, eta fenomenoak ere, dituen lege jakin batzuen arabera gertatzen dira hor. Lege horiek ezagutu eta medio artifizialak inposatuz gero, erritmo hori eta emaitzak berak alda daitezke: Espazioa eta denboraren arteko erlazioa alda daiteke hala."⁷⁰ . Bistan dago "Belar Negutegiak" obrak, artean egiteke zegoenak ere, guretzat, gaur duen baino askoz ere protagonismo handiagoa zuela orduan.

Halaber, hasieran garrantzi handia ematen genion aztertzen gindoazen obretan agertzen zen gaiari ere, Izadia-artifizioa elementuez osatutako binomioari-eta, baina horrentzat genuen interesak ere gero eta indar gutxiago izan zuen, obrak aurrera egin ahala. "Bortxakeria horrek gizon-emakumeon eta Naturaren arteko harremanetan zer ondorio dituen aztertzeke dago oraindik - esaten genuen orduan. Naturaren artistek (horrela esaten genien garai hartan) sarri agertu izan dute harreman honetan gertatzen den desorekarekiko kezka, eta hain zuzen ere, horregatik jo izan dute Naturara, jadanik ahaztu dugun hori berreskuratu nahi zutelako."⁷¹

Guk, gure esku zegoen neurrian behintzat, zintzo jokatu nahi genuen interpretatzeko modu horrekin, eta horregatik planteatu genuen "Belar negutegiak"en esperimendua, Izadiaren berezko joera bortxatzen zuena, bestalde, hori egitearekin negutegiak barnean hartuko zituen landareen hazkuntza bizkortuko baikenuen. Baina, hori zen "Negutegiak"en helburua, Izadiaren legeak errazialtasunez erabiliz, berez emango zituen baino etekin handiagoak ateratzea hari.

Hasierako negutegiak 8m X 8m-koak ziren; lehen ere belardi zen lekuan jarri genituen; nahiz eta benetako proiektuan egin ez, negutegien barruko lurra aitzurtzea pentsatzen genuen hasieran. Negutegien estalitarako, berriz, material berbera erabili genuen lehenbiziko proiektuan eta benetakoan: plastiko gardena negutegi batean, plastiko beltza bestean, eta ezerez hirugarrenean. Belardian gerta zitekeenaz genituen iritziak, gero deskribapena egiterakoan irudien bidez agertuko ditugunen antzekoak ziren, zeren pentsatzen genuenaren eta gertatu zenaren artean ez baitzen alde handirik izan. Bi proiektuen arteko alderik handiena negutegi barrua aitzurtzean eta ez aitzurtzean zetzan; Hasierako Proiekturako pentsatuta geneukan hori bigarrenean ez baitzen egin.

1.3. Belar Negutegiak

⁷⁰ Proiektuaren 3 or.

⁷¹ Proiektuaren 3-4 or.

Horrela bataiatu genuen 1990-1991ko neguaren azkenaldetik 1992ko udaberriaren hasiera bitartean egin genuen obra-esperimentua; denbora horretan egindako irudizko dokumentazioa erabiliko dugu gero, obraren deskribapena egiterakoan. Esperimentuak urtebete iraun izanak, jarraipen estua egin izanak, eta horiek Izadia-n/z/-rekin joerako obraren eta autoreen informazio bilketarekin batera egokitu izanak, genituen aurreiritziak dilindan jartzera eta obrari buruz geneukan ikuspegia aldatzera eramán gintuzten.

1.3.1. Obraren euskarri fisikoa

Bi parte bereiz daitezke "Belar Negutegiak" obran, gauzek edo negutegiak egiteko tresneriak osatzen dutena, eta gauza direla esaterik ez dagoen zerbaitez osatua dagoena. Euskarri fisikoak esatean inguruko belardiaz, negutegiez eta gainerako tresneriaz ari gara.

"Belardi naturalak", Euskal Herriko baserri inguruetan direnei deituko diegu, ba baitira bestelakoak ere, "berez" sortuak ez direnak edo premia jakin batzuek betetzearren nekazariak ereindako landare hazidunez, lekadunez edo bestelakoz eratutakoak ere, "belardi artifizialak edo aldi batekoak", alegia.⁷² Lan honi ekin genionean, "belardi" hitzak "belarra" esan nahi zuen guretzat; gero, guri balio zekigun baten bila hasi ginenean konturatu ginen belardi guztiak, normalean "belardi naturalen" sailean sartu ohi ditugun guztiak ere, berdinak ez direla. Guri komeni zitzaizkigun baldintzak beteko zituen bat aukeratu behar genuen: belar mota askoko (hogei gutxienez) "belardia" behar genuen, batetik, urrutira gabe ura non hartua zuena, iritsiera erosokoa eta guk jarri nahi genizkion baldintzak onartzeko prest zegoen jabea zuena. Gure obrarako baino erabiliko ez zen belardi koskor bat aurkitzea ez zen gauza erraza. Hobe genuen, beraz, handiago bat bilatu eta jabeari baldintza jakin batzuk proposatu: guk behar ez genuen parte batetik eginkizunetarako erabili zezala eta negutegien eta erabiliko zuen sailaren artean hainbesteko tarte bat utz zezala, ziren baldintza nagusiak. Horrek, gure obran gerta zitekeena ganadujanetarako erabiliko zen belardi batean "ohiz" gertatzen zen errealitatearekin konparatzeko bidea emango zigun. Hoberena, beraz, negutegiak Arteako gure eskultura tailerretik hurbil finkatzea genuen, bai obraren jarraipen serioa egiteko eta bai, zergatik ez, negutegiari inork kalterik egingo ez zion segurantzia izateko.

Baina, nola Euskadi Nevadako desertua ez den, ezaugarri horietako sail bat, guk nahi genuen lana egiteko aurkitzea, ez zen gauza erraza. Guztiaz ere, eta hilabete batzuetako "kanpaina" egin ondoren, lau belardi geneuzkan aukeran. Lekuz-eta, oso egokia zen belardietako bat, baina landare mota gutxikoa; beste bitan, berriz, ura urruti zegoen, eta lan handia hori negutegiaren ondoraino sartzeko. Beraz, laugarrena aukeratu genuen, karreteratik eta gazta fabrika batetik hurbilegi egon arren; baina, horri eskerrak azkenean, zeren gazta fabrika horretatik berrogeita hamar metrora zegoen urpuntu bati lotu baikenion PVC-ko mangera.⁷³

EGOERA 1

⁷² Une hontara iristerakoan, belardien ezaugarriak alde batetik, eta negutegien egiturak eta horretarako nekazal munduan erabiltzen diren plastikoen berri jakiten ahalegindu ginen. Lurren konposaketaz, belardietako landarediaz, termikotasunaz, eta plastikoen erresistentziaz eta gardentasunaz ikasi genuen. Gure esker ona doakiela laguntza eskeini ziguten Galdakaoko RAISAKoei eta Arteako KURTZELUKoei. Erabilitako testuetatik bat aipatuko genuke: Juan REMON ERRASOren "Las plantas de nuestros prados" (Edic. Mundi-Prensa. Madril 1991).

⁷³ Gure eskerrik onena belardiaren jabe eta gaztategiko bazkideren Josu URIARTEri, erakutsi zigun joeragatik, ulkeragatik eta eskuzabaltasunagatik.

1991ko otsailean, irudietan ageri den bezala zegoen belardia. Arteako herrian dago belardi hori, mendebaletik hegoaldera doan erreka batek eratutako haran txiki zabalaren ezker aldeko aldapaxkan. Belardiaren gaikaldean eta esan den errekaaren paraleloan, Artea eta Zeberio lotzen dituen karretera igarotzen da. Belardiaren hego-ekialdean, gazta fabrika bat dago (gaur egun itxia), belardiari bista kentzen diola, eta bien artean alanbrezko itsitura bat. Belardia, beraz, hego-mendebalean errekaak, hego-ekialdean gazta fabrikak eta ipar-ekialdean karreterak mugatzen dutela dago, baina haranean gora ipar-mendebalera luzatzen dela, aldi berean.

Gazta fabrikako urpunta ahalik hurbilen izatea interesatzen zitzaigunez, logikoena negutegiak ere handik ahalik hurbilen finkatzea zen, eta hala jarri genituen, baina hego-ekialdeko alanbre itsuratik urruti samar, berebat, zeren alderik elkorrena edo landare mota gutxienekoa hori baitzuen belardiak; ez genuen, hala ere, errekaetik hurbilegi nahi, zeren alde horretan, ezotasuna eta errekaaren diren haltz, hurriz eta gainerako zuhaitz eta zuhaixken itzala zirela bide, hala egin genuen guk, belardiko gainerako aldetan hazten ez diren landare motak hazten baitziren han. Belardiak ez du muga naturalik iparmendebalean, beraz, konponketa bat egin behar izan genuen jabearekin: muga jakin batetik harakoa bere nahiera erabil zeuzala, baina ez zeuzala gure obrari zegokion aldean belarrik moztu edo zapaldu, ezta abererik sartzen utzi ere. Puntu honetara iristean biologo baten lagutza behar izan genuen, gure zenbait iritzi edo somatutako zenbait bereiztasun, egiazkoak ziren edo zerenak ziren jakiteko. Adibide bat jartzearen, belardiaren alde bateko belarra berdeagoa edo ilunagoa zen gainerako aldeetako baino. Ez genuen horren esplikaziorik biologoarengandik ere jaso, eta hartan geratu zen auzia, egun batean, fabrikako nagusiak, belardiko guk esaten genuen aldean fabrikari sobratu ziren gatzurak bota zituztela behin, esan zigun arte. Alde hori ez genuen negutegien sailean sartu.

Bestalde, zentzuzkoa iruditu zitzaigun, negutegiak jarri baino lehen esperimenterako saila segatzea, zeren ikusten baikenuen negutegiak jartzerakoan, gutxi asko, belardia hondatuko genuela. Sail hori segatzean, gure sailaren ipar-mendebaleko barrutiaren belardiaren arteko muga markatuta geratu zen.

EGOERA 2

Irudi hauetan, Negutegietako uztaiek eratu zuten tubo-egitura ikusten da, negutegi horien oinarri izango diren hiru koadroak nabarmentzen direla eta gune hutsek erdialdea hartzen dutela. Argi-sarreraren arkua 6 metro zabalekoa da eta arku batetik besterako tartea 2 metrokoa. Estaliari tirante eusteko alanbre galbanizatuz lotu

genituen uztaiak; irudietan ez da alanbrerik ikusten, baina bai plastikoz estaltzerakoan. Hiru negutegiak tubo zuri banak inguratzen eta mugatzen dituela daude, koadroetako batean tuborik nabari ez den arren. Gainerako zehaztasunak eranskinetan agertuko dira.

Horiez gainera, ate eta leiho sistema bat ere izaten dute negutegi konbentzionalek, barrua haizeberritzeko eta gainerako beharretarako. Ateak, traktoreak maniobrak errazago egin ahal izan ditzan altxatzen dira, esate baterako. Guk, maniobretan ibili beharrik izango ez genuenez eta produktzio negutegiei eginohi zaien adinako jarraipenik ere egingo ez genienez, sistema berezi bat burutu genuen. Asmatu genuen sistemarekin, ateak erraz kentzeko moduan jartzearekin, bi arazo, haizeberritu beharrak ekar ziezagukeena eta argazkiak ateratzerakoan argi faltak ekar ziezakeguna, konpondu genituen.

EGOERA 3

Irudi hauetan, plastikoz estaltzean negutegiek hartu zuten itxura eta gorago aipatu diren ateez zenbateko irekigunea zuten ikusten da; uztaien arteko alanbreak ere bai, halaber. Negutegi "beltza", asmo berezirik gabe baina, goiko aldean jarri genuen; horrek, beste biak modu jakin batean kokatzera behartu ginduen, "hutsa", plastikorik gabea, erdian jartzea lehendik erabakita baikeneukan. Negutegi "beltza" estaltzen duen plastiko gardenak ez du azpiko beltzari eustea eta puskatuko ez dela ziurtatzea beste funtziorik. Plastiko beltz horiek ahulegiak baitira hemen izaten diren giro aldaketetarako. Neurriak neurri, izan genituen gure gorabeherak, eta larriak batzuk, gero adieraziko den bezala. Plastikoak tuboek lotzeko-eta, berriz, PVC tuboak luzeran ebakita egindako "grapak" erabili genituen.

Hona oraindik beste zehaztasun interesgarri batzuk ere. Ezertan hasi baino lehen, guri zegokigun saileko belarra moztu genuen. Irudietako batean argi ikusten da hori egitean esperimenterako zen sailaren eta produktzioarako geratu zenaren artean eratu zen muga-lerroa. Momentu horretan inguruko landaredia zertan zen jakiteak ere badu bere interesa: erreka ondoko zuhaitz hostozabalak (hosto erorkorra dutenak) hosto-kuskuak lehertzeaz zituztela zeuden; paraje hauetako belardietan hain ugari den txikori-belarra belardi guztia bere mende hartzekotan zen eta gure sailaren aurreko aldapako belardiak segatzeko eta denak itxura beretsua zutela zeuden.

EGOERA 4

Irudi hauek "Eraskinak" atalari dagozkionak dira. Negutegia ureztatzeko sistema nolakoa zen eta gero porrot egin zuen beste zera bat ikusten da. Ureztatzeko, zipriztin-sistema* aukeratu genuen; negutegi bakoitzak zuen zeinen bere 36m²-tara ura ailegarazteko lain zen pulberizadorea. Ura PVC tuboek bidez eta gazta fabrikaren ondoko urpuntutik hartuta sartu genuen.

Negutegiei zer estruktura eman zen hurrengo kezka. Negutegi konbentzionalek ez dute, behin finkatuz gero, berriz mugitu beharrik izaten. "Belar Negutegiak" proiektuan, berriz, kontzeptuak adinakoxe garrantzia zuen aspektuak (itxurak), lehenbiziko proiektuan behintzat. Eta aspektua esatean, negutegia eratzen zuen espazio karratuaz, denborarekin han haziko zen belar-bolumenaz, edo belarrik ezaz ari gara. Konturatzen ginen, bestalde, negutegiak berak (objektuak) horietan sor zitezkeen aldaketak ikusteko oztopo gerta zitezkeela ere. Arazo hori konpontzeko, orpoen* gain jirarazita altxa zitezkeen negutegiak egitea pentsatu genuen, horrela, negutegiak hiru aldetatik begiratu ahal izango baikenituen, teorian behintzat. Luzetarako ardatzetako bat (tubo bat) lurlean finkatu eta bestea negutegiaren gainarekin batean lehenengoaren gain jirutzen zela jarri genituen. Ateek ere ez zuten jartzen eta kentzen lan handirik. Eta horrela, argazki bat hartu behar zenean, nahikoa izango genuen atea kentzea edo negutegi osoa altxatzea, eta egitekoa egin arte hori "tripaz" behera edukitzea. Negutegiak txiki samarrak zirenez, jirarazteak ez zirudien egin ezineko lana. Hori egitera, eroso ikusi ahal izango genituen barnean gertatzen ziren aldaketak, bai luze-zabalean eta altueran gerta zitezkeenak, bai kolore eta bolumen aldetik gerta zitezkeenak eta bai lerro eta masa mailan gerta zitezkeenak ere.

Baina, urtea pasa eta lan horiek egin gabe geratu ziren. Negutegiak altxa eta tripa gainean jartzeko, gainera, ez bat eta bi pertsona, taldetxo behar zen. Eta hain zuzen, sei-zortzi pertsonako talde batek, negutegiak altxa eta jaitsi, belarretan eta belardian egin zezaketeen haztaka ez genuen kontuan izan lehenbiziko diseinua egiterakoan. Horrela ibili beharrik zer kalte ekar zitzakeen ikusi genuenean, lehentasuna, egindako planari zuzen jarraitzeari ez baina, belardiaren kalitateari ematea erabaki genuen. Irudietan horregatik ikusten da obra, pusketaka.

Obraren bilakaerarako garrantzi berezirik ez duten zenbait zehaztasun ere ikus daitezke irudi hauetan; burua eta burua ez dena ere nekarazi zigutelako erakusten ditugu, eta aldi berean, garrantzirik ez dutelako, komentariorik gabe.

1.3.2. Hasierako Proiektuaren helburuak

1990etik hona aldaketa handiak izan ditu Hasierako Proiektu hark. Aldaketa horiek argi ikusten dira haren eta honen helburuak elkarrekin konparatzean, zeren bitarte horretan gero eta soilago bihurtu baitira. Proiektu horri, tesi honen izate teoriko-praktikotik eta Fernando de Laiglesia dionari jarraitu nahi izatetik datozkio aldaketarik handienak, *artelan bat berreskuratzea*, "horri jokalekurik jokalekuaren tokia ematea da"*, baitio horrek.

"Hasierako Proiektuaren" *marko teorikoan*, negutegi bat lanabes bihurtzeak duen esanahia aipatzen da, alde batetik, hori nekazaritza tradizionalerako lan sisteman sartzeak eragiten dituen aldaketak: produkzio erritmoa bizkortzea, produktuen dentsitatea gehitzea etab., bestetik. Espazio "natural" bat negutegiez inguratzean, leku

horretako gauzek denborarekin eta espazioarekin zituzten harremanak aldatu egiten direla, beste era batera esateko.

Bestalde, Izadia-n/-z/-rekin joerako obrei buruzko hipotesi bat ere aurreratzen da lehen aipatu den marko teoriko horretan; hipotesi horren arabera, egikera edo obra mota horiek gainerakoek baino harreman "naturalagoa" izan behar dute Izadiarekin. Harreman "naturalak" esatean, "naturaltasuna" ematen dioten oinarriak hausten ez dituen, bortxakeriarik gabekoa esan nahi da. Gure oraingo ikuspegitik begiratuta, hipotesi horren lehengo xedapenen alde egotea ez da lan eroso, hipotesi horren barnean Izadia-n/-z/-rekin joerako izenean egin diren obra guztiak sartu nahi izatera behintzat. Uste okerrak zuzentzeko gai izateak erakusten du ikerketa hau teoria hutsa ez dela, eta praktikari argi ez genituen gauzak zuzentzeko adinako lekua utzi diogula.

Gauzak horrela gertatu ziren benetako obran. Prestaketa bitartean, guztia Hasierako Proiektuan planteatu bezala zihoakigula uste genuen. Baina, urtebete begira egoteak luze jotzen du, batik bat aldaketa seinagarri askorik gertatzen ez denean, eta orobat Izadia-n/-z/-rekin joerako autoreen eta obren ezezik, horiei buruz egin diren gogoeten informazio biltzea zehatz bat ere egin nahi denean.

"Belar Negutegiak" obra ere, lehen guregan zuen eragina eta hartu izan zuen lekua galtzen hasi zen pixkana-pixkana, eta iluntzen gure buruan. Eta, 1991ko udatik aurrera, arte proiektu bat baino areago zabaldu batean kokatutako negutegi txar bat iruditu izan zitzaigun; irudipenak irudipen, ez genuen aurrez erabakitako plana baztertera utzi, eta eskerrak horri. Negutegiaren beraren (objektuaren) eta horren arte-oin* izateko gaitasunaren arteko desproporzioaz jabetzea izan zen aldi horretako gure aurkikuntzarik (inpresiorik) seinagarriena, egindako ahaleginaren eta horren *errentagarritasun* estetikoaren artekoa, alegia. Gure obraz ezezik, gainerako autoreen obrez ere gutxi-asko iritzi bera geneukan orain. Horietako zenbait burutzeko egin izan zen lan ikaragarria eta egindakoari Estetika mailan zeinen tinkotasun eskasa zegokion ikusita, nekea eta asperra sentitzen hasi ginen.

Ordea, krisi horrek ikaragarritzko eragina izan zuen ikerketa honen gerorako. Lanaren alderik praktikoenez, horren balioaz eta egindako aukeraren zuzentasunaz duda egiteak eta, orobat, ikerketa hori hasterakoan ontzat emandako oinarri teoriko nahiz artistiko guztiak ere une hartan eztabaidagarri iruditzeak lan hori berriz pentsatzera eragin gintuen. Krisialdi hartatik, guztia berriz planteatu izanaren ondorioak bakarrik geratu dira zutik. Horretara iristean, beste proiektu bat egin behar izan genuen eta hori egiteari zeriona uztartu, bidebatez: hasierako planteamendu orokorra aztertu, nora iritsi nahi genuen garbi erabaki, marko teoriko berri bat eratu eta horri zegozkion hipotesiak definitu, atzera "Belar Negutegiak" obrari ekin eta ordutik aurrera Izadia-n/-z/-rekin joerako deituko genien obrei buruz jarrera bat hartu.

Guzti horrek, "Belar Negutegiak" obrarekin behingo adiskidetzea eta ikerketako gaiari beste gogo batez heltzea ekarri zituen berekin. Egia esan, handiegia zen zenbait teorikoren iritziak guregan ordura arte izan zuen itzala, eta are handiagoa, berriz, berez ere teoriak baino ikusgarriagoak eta miragarriagoak izaki eta, obra jakin batzuek zutena. Aztertu ere, batez ere *land art* eta *earthwork art* joerako obrak, Italiako *povera* (txiro) joerako

batzuk eta zein joeratakoak diren esatea zail den autoreen ekarpen berezi batzuk bakarrik aztertu ohi ziren ordura arte; eta eskuartean generabilen ikerketa ez genuen obra eta autore horien barrutira bakarrik mugatu nahi.

Gune horretan, garrantzi handia izan zuten guretzat "Natur-Skulptur" katalogoak, zenbait teoriko eta kritikoren laguntzarekin Andreas Vowinckel-en ardurapean 1981ean argitaratuak, eta katalogo horretako testuek.⁷⁴ Eskultura tradizionalako eta Izadia-n/-z/-rekin joerako obren arteko diferentziaz hau dio Andreas Vowinckel-k, bere testuetako batean: Izadia-n/-z/-rekin joerako obra "ez dago giza-emakumeon nahiera eta ahaleginera bakarrik, ezen ez, Izadiko errealtateak ere zerikusi handia du horretan. Artista batek obra bat egin nahi badu paisaia jakin baterako, Izadiak alde horretan dituen ezaugarrietara moldatu behar du hura, hango legeetara, hango baldintza meteorologikoetara, han izaten diren urte sasoietara eta gertatzen diren beste forma aldaketetara."⁷⁵ Izadia-n/-z/-rekin joerako obren harreman dinamikoak, espazioa eta denbora nolakoak, halakoak eta haiek hainbeste izan ditezkeela esaten du aurrerago, beti ere garrantzia denborari ematen diola.

Joera horretako obrak "Izadiarekin egindako tratu baten ondoriozko formak direla" dio beste leku batean, eta horrelako obrak tailerra utzi eta "forma eman nahi dion ekintza-lekura, paisaiara"⁷⁶ aldatzera behartzen duela artista. Garrantzi handia ematen dio, orobat, gisako obra baten aurrean artistak nahiz ikusleak egin behar duten ahaleginari eta obrak berak Izadian integratu beharrez hartzen duen autonomiari ere. "Paisaia batean harriz eratutako lerroak (Richard Long) edo lurrez moldatutako muino, erreka baten ondotik kiribilean tontorralderantz doan bide bat duenak, eta erreka baten ondoan zirkulo erdi bat erdi baiezkor erdi ezezkor jarria egoteak (Robert Smothson), horrek guztiak ez du inolako baliorik leku horietako Izadiaren baitarako, baldin eta hari ezer berririk erasten ez badio. Obra mota horiek ikuslearen batbateko oharpena dela bide hartzen dute 'zentzu' bete."⁷⁷

Tilman Osterwold-ek, berriz, joera hori interpretatzeko erari jarraituz beste hau dio: "pertsonek eta indar naturalen arteko topaketa dela bide Izadian eta Izadiarekin gertatzen den arte prozesuaz Norbere momentuaren (gizon-emakumeona) momentu betearen (Izadiarena) arteko kontraesana argitzeko saio bat dago Artea eta Izadia elkarretaratu nahi horren azpian."⁷⁸ Eta egikera horiek, esaten du orrialde berean, "badute elkarren antza, zeren gizakion jokatzeko era eta ekintza desberdinak bateratzen, izpirituaren, gorputzaren, alde fisikoen, sentimenduen eta emozioen esentziak uztartzen eta esentzia horietan diren aurkako joerak lantzen saiatzen baitira. Artea bitarteko dela Izadiaren berezko izateaz gizon-emakumeongan den kontzientzia handitzean dago artearen zentzua."⁷⁹

Oso interesgarriak ziren gauza horiek, baina ez 1991ko udako gure gogoak betetzeko beste. Adibide bat jartzea izango da hoberena. Han geneuzkan hiru negutegiak plastiko desberdinez belardi natural bateko hiru

⁷⁴ "Natur-Skulptur" katalogoa izen bera duen eta 1981ean Stuttgart-en egindako erakusketa bati dagokio; bertan, Andreas VOWINCKEL da arduradun eta zenbait autoreek hartzen dute parte. Testua alemanieraz eta ingeleraz dago. Beraz, hemen agertuko diren zatiak itzulpenak dira.

⁷⁵ VOWINCKEL, Andreas, op. cit. "Natur-Skulptur", 13 or.

⁷⁶ Ib., 13 or.

⁷⁷ Ib., 14 or.

⁷⁸ OSTERWOLD, Tilman, "Natur-Skulptur" katalogoko "Naturaleza como experiencia propia"(gaztelerara itzulia), 19 or.

⁷⁹ Ib., 19 or.

puska geometriko eratzen eta estaltzen zituztela, eta aldi berean, azpian zuen landarediari berezko ez zitzaizkion aldaketak eragiten zizkiola. Baina, zer alde zegoen egikera horren eta patuaren arabera belardian ahaztuta geratu zen plastiko puska, gero eta obsesionatuago geneduzkanaren artean, zeren altxatzen genuen bakoitzean, han eta gure negutegietan aldaketa berberak jazo izan zirela ikusten baikenuen. Beraz, espazio mugatu bati geometriazko forma ematea, edo, guk moldatu genuen "Belar Negutegiak" eragiteka egitea nahikoa al zen arte-obra bat zela esateko? Vowinckelek eta Osterwoldek planteatutako baldintza gehientsuenak bete arren, zergatik ez zuen gure obrak funtzionatzen? Zeren, gure ustez, hark ez baitzuen guk uste bezala "funtzionatzen", eta hori da artelan bati gerta dakioken gauzarik txarrena.

Handkek bere "Aguafiestas"-i esanarazten dizkion esaldi batzuen aipamena eginez bukatu dugu ikerketa honen "Aurkezpena". Une majikoez mintzatzeko hankapuntetan jarri behar zela, esaten zen han, zeren horrela galderen aire freskuak aurpegian emango digun, eta horiek, "galderek bakarrik sortzen duten lekua eta okertzen espazioa" eta ez den "galdera bat aurkitzea bezain errealitate mardulik."⁸⁰ "Belar negutegiak" obraren balioa zalantzan jartze hori galbideko ere bihur zekigukeen, bestalde. Baina ez zen hala gertatu, kontrara baizik, zeren ikerketa honen abiapuntu bihurtu baitzen. Lehenbiziko eraikuntzak lur jo izanak geure buruari funtsezko galdera sail bat egitera eta, Handkek "Aguafiestasen" ahoz bezala, galderek *sortzen dute lekua, okertzen espazioa eta mardultzen errealitatea*, esatera eraman ginduen.

Delako "Belar Negutegiak" obra hori, Izadia-n/-z/-rekin joerako zenbait eragiketari hurbilegitik lotu izanaren ondorioa genuen seguru asko, eta Andreas Vowinckel-en, Tilman Osterwold-en eta gisako beste batzuen komentario eta interpretazioak oso benetan hartu izanarena, halaber. Obra molde hauek zer zentzu duten galderari, "arte bitarteko dela Izadiaren berezko izateaz gizon-emakumeongan den kontzientzia handitzean dago artearen zentzua"⁸¹ esanez erantzuten zion Osterwoldek, baina esplikazio horrek ez ginduen betetzen ja. Beraz, oraindik ere, planteatua genedukan arte egikerak eta Izadia-n/-z/-rekin joerako obrek Modernitate garaiko xedapenen artean zein leku zuten jakin nahian geratu ginen, eta kezka horrekin genbiltzala, lehen ginduen interpretazioei pixkana-pixkana beste batzuek hartu zieten gaina; baina, horretan ere ez genuen, 1960ko hamarralditik aurrera Modernitatearekin sortu zen interes gero eta handiago hura, pertsona-Izadia topaketa nola gertatu ote zen jakiteari buruzkoa alegia, nondikakoa zen aztertze gogorik galdu.

Gure kezka ez zettorren obra horiek eta gure "Negutegiak" obrak garaiko besteekiko zein bereiztasun zituzten atzeman nahi izate hutsetik, orobat, obra horiek Izadiarekiko planteatzen zuten harremanen idiosinkrasia nondikakoa zen ere, jakin nahi baikenuen. Izan ere, Izadiarekin harreman sakon beteak izateko asmoa, artearen historian lehenengoz, 1960ko hamarraldiko artistek planteatu zutela sinistea, sinplekeria iruditzen baitzitzaigun. Erantzun benetakoa hori ez zela jabetzeko nahikoa zen, adibidez, erromantikoen lanak eta planteamenduak aztertzea. Beraz, eta artista horiek Izadiak esan zituztenak asmo zintzoz esan zituztela aitortzen genuelarik ere, egin zuten ekarpenaren bakantasuna beste maila batean bilatu beharko zela pentsatzen genuen.

⁸⁰ HANDKE, P., op. cit "El juego de las preguntas", 123 or.

⁸¹ OSTERWOLD, Tilman, op. cit., "Naturaleza como experiencia...", 19 or.

1991ko abuztuaren 10ean Cayetano Lopez fisikariak "Lo natural y lo humano"⁸² artikulua (gaur egun bere "El ogro rehabilitado" liburuan jasoa dagoena) argitaratu zuen "El Pais" aldizkariak, eta han idatzi zuenak gure obrak zer zentzu zuen serio pentsatzera eraman ginduen. Esaten zuen artikulua horretan, "ezarpenaren erreinu itsu konplexu bat da (Izadia), eta ez du (Izadiak) guri baliozko izan diezakegun mezu moralik; ez digu ere (Izadiak), bilakaera luze bat tarteko gizon-emakumeoi bakarrik eman dizkigun gaitasunak ingurunea aldatzeko edo zaintzeko nola erabili esaten; eta ez da, horren (Izadiaren) legeen logika ez historian, giza-birtutetzat dauzkagun hauen aztarrenik agertzen inon". Gizalagez jokatzeko arauak ere, autore horrek dionez, "ez dira Izadiaren mundua zuzentzen duten arauetatik jaulki."⁸³ Beste izaki bizietatik bereziki banatzen gaituen zeratik atera beharko ditugu, beraz: arrazoimena erabiltzetik, hori erabiltzearen poderioz iritsi baikara kultura bat eta zibilizazioa deritzagunari darizkion zenbait balio ontzat-edo ematera.

"Negutegiak"en gorabeherekin momenturik kritikoenean aurkitzen ginenean argitaratu zen artikulua hori, eta horri esker hasi ginen ordu arteko planteamenduak bide berrien arabera aztertzen. Gorago bitan aipatu den "arte bitarteko dela gizon-emakumeok Naturaren berezko izateaz dugun kontzientzia handitzean dago artearen zentzua" hark ez ginduen konbentzitzen orain. Ziurrenik ere, mundu "naturaletik" bereizten gaituenari, eskuartean darabilkigun kasuan arte errejistruari, zabaltasun handiagoa emateko era bat dira artelan horiek (Izadia-n/-z/-rekin joerakoak). Horren arabera, *galdera "unkigarri" edo delakoa ere, ez zitzaion, beraz, Izadiari egiten, arteari baizik*. Bai leku berria sortzeko posibilitatea, bai espazio okertzeko posibilitatea eta berdin errealitatea mardulago bihurtzeko posibilitatea ere, artearen munduan aurkitu beharko genituen bada. Arteak egin zuen bezala Izadia berritzeko eta imitatzeko joera uzteko, eta Izadiko fenomenoaren "konplize"-edo izaten hasteko, zer ari zitzaion gertatzen, galdetu beharko zen orain.

Galdera horri erantzun beharrak aldaketa handiak eragin zituen ikerketa honen gain ere. "Belar Negutegiak" obrak gutxiago kezkatzen ginduen orain, lehengo protagonismorik ere ez baitzuen ja, hori alde batetik, eta "Negutegiak" obran soma genitzan aldaketak oinarri hartuta gogoeta-bilduma borobilik zertan egin ere ez baikeneukan, bestetik; garrantzia Izadia-n/-z/-rekin joerako arte eragiketarik interpretatzeak zuen orain; eragiketa horien ardatz nagusiak aurkitu eta eragiketa horiek Modernitatearen marko teoriko orokorraren barnean interpretatzea, alegia. Lan horrek Modernitatea ikuspuntu diferentetatik aztertzerara behartu ginduen, eta ahalegin horri esker hasi ginen aztertzen ari garen obrak horrela planteatzea eragin zuten koordenadak zein izan zitezkeen barrundatzen. XIX. mendearen bukaerako eta gauden honen hasierako ideologia, teoria eta arte irazkinek ordura arte ikusi izan ez ziren arte egikerak* eragin zituzten; horietako batek, lan honetan *Duchamp*-ena deritzagunak, errealitatea bereganatzeko joera hartu zuen, eta hori baino geroxeagoko besteak, hemen *kontzeptuale* deritzagunak, ordura arte artearen "objektu" zela dudan jarri ere egiten ez zenari uko egin zion, arte xedapen* *gogozkoago* batzuei leku egiteko.

Tentu handia behar da bi arte egikera zein bere aldetik abiatu ziren horiek, zituzten ezaugarri propioez zegokien baino kontestu zabalagoan, hau da, Modernitateko fenomenoaren barnean zuzen kokatu ahal izateko. Ordura arte, Duchamp-en egikerari jarraitzen ziotenek gizon-emakumeok eratutako errealitateko elementuak

⁸² Aurkezpenean ere aipatu dugu artikulua hau, 24 aipuan hain zuzen.

⁸³ Ib., 154-155 or.

erabili izan zituzten; gune jakin batetik aurrera, ordea, "bere hartan"* edo gizon-emakumeen eraginik gabe zeuden elementuak erabiltzera ere ausartu egin ziren artistak; artistaren eragina zela bide, artelan bihurtutako elementu horiek berak ez ziren, bestalde, asko behintzat, egin zituen autorearenak ere, zeren desegin beharrak jota edo ikusleak argazkietan baino ez ikusteko moduko lekuetan baitzeuden. Eta esandakoari jarraituz, arteko objektuak era tradizionalen egiteko egikeraren eta Izadia-n/-z/-rekin joerako egoera bat sortzeko behar izaten den egikeraren (garrantzi handikoa askotan) arteko diferentzia azpimarratu nahi genuke. Alde fisikotik begiratuz gero, trinkoak dirudite Izadia-n/-z/-rekin joerako egikerek, baina eraspen ahula nabari zaie aldi berean; beraz, nondik eta nola begiratzen diren, badituzte kontraesanak ere.

Kontraesan hori zertazkoa den Claude Gintz-ek adierazten du argi, kontzeptuzaleen artearen ezaugarriei buruz ari delarik *readymade* joerako obren anbiguotasuna aipatzen duen partean.⁸⁴ "Formari" dagokionez, aipatu diren *readymade* obra horiek arte diskurtsuaren espazioan ez dute, beraiek alde batera uzten dituzten joeretatik edo artista bakoitzak margotzeko eta eskulturak egiteko izan litzakeen era tradizionaletatik begiratuta izan lezakeena beste zentzurik. "Baina aldi berean, dio Claude Gintz-ek, zertazkoa den deklaratu beharra duen arte molde hori are instituziozko sistemaren zordunago bihurtzen da gisako deklarazio bat egitearekin, eta hori egin gabe, botila-ontziekin egindako egikeran, adibidez, botila-ontziak berezkoa zitzaizen izate soilarekin geratuko ziren. Esan beharrik ez dago, *readymade* obra modu zuzenez sartu zela artearen mailan, baina onartua izate horrek berak adierazten du, orobat, artean sarrera eta legezketasuna ematen zionaren mende zegoela ere."⁸⁵

Esandakoaren arabera, Izadia-n/-z/-rekin joerako obrek, hasierakoek eta eraginik handiena izan zutenek bederen, parte betea dute muturreko arte agikera horren kontraesanetan. Kontzeptuzaleen joerako artistak (Kosuth, Grahan, Buren, Morris, Huebler, Lippard eta gainerakoek), beraiek esaten zuten bezala, Duchamp-en egikeraren joerako izatez gero, aztertzen ari garen obrak bi joera horien barruan sailkatzean, beharbada tautologian erortzeko arriskuan gabilta. Baina, Robert Smithson-ek,⁸⁶ Izadia-n/-z/-rekin joerako lehenengo artistetan agian karismatikoa eta argiena denak badu testu bat, *readymade* edo kontzeptuzaleen joeretako obrak izenez aipatu gabe, hemen defenditu nahi ditugun tesiak oso ondo agertzen dituen.

Artistak, beti bere "alditik" kanpora bizi izan direla, eta egin ere kritikoez "aldigabeko"* kontsideratu izan duten edo "inolako aldiren"* produktu ez zen artea egin izan dutela, dio Robert Smithson-ek. Eta horrela, artea lehen prozesutik bereiztean, "gauzak", "formak", "objektuak" eta "irudiak" ere komenentziazko fikzio bihurtzen direla. Eta nola arte-obrari ere "aldigabeko" tratamendua ematen dioten, "obra bera ere orduan artista esplotatzeko modu egoki edo komenintziazko bihurtzen dela"⁸⁷, aldikotasunaren* prozesuan kokaturik izan litzatekeen eskakizunetatik kanpora uzten dutenez. Zera dio baita ere: "denboraren erreka igalean eraikitako fikzioak, edozein momentutan dira zingiragai. Burmuina berak asmo eta idealen jario duen haitz igitua dirudi."⁸⁸

⁸⁴ GINTZ, Claude, "L'art conceptuel, une perspective: Notes sur un projet d'exposition", "L'art conceptuel, une perspective" katalogoan. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1989-1990, 14 or.

⁸⁵ Ib., 14 or.

⁸⁶ SMITHSON, Robert, "Una sedimentación de la mente: Proyectos de tierra", "Robert Smithson" katalogoan. IVAM. Valentzia 1994.

⁸⁷ Ib., 131or.

⁸⁸ Ib., 131 or.

"Aldikotasunaren kontzientziatik ikusten den gauza deuseza ez den zertasun bihurtzen da. Guztia biltzen duen sentsazio horrek sortzen du gero gogoan objekturako bidea, baina orduan objektuak objektu huts izatea uzten du, eta arte bihurtzen da. Gero eta beretasun gutxiagoko bihurtzen da objektua, baina zertasun garbiagoa hartzen du aldi berean. Artetzat har daitezkeen objektu guztiak aldiaren igaro beharrez oretuak daude, aldi estatiko bada ere; guzti hau, ordea, ikuslearen arabera dago, aldi berean."⁸⁹ Horra esaldi gutxitan, errealitatearekin eta Izadiarekin era "berri" batean lan egiteak Smithsonek zer adierazi nahi duen, eta hori ulertzeko beharrezko elementu guztiak. Baina, "arteak ez du mundu guztiak era berean ikusten; artea kontenplazten dakien artistak bakarrik daki zer diren extasia eta izua, eta kontenplazio hori, bestalde, denboraren barnean gertatzen da. Artista handi batek begiratu hutsez sor dezake artea (*Duchamp-ek ere planteatu izan zuen egikera*). Gauza batek edo leku batek adinako tinkotasuna izan dezake begirada multzo batek; gizarteak, ordea, 'arteko objektuei' ematen die balioa eta hori egitearekin bahitu egiten dio artistari 'begiratzeko artea'. Eta hori, artista aldi honetako izateak bukatutako produktu batek adinaxoxe balioa izanik."⁹⁰

"Belar Negutegiak" obraren eta Hasierako Proiektuaren helburuei dagozkienez, guk ere balio handiagoa ematen genion "arteko objektuari" "begiratzeko arteari" baino, eta halaber imitaziozko eta denboragabeko aldeari eta alde hilei, sortzeko eta "denborazko" aldeari eta alde biziari baino. Eta, hain zuzen, horregatixe lur jo zuten gure helburuek. Leku berri bat sortzeko, espazioa okertzeko edo errealitatea trinkotzeko bidea beste bazterren batean bilatu beharko genuen, beraz. "Kritikoeak 'arteko objektuari' ematen diote garrantzi guztia, eta hori egitean gogamenaren eta materiaren munduan inolako lekurik ez duela uzten dute artista"⁹¹, esaten du Smithson-ek. Antzeko zerbait gertatuko zitzaigun guri ere. Dena den, ukazio prozesu batean sartu behar izan genuen berriz ezer eraikitzen hasi baino lehen. "Denbora artista ez den norbaitek edo zerbaitek kontrolatzen duenean bihurtzen da hau haren esklabo, esaten du aurrerago Smithsonek. Zenbat eta artista bat denboraren iragan beharrean sakonago murgildu, orduan eta *atzenduago** bihurtzen da hori."⁹²

Eta azkenik, zorabioak hartzen zuen aldietako edo "ikertu nahi zituen lekua eta denbora ezin atzeman zituen"⁹³ aldietako Sorger zientzialariari ez litzaizkioke Smithsonek egiten dituen zenbait gogoeta batere kalteko. "Bere nahiera balego, askok ahaztuko luke denbora, eta betiko gainera, horretan du-eta 'heriotzak ere erroa', dio Smithson-ek (benetako artista den guztiak dakiena, bestalde). Artearen historiako hondakinak ere denboraren ur-behera horien gainean dabilta zambiluka, baina 'orainak' ezin ditu Europako kulturak eraman, ez halaber, antzinako zibilazioak ere; historiaurreko eta historiaondoko gogobideak aztertu behar ditu horien lekuan; iragan eta gero urrunak elkarretaratzen diren lekuan behar du barrendu."⁹⁴

Gure ustez, une horretara iristean, hasierako "ganoragabeko historia"* hartatik ihadanik urrun samar aurkitu, "Negutegiak"en zipriztinak pixka bat astindu eta beste zera argiago bat geuretu genuenean, ia "arteko

⁸⁹ Ib., 132 or.

⁹⁰ Ib., 132 or.

⁹¹ Ib., 131 or.

⁹² Ib., 132 or.

⁹³ HANDKE, P., op. cit. "Lento regreso", 18 or.

⁹⁴ SIMTHSON, R., op. cit. "Una sedimentación...", 132 or.

objekturik" gabe baina "begiratzeko arte" handiagoarekin, eta berebat galderen aire freskua aurpegia bete hartu nahirik hankapuntetan aurkitu ginenean, hasi ginen leku berria sortzen eta espazioa okertzen.

1991ko uda bideburu erabakiorra izan zen "Negutegiak" obrarentzat eta horren oinarri zen gaiarentzat, une horretatik aurrera gai izan baikinena obra horren garapena aurreko hilabeteetan ibili genituen kezka, hots, han planteatua geneukana baliozkoa zen edo ez alde batera utzita jarraitzeko, eta gai, berebat, hura "begiratu" ahal izateko, eta begiratu ere "denboraren barruan" begiratzeko.

Nahiz eta Izadia-n/-z/-rekin joerako beste obrei buruzko gure jarrera (hasierakoa) batez ere mimetikoa izan, "Belar Negutegiak" obrak XX. mendearen azken hereneko arte produkzioan, hau da, Modernitate garaiko marko postmodernoa zuen lekua berreskuratu zuela pentsatzeko bidea ematen digu bigarren aldiaren gorago esan dugunak. 1991ko udan izan zen aldaketa hura *artelana jokalekurik jokalekuen bezala berreskuratzean* oinarritu zela eta "Negutegiak" obra berreskuratzeko aukera eman zigun kontestuak obra hori guk nahi genuen jokalekuan kokatzeko bidea eman zuela ere esan daiteke, bestalde, tesi honetan biltzen eta garatzen diren azterketa eta analisia eragin zituen jokalekuan, alegia.

1.3.3. "Belar Negutegiak" obra urtean zehar

Atal honetan "Belar Negutegiak" obran urtebetean (hori iraun baitzuen) begiztatu genituen aldaketak aipatuko dira. Negutegiek hartzen zuten saila karratua eta 6m x 6m-ko zela, adierazi dugu lehen ere. Esan da, halaber, "Belar Negutegiak" obraren inguruko belardia negutegien barnean gertatzen zenarekin konparatzeko erreferentzia gisa erabiliko genuela ere. Baita negutegiak kokatu genituen sailaren eta belardiaren jabeak ganadujanetarako erabiliko zuenaren artean zerrenda bat utzi genuela ere. Gure behaketa, beraz, hiru gune horietan zentratuko da, negutegien barrukoan, horien inguruko sailean eta kanpokoan edo produkzioarako geratu zen gainerantzekoan.

EGOERA 5

Argazki hauek 1991ko maiatzaren azkenaldekoak dira, obra hasi eta bi hilabete ingurura ateratakoak, alegia.

- Finkatu genituen garaiko itxura bera daukate negutegiek.

- Jabearen saileko eta negutegien inguruko saileko landaredia bat bera da ia, eta bi sailen artean martxoan zegoen diferentzia (txikia), ez da ikusten argazkietan.

- Nabari da plastiko gardenez estalita dagoen negutegiko belar gramineoak kanpokoak baino luzexago direla, baina hauen ondoan nabarmen luzatu direnik ezin daiteke esan, ez kolorez nabarmen aldatu direnik ere. Izan ziren aldaketa handiagoak (benetakoak) ere, baina horiek ez dira ikusten irudietan, zeren aldaketa horiek belardietan udaberri edo uda partean eta gramineoen azpian hazten diren belar mota batzuetan gertatu baitziren. Behaketak egiteko aukeratu dugun ikuspuntutik nabari ezin diren aldaketak direnez, ez ditugu oharretan ere kontuan izango.

- Erdiko negutegian dagoen landarediaren eta horren inguruko sailean dagoenaren artean ez da alderik nabari. Sail horren inguruko tubo zuriaren azpiko lerroa, horixe ikusten da lehen baino argiago.

- Aldaketarik handienak negutegi "beltzean" edo plastiko beltzez estalita dagoen negutegian gertatu dira. Negutegi horretako belarra zimeltzen eta lasto bihurtzen hasi da; bolumenez urritu egin da eta beste kolore bat hartu du.

- Alboetako batean zuen ardatz edo bisagraren gain jiraraziz negutegiak altxatzen ahalegin bat egiten da; baina hori egiteak indarka handia eskatzen zuen, alde batetik, eta belardia bera asko haztakatzen zen, bestetik, beraz, geldi uztea erabaki genuen, eta obrak iraun zuen bitartean ez zen altxatzeko beste saiorik egin.

EGOERA 6

1991ko uztailaren azkenaldean eta abuztuaren hasieran ateratakoak dira argazki hauek. Behean agertuko dugu irudi horien bidez zer erakutsi nahi dugun.

- Osorik eta itxura onean daude negutegiak, aipatzeko moduko gorabeherarik ez dute izan behintzat.

- Negutegien inguruko sailak uda partean izan ohi duen itxura berbera dauka; belar gramineoak zoritu dira, eta, urte sasoi horretan normala den bezala lastotu eta horitu egin zaizkie zurtoin-buruxkak. Aurreko aldian ateratako argazkietan baino lore gutxiago ikusten da oraingoetan; baina zenbait belar mota, krisantemo batzuk (pitxiloreak) eta "urrebotoiak" ere loretan daude oraindik. Jabeak ebaki, ondu eta etxeratu du beretzat geratu zuen saileko belarra, "Negutegiak" obraz kanpora geratu zen sailekoa, alegia. Sail horren eta "Negutegien" inguruko bestearen arteko aldea nabarmena da orain.

- Plastiko gardenez estalita dagoen negutegiko belarra inguruko sailekoa baino gehiago luzatu da. Baina ez du guk hipotesiak egiterakoan uste genuen adinako bolumenik hartu, uste genuen neurrikorik ez behintzat. Baina, beste fenomeno bat gertatu da horren ondoan: dagokien baino azkarrago hazi direlako edo, ahuldu egin dira negutegi horretako landareak, gramineoak batik bat, etzan, gero, eta belardi "orraztuaren" itxura tipikoa hartu du negutegiak. Horrek inguruko sailak ez duen itxura eman dio, eta horrela, bete egin da hasierako proiektuan ontzat eman genuen premisetako bat, ez hala ere guk espero genuen hura.

- Erdiko koadroko landarearen eta inguruko sailekoaren artean ez dago batere diferentziarik, eta inguruko tubo zuriak eratzen duen lerroa gero eta nabarmenagoa da, baina, inguruko belarrak gaina hartzean "inguratu" eta estali duenez, ikusi ere gero eta gutxiago ikusten da.

- Negutegi beltzaren barruak eremu elkor bat dirudi orain. Ate-zuloaren ondoko zerrendatxoan bakarrik irau du belarrak bizirik, eta izpi batzuk, hor ere, gainerakoan dena ihartuta dago. Baina, ez dago horrekin ere guztia esana, zeren belar gramineo eta lekadun ihar-hustelen artean leku itzaletan eta hezeetan hazi ohi diren landareak, kriptogamo (goroldioak) txiki bakan batzuk-eta sortu baitira. Inguruko saila berde dagoenez, belarra ebaki eta erdian hutsune karratu lastotsu, textura desberdin nahasiko bat eratu nahi izan dela dirudi. Puntu berdexkaz tantaturiko okre eta lur-kolore asko bereiz daitezke zoruan, baita zenbait pitzatu, animaliek egindako tunel eta landare faltaz jasan izandako igadura gune ere.

- Argazki horiek ezkerreko hasi ginen handik aurrera (urtea bukatu arte) obrak nolako itxurak har zitzakeen barruntatzen.

EGOERA 7

1991ko udazkenean atereak dira oraingo argazki hauek. Haize eta euri erauntsi handiak izan dira; obraren itxuran ere antzeman da hori.

- Nahikoa garbi ikusten da eguraldiak nolako hondaketak egin zituen neutegietan eta belardian; hondaketa horiek konponketa lanera behartu gintuen; negutegi beltza eta bien ateak behintzat premia larrian geratu ziren. Handik aurrera, negutegiaren inguruko belarra, negutegi beltzetik karreterara bitartekoa izan ezik, beti "orraztu" itxuran ikustea gauza normaltzat hartu beharko genuen; esan den beste sail horretan belarra zutik

iraun zuen. Haize alde desberdinetan kokatuak zeudenez, horrek batean baino bestean gogorrago jotzen zuelako izango zela egin genuen guk.

- Plastiko gardenez estalita dagoen negutegiak aurreko aldian ateratako argazkietako "orraztu" itxura bera dauka, baina belar gramineoen lastorik eta buruxka iharririk ez da ikusten oraingo argazki hauetan; berdetasuna areagotu egin dela dirudi, beraz. Plastikoz estalita dagoen puska karratuz kanpora den sailean ere fenomeno bera gertatu denez, ez da haren eta honen artean alderik nabari. Bi gune horiek, lehen esan den bezala, ez dira igoalak, berez, baina gaineratik begiratuta batetik bestera alderik nabari ez denez, aipatzeke eta azpimarratzeke uztea erabaki dugu.

- Erdian dagoen karratuaren inguruak dauka "orraztu" itxurarik handiena, bi negutegien artean haizebide bat sortu delako agian. Inguruko lerroa gero eta tapatuago dago, eta belar artean miaka ibili gabe ez da ikusten.

- Negutegi beltzeko puska karratua aurreko aldian bezalatsu dago, orduan baino are iharrago eta hustelduago oraindik.

- Negutegien gaineko urbilduek adierazten dute nolako euriteak izan diren. Negutegi inguruko sailaren eta jabeak beretzat geratutako sailaren arteko muga egiten duen lerroak argi erakusten du, bestalde, produkzioarako sailean zer lanketa izan diren.

EGOERA 8

1991-1992ko neguan, urtarrilaren azkenaldera ateratako argazkiak dira hauek. Eguraldi txarrak aurrera ere berean jarraitu zuen, egun batzuk bitartean behintzat, eta negutegiak erabat deseginda utzi zituen. Plastikoen egoerak (urra-urra eginak asko) erakusten du zeinen gogorrak izan ziren erauntsiak. Aurreko erasoetatik onik

atera zena, berriz, elurteak hondatu zuen. Obrak iraun behar zuen zikloa (aurrez erabakita geneukan) azkenetara iritxia zenez eta aurrerago komentatuko ditugun beste gorabehera batzuk ere sortu zitzaizkigunez, berriz plastikoak jartzen ibiltzeak-eta ez zutela merezi pentsatu genuen.

- Hortik aurrera, negutegirik behintzat ez genuen izan. Orduan hamar hilabete hasitako obraren oinarriko egiturak, bai, lehenean iraun zuen, eta han geneuzkan plastiko puskak ere. Negutegi beltzeko ateak geuk kendu genituen, obra nola geratu zen hobeto ikus zedin, argazkietan.

- Gorago aipatu dugun sail bakoitza nola geratu zen, berriz, argazki orokorretan ikusten da; eta negutegi barruko gorabeherak, aurrerago komentatuko ditugu.

- Udazkeneko egoerari buruzko komentarioetan aipatu diren bi aldeak ondo bereiz daitezke negutegi inguruko sailean: negutegi beltzaren gaikaldekoa, oraindik belar gramineoak tente dituela, eta horren azpikaldekoa, zapal "orrazturik" balego bezala. Jabeak beretzat geratu zuen sailean ez da oraindik belarrrik hazi eta azkeneko aldiz moztu zeneko (udan) itxura bera dauka. Interesgarria da agertu diren berde eta okre nabardurak ikustea.

- Negutegi gardeneko puska karratuaren eta inguruko sailaren artean ez dago batere alderik, itxuraz. Baina, negutegi horretako belarrak kanpokoak baino "erreagoa" dirudi. Diferentzia horrek ez du, gure iritzian, orain arte babesean egonda gero, plastikozko estalia galtzean tenperatura aldaketa handiak eta horien eragina jasan izan beharra beste arrazoirik. Berdeguneak okre kolorez tantaturik ageri dira orain.

- Erdiko puska karratuak inguruan duen zonaren itxura berbera dauka: tankeraz, "orraztua" izan balitz bezala, belarra, eta kolorez, berde baina okre puntuz tantatua. Inguruko lerroa, berriz, den arrastorik ere ez da nabari.

- Guztiaz ere, negutegi beltzeko karratua aldatu da gehiena. Azpiko lurra, lehen zituen belar gramineoen eta lekadunen babesa galtzean, euriak eta elurak gorrituta geratu da eta kriptogamoak berak ere lehen baino hobeto ikusten dira orain. Horregatik dauka lur kolore berde-horixka hori.

- Gorago esan den bezala, momentu horretatik aurrera alde batera utzita bezala geratuko da obra, itxuraz behintzat; negutegi ere ezin esan liezaioke ja. Baina, ordutik hasita esperimetua bukatu arteko bi hilabeteko epea, 1991ko udan berriro obra zalantzan jartzera eragin gintuen ebidentzietako bat ziurtatzeko aprobetxatu genuen. Plastiko puskak eta ate beltzak erori bezala geratu ziren, zein bere lekuan, baina berariaz hala utzitako plastiko pusken azpian gertatu ziren aldaketei buruzko oharrak ere bildu egin genituen "Belar Negutegiak" obra bukatzeko epea (aurrez erabakita geneukana) bete zenean, martxoaren azkenaldean, alegia.

EGOERA 9

"Negutegiak" obraren bukaerako irudiak dira hauek. Neguaren azkena da; gainean du udaberria. Hasiak ginen negutegiak desegiten. PVC tuboak askatu, bildu, eta guk esperimendu hari ekin aurretik zuen itxura hartzen hasi zen belardia.

- Negutegi izan zen hartatik ez zen tuboek osatzen zuten egitura, uztaiak tiran eusteko kableak, alanbre galbanizatuak eta graparen bat edo beste baino geratu. Gainerakoa urtarrileko elurteak izkutarazi zuen, eta geratu zen hondakin pila gure behaketa lana osatzeko aprobetxatu genuen.

- Belardiak ia udaberriko itxura dauka orain. Hazi da jabeak beretzat geratu zuen saileko belarra eta negutegien inguruko silekoaren altura bera hartu du. Baina ez dute elkarren antzik. Jabeak beretzat geratu zuen sailean, landare berriak edo beste batzuk hazi dira eta espezie batzuk loratzen hasita daude. Negutegi inguruko saileko belar hostoek, bigun itxura daukate, bestekoek baino handiagoa; kolorez ere ilunagoak dira eta loretzen ez dira hasi oraindik. Beraz, textura eta kolore desberdineko bi sail eta horiek elkarrengandik bereizteko orain hamabi hilabete egindako muga-lerroa dauzkagu aurrean; jabeak beretzat geratutako sailak, edo hemen kanpoko deritzagunak, udaberriko berde itxura dauka, puntu horiz tantatua; hemen inguruko deritzagunak are berdeagoa, berde ilunagoa zeukan, baina aurreko iharraldian lasto geratutako gramineoz tantatua berebat.

- Negutegi gardenak inguruan duen sailaren itxura berbera dauka. Aurreko bi hilabeteak estalirik gabe, plastikorik gabe eta bestearen eguraldi gorabehera beretsuak jasan behar izana da horren arrazoa. Baten eta bestearen artean diferentzia koskor batzuk bereiz daitezke halere, plastikoz estalita geratu zen aldeko belarretan-eta. Aurreko urtean denean gertatu zen zera bera gertatu da alde horretan, belarra kanpoan baino gehiago luzatu da. Bolumenez eta kolorez, kanpokoarekin berdindua geratu da.

- Erdiko koadroak, guk marra zuriz mugatutako 6m X 6m-ko koadro bat belarraren azpian badela jakin arren, begientzat behintzat ez du esistitzen; obrari buruzko gure behaketak aise ikusten diren edo begiratu hutsez ikusten diren fenomenoetara mugatu behar ez bagenitu interesgarria izango litzateke hori horrela izatea.

- Negutegi beltzik ere ez dago ja; negutegi horretatik ez zen, zuen tubo egitura, alanbreak, uztaiak tiran edukitzeko kableak, plastiko puska batzuk eta urtarrileko elurteak gainerakoa desegitean kenduta apropos belardian utzitako ateak besterik geratu. Urtebete lehenago ahalik ardua handienaz diseinatzen aritu eta gero urtean zehar osatzen ihardun izandako koadroa nola kanpotik barrura desagertzen hasi den ikustea da irudi hauetan soma daitekeen gauzarik interesgarriena. Hasi da inguruko landaredia marra barruko gunea hartzen, eta hor koadro bat zenik antzeman ere ez da egiten ia. Horren erdiko gunea ere ez da, oraindik belarrak gabe dagoen arren, lehenko lur puska elkorra, eta igertzen da, erne diren belar izpietatik hasita laister "berezkoratuko" dela

eta ingurukoarekin "berdinduko" dela. Okreak, lur koloreak eta berdeak beste nabardura batzuek hartu dituzte orain.

Erori eta barruan egon izan den plastiko puska pixka bat alboratu ondoren aterata dago argazkietako bat; azken bi hilabeteotan zehar gure "negutegi-paletan" sortu diren "lur" koloreak eta "berde" nabardurak hobeto agertzearren egin dugu hori.

- Urtarrilaren azkenaldean belardian barreiaturik geratu ziren negutegi-osakinen komentarioek begiratzeko era berezia eskatzen du, zeren, osakin horiek eta urtean zehar gertatua elkarrekin oso lotuak bazeuden ere, sortu ere negutegiei buruzko erreakzioz bezala sortu baitziren gero.

EGOERA 10

"Belar Negutegiak"en eraskin-gisa hartzekoak dira oraingo irudi hauek. Ez dira aurrez pentsatutako plan baten arabera atereak, urtean zehar Izadia-n/-z/-rekin joerako obren ezaugarriez ikasitakoa agertzeko eginak baizik.

"Belar Negutegiak" obra "funtsgabeko historia"* baten inguruan moldatutako montaia bat zenaren inpresioa aduki genuen 1991ko apiriletik urte bereko uda bitartean, eta inpresio hori joan ez baina handiagotu egin zitzaigun hilabeteak igaro ahala. Esan da gorago ere, eskuartean generabilen proiektuarentzat uda horretako gogoetek zenbateko garrantzia izan zuten; aipatu da, halaber, zenbait autorekiko noraino zordun ginen ere. Irudi hauek klimatologia gorabehera batzuen ondorioak onartu izanaren emaitzak dira. Ez zegoen, berez, urtarrileko elurtearen ondoren "Negutegiak"en proiektua bazterrera zertan utzirik; egin genezakeen "Negutegiak" berriro eraiki eta "planteatuta" geneukan plana azkeneraino eraman ere. Baina ez genuen hala egin.

Ordea, R. Simthsonnek esaten duen bezala, eta, ez lotsarik gabe baina, hark diona aitortu behar guk ere, "artearen kontenplazioa dakien artistak bakarrik daki zer diren extasia eta izua, eta kontenplazio hori denboraren barnean gertatzen da."⁹⁵ Eta guri, lapurrak bezala, leihoetatik aldegin zigun denborak, eta zelako beste obrarentzat programatua geneukan denbora "zibilizatu" sekuentziatzekoarekin aldegin ere. Eta utzi egin genion

⁹⁵ Ib., 132 or.

galderen aire freskuari aurpegian ematen, "arteko objektuei" baino areago "begiratzeko arteari" balioa ematen irakats ziezagun.

- Aurrez hamar hilabeteen "Belar Negutegiak" obrarekin gora eta behera ibili ginelako izan ginen gero, ate beltzak belargainean gerta zitzaiekeenara uzteko, eta, halaber, hori egitea arte egikeratzat hartzeko gai. "Belar Negutegiak" obra, elementu naturalen ekintzari esker eta nekazaritza giroko ohizko esplotazio sistemetan oinarri bezala harturik programatu eta belarrez eta belarretan egindako eskultura bat zen. Egia esan, lortu zena baino ondorio sendoagorik ez lortzekotan, ze zuen hainbeste aparailu eta lan ibiltzeak merezi. Baina, gureak ezezik, Izadia-n/-z/-rekin joerako beste obra askok ere badu akats bera. Noski, min hartu genuen, gauzak, guk amestu bezala ez baino, horrela zirela jakitean; ordea, alde berean mesede egin zigun horretaz jabetzeak, zeren horri esker gaintu ahal izan baikenuen gisako obrei buruz geneukan jarrera estua. Gehiena, hala ere, atek belardian etzanda uztea onartzeak eta geuk planifikatutako ekintzatik at "obra (artea) ikustera" ohitu beharrak erakutsi ziguten.

- 1991ko apirilerako, obrari ekin eta hilabete eskasarako hasiak ginen belardietan aurkitzen genituen poteak, plastiko puskak, zelofanezko poltsak, trapuzarrak eta gainerakoak altxatzen; horien azpian zer gertatu zen jakitea zen gure helburua. Eta "belarretan belar" formak, bolumen aldaketak, kolore aldaketak etab. ikusten hasi ginen. Ez zegoen "Belar Negutegiak" egikeraren bidez egiaztatu nahi genituen fenomenoen eta hondakinak altxatzean egiaztatu genituen zenbaiten artean funtsezko alderik. Horixe, hain zuzen, "Negutegiak"etako gure "aparailutzaren" eta horren *gaitasun estetikoaren* artean zegoen etenaz eta desfaseaz argi eta garbi konturatzea eragin zuen udako krisiak. Krisi horri irtenbide edo erantzun bat eman beharrak erakutsi ziguna da, beharbada, tesi honetako ikaskizunik garrantzitsuenak, zeren ez bakarrik arazo konkretu bati erantzutea, baizik *egiteari eta izateari, edukitzeari eta ikusteari, kontrolatzeari eta begiratzeari* buruz ere gogoeta sakonak egitea eskatu baitzigun horrek. Ateak erorita egotea, ez zuen inork egin, ez zuen inork eduki edo kontrolatu, eta halata guztiz ere, han zegoen egikera estetiko hura, *aldian* gertatu izan zelako eta *harriduraz eta liluraz begiratu* izan zitzaielako hain zuzen.

- Erorita egon ziren bi hilabeteen ate horiek egin zuten lana agertzen da irudi hauetan: formak sortu, belarra tailatu, belardia margotu, nabardurak bereizi, eta azkenean, izkutaturik zeukaten misterioa argitaratu. Horiek izan ziren ondoriorik hoberenak.

1.4. Emaitzak eta galdekizunak

Ez gara atal honetan, gaur dugun ikuspegitik kanpora burua nekatzen ibiliko. Hemen agertuko ditugun emaitzak eta galderak, gaur egun "Belar Negutegiak" obraz dugun ikuspegitik atereak dira; obraren behaketa zuzenetik urrun samar garelak, baina, berak eragin zizkigun gogoetak (tesi honen gai nagusia hori baita) direla bide, aldi berean hurbil eusten digutela atereak. Nolanahi ere, "Belar Negutegiak" obra "Hasierako Proiektuan" erabaki bezala mamitu izan balitz, ikerketa honek ez zuen hartu duen bidea hartuko.

Hori argi ikusten da "Negutegiak" obraren garapenari buruzko deskribapenean. Lan horren emaitzak eta urtean zehar han sortu ziren galdera-galdekizunei eman zitzaien erantzuna gauza bera dira guretzat; erantzun

hitzean, obran bertan eta hura zela bide egin den guztia sartzen dela, noski. P. Handkeren eta J. L. Pardoren aipua bidera ekartzean ere asmo hori, galderek duten balioari zor zaien lekua ematea generabilen gogoan. Horregatik, galderek *lekua sortzen dutela, espazioa okertzen dutela eta errealitatea mardulagotzen dutela* esatea, ez da hitz-joko bat egitea.

Nolanahi ere, bizitzak berak sortarazten ditu galderak, eta noiz datozen usnatzen eta gero nola eraso ikasi behar du batek, zeren ezin baita nondik abiatuko diren eta noraino iritsiko diren jakin zai egon. Galderen *gakoia datorren uhin-ikaran sartu ahal izatean* datza*. G. Deleuzek, surfing, windsurfing, hego delta eta gisako kirol berri batzuk erabiltzen du definizio hori adierazteko. Kirol horietan "ez dago sorrera gisa har daitekeen abiapunturik, zerbaiten joanera egokitzeko modu bat baizik", esaten du berak. (...) "Tartean sartu ahal izateko" era aurkitzea eta ez norberak hasieran indarka egitea.⁹⁶ Arrazoibide horren arabera, eta kirol-analogia horri jarraituz, filosofia-kontzeptuak ere ez lirakete, Deleuzerentzat, gauzak zer diren esateko modu bat, *gertakizuna* adierazteko era bat baizik. Filosofiak ere gorago esan dena egiten du: kokatzen da "tartean", uhinen gainera atera eta haizearen kapritxozko joanera jartzen da.

"Negutegiak" obran gertatutakoari ere aise egoki liezaioke Deleuzeren kirol-analogia hori, zeren, uhin baten mugidatik irten eta beste batean sartzea, lehendik zetorren uhin-ikara batean sartzea izan baitzen hura ere. Esana zigun Smithson-ek: "artearen kontenplazioa dakien artistak bakarrik daki zer diren extasia eta izua, eta kontenplazio hori denboraren barnean gertatzen da."⁹⁷ Horiek izango dira tesi honetako gure kezka nagusiak ere, denbora hori zer den ulertzea, zein gertakizunek bereizten duten atzematea eta gertakizunak berak zein uhin-ikarak hartzen eta aldarazten dituen jakitea, alegia.

Historio pribatuak edo inoren sekretuak kontatzen dituen literaturari buruz, hori literatura lotsagarri mediokre bat besterik ez dela, dio Deleuzek. Idaztea, beraz, "hizkuntza eta horren sintaxia dituzten mugaldeetara eragitea" izango da berarentzat.⁹⁸ Horren zorrotzak izan gabe baina, agertu dugu, guk ere, "Belar Negutegiak" obraren "Hasierako Proiektuari" buruzko iritzia, esanez, eskasa zela eta frakaso eman zuela, eta horrela gertatu izanaren arrazoiak ere azaldu ditugu, bestalde. Adibidez, artearen zentzua giza-emakumeok Izadiaren berezko izateaz dugun kontzientzia areagotzean oinarritua egote hori ez zegoela hain argi, esaten genuen han. Eta obra horiek, Izadia-n/-z-rekin joerakoak, ziurrenik ere, mundu "naturaletik" bereizten gaituenari, kasu honetan arte errejistruari, zabaltasun handiagoa emateko moduak zirela. Eta galdera "unkigarri" edo delakoa ere ez zen, beraz, Izadiari egiten zitzaiona, arteari egiten zitzaiona baizik. Arte hizkerako muga, azken-mutur eta gehiegi kontzeptuak klabeak izango dira ikerketa honen eskeman. Arte egitea ere, Deleuzerentzat idaztea bezala, horixe izango da, *horren hizkera eta horren sintaxia mugaldera eragitea*, alegia.

Deleuzenean sarri agertzen da *lur-eremu* bat hartzera mugitzeko deia. Gure kasuan, tesi honek beste *lur-eremu* bat, gertakizun berriak zirela bide sor zitezkeen galderak barnean eta onez hartuko zituen *lur-eremua* egokitzen saiatu gara, eta ez gutxi. "Pentsatzea esperimentatzea da beti, inoiz ez interpretatzea; eta

⁹⁶ DELEUZE, Gilles, "Conversaciones", Edit Pre-Textos. Valentzia, 228 or.

⁹⁷ 92 aipua

⁹⁸ "El abecedario de Deleuze". Oswaldo MUÑOZek Deleuze-ri egindako elkarrizketa. El País, 1995ko uztailak 22, 2 or.

esperimentatu, aldian aldiko, gora ateratzen doana, berri dena ateratzen ari dena, esperimentatzen da"⁹⁹, dio Deleuzek. Frakaso eman zuen proiektu mutu bati buruzko pentsabide izateko aukeratua da tesi hau ere, zeren horretan ere elkarrekin "oso harreman sakona izan baitzuten zeinuk, gertakizunek eta bizitzak."¹⁰⁰ Ustegabeko gertakizunek, gero nola interpretatu ikasi genuen zeinu batzuekin muturrean emanez, erakutsi ziguten "Belar Negutegiak" obrari buruzko gure zenbait xedapen zuzenak ez zirela. Horretan, Deleuzek Foucault-i buruz ari dela esaten duen gauza bat ikasi genuen, hau da, "Pentsatzea, printzipioz ikustea eta hitzegitea dela, baina dela horrela, begia, gauzetan geratu gabe, 'ikusgarrien tontorrera' igotzen bada, eta hizkuntza, hitzetan edo perpausa hutsetan geratu gabe, esapideetara iristen bada."¹⁰¹

Esapideak aurkitzea eta ikusgarrien tontorrera igotzea, ordea, ez da gauza erraza. Horregatik, eta erantzunak behar genituenek, filosofoetara jo genuen bila, normala den bezala, baina aitortu beharra daukagu kontzeptuen zoko-mokoetan behin baino gehiagotan galdu garela ere. Alabaina, G. Deleuzek eta F. Guattarik ere aurkitua eta deskribitua zutela konprobatu genuenean, poz handia eman zigun gauza bat gertatu zen gero. Horien ustez, filosofia ulertzeko ez da kontzeptu aparailutza handi baten jabe izatea nahikoa, ez-filosofiazko ulerkera bat ere behar da baizik, eta ez-filosofiazko ulerkera hori *eraspenez** eta *ohartzenez**, arteko eta zientziako bi tresna edo *zer-kiz* osatua dago, hain zuzen ere. Guk, horien kontrako aldera egin genuen bidea. Filosofiaz eta, ez horren maila berean baina, zientziaz egin genuen erabileraz ez gaude, hala ere, oso gustura. Zeren, zerbait ulertzea eta onartzea eta hura berriz sortu ahal izatea bi gauza oso desberdinak baitira. Eta azkeneko hori egiteko, guk duguna baino eskarmentu handiagoa behar du. Horren bila egindako ahaleginak asko erakutsi digu horregatik.

Deleuzek garrantzi handia ematen die arte mota ezberdinen, zientziaren eta filosofiaren arteko harremanei, eta berak dioenez, horiek, hirurak dira jakintza kreaizaileak. "Zientziaren benetako objektua *funtzioak* sortzea da, dio berak: artearen betekizuna zentzumenentzat *ohargaiak** sortzea, eta filosofiarena, *kontzeptuak* sortzea. Hiru errotulo (funtzioa, zentzumenentzat ohargaiak, kontzeptua) handi horiek eskuartean direla, nahiz oso eskematikoak izan, has daiteke bat egikera horien artean gertatzen diren soinu eta oihartzun-trukaketek galdezka."¹⁰² Hiru egikera horiek, zein bestearen sailean sartu eta irten dabiltzan hiru melodia-lerro autonomo gisa ikusten ditu Deleuzek. Baina interferentzia horiek ez dira trukezkoak, doakoak edo bahiturazkoak baizik. Gorago aipatu diren soinu eta oihartzun horiek ezin dute, bestalde, *bitartekorik** gabe ezer adierazi; fabulazioak eta mugimenduak atzemateko oharbiltzaile batzuk-edo lirake bitarteko horiek; eta pertsonak ezezik animaliek, landareek edo izaki bizigabeek ere bete lezakete *bitartekotza* lana. *Bitarteko* horiek gure konplizeak eta aholku-emaileak dira, bestalde.

"Belar Negutegiak" obrako esperientziak, gutxi-asko denbora ulertzea eta gertakizunak berak bezala uhin-ikara, gertakizun horiek besoetan hartuta airean eramaten dituen ikustea eman zigun; arte egitea artearen hizkera eta sintaxia dituzten muga-ertzetaraino eragitea dela konprobatua dugun,

⁹⁹ Oswaldo MUÑOZ-en elkarriketaren behelaldean José Andrés ROJOk Deleuze-ri buruz egiten duen komentario batetik hartua.

¹⁰⁰ DELEUZE, G., op. cit. "Conversaciones", 228 or.

¹⁰¹ Ib., 155 or.

¹⁰² Ib., 197 or.

pentsamenduarentzat lur-eremu bat sortzeko gai izan ginenez, eta halaber, pentsatzea filosofoen pribilejio ez baina, kontzeptuz, zentzumenentzako ohargaiz eta funtzioz osatutako interferentzia melodiatsu bat dela jakin ere badakigunez, beharbada bilduak ditugu orain "Belar Negutegiak" obra bitartean sortu ziren emaitzak eta galderak enuntziatzeko baldintzak ere.

- Hasteko esan beharra daukagu, "Belar Negutegiak" esperimentua ez zela interes handiko obra inoiz ere (fase bat berean ere) izan, arte aldetik begiratuta bederen. Planteatu genuenean bai, bagenuen hala izango zen ustea, baina laster hasi zen, arte-espresio jakin baten eusgarri zen aldetik, bere nehurrigabekeria eta horretarako gaitasun urria erakusten. "Hasierako Proiektua" izenez bataiatu genuen hark imitazio txar baten *tic* guztiak zituen, bestalde. Baina, fruitu bat bederen eman du, guztiaz ere, zeren tesi hau, besteak beste, zituen zenbait akats garaiz kuestionatu izanaren ondorio baita.

- Proiektu guztia zaharberritu behar izan genuen horretara iristeko. Horrek esan nahi du, ez bakarrik gure obraren balioa, baizik handik aurrera Izadia-n/-z/-rekin joerako deituko genien beste askoren balioa ere, zalantzan jarri genuela. Gogoeta horiek, gisako obra motek Modernitatearen markoan izan zezaketen lekua kuestionatzera eraman ginduen gero, eta horrek, berebat, Modernitate garaiko egikerari eusten dioten oinarriak berriro planteatzera behartu gintuen. Obra hasi eta berehala konturatu ginen, artearen, eta bereziki arte-obren markoa ez dela, pentsamenduaren klabe kontuan oso oparoa, marko hori hitzez adierazi behar denean batik bat. Orduan, hots, denbora eta gertakizunak zer ziren ulertzez gero hitzak bakarrik euts diezaiokeen teoria sare bat behar genuela onartu genuenean jabetu ginen, artean ikerketa bat egitez gero, begirada *angular* eta *zeharreko begirada** ahalik zabalena eta zehatzena behar direla.

- Horrela hasi ginen ikerketa honekiko konplizitatea gurekin parteka zezaketen *bitartekoen* bila. Eta gurearekin zerikusirik zuten jakintzagaien, autoreen, obren eta gauzen atzetik ibili ondoren -horietako zenbaitek beste *bitarteko* posible batzuen arrastoa ere eman baitziguten- zertan edo hartan antza zuten senide sail handi bat bildu genuen azkenean. Horiek lagun harturik, geure *bitarteko*, autore, kontzeptu, gertakizun, obra, egite eta ibilbide propioak fabrikatu, eta gure proiektua salbatzen saiatu ginen gero. Eta galtzeko arriskuan dagoen zerbait, berez zegokion bidera ekarri eta helbururaino eramatea da. Duchamp, kontzeptuzaleak, beste zenbait artista estremozaile, Smithson, filosofoak, erromantikoak, Beaudelaire, Cézanne, Handke, etab., denak tesi honen konplize gisa hartu ditugu. Deleuzerentzat, "funtsezkoena bitartekoak izatea da. Horiek dira sortze lanaren iturri. Bitartekorik gabe ez dago obrarik ere."¹⁰³

- Guzti horri esker lanerako eskema bat izatea lortu genuen, eta eskema horretan "Hasierako Proiektuan" ez zuen leku bat hartu zuen "Belar Negutegiak" obrak. Gure hori Izadia-n/-z/-rekin joerako obra da, objektiboki interes handirik ez duen obra, egia esateko, baina, egiterakoan sortu ziren gorabeherak tarteko, horren aldean interes handia duten beste obra asko aztertzen eta analizatzen hasteko garrantzi berezia izan duena, guztiaz ere. Eta paradoxaren lana!, ahultasun horretatik datorkio, hain zuzen, duen garrantzia, izan ere, eskasi horrek sortarazi baitzuen guregan gainerako zalantza, galdera eta esperientzia sorta berria. Praktikan, tesi honen bitarteko, funtsezko eta sortzaile gisa jokatu izan du "Belar Negutegiak" obrak.

¹⁰³ Ib., 200 or.

AZALPEN GISA

Zipriztin sistema	Sistema de aspersión
Orpo	Eje, bisagra
Jokalekurik jokalekuenaren tokia	Campo de juego por excelencia
Arte-oin	Sujeto artístico
Arte egikera	Actuación artística
Arte xedapen	Proposición artística
"Bere hartan"	"Estar ahí"
Aldigabeko	Atemporal
Inolako aldia	Ningún tiempo
Aldikotasun	Temporalidad
Atzen (du)	Olvidar
Funtsgabeko historia	Historia trivial
Uhin-ikaran sartu ahal izatean datza	Se basan en la inserción en una ondulación preexistente (Deleuze)
Eraspen	Afecto (Deleuze)
Ohartze-une	Percepto (Deleuze)
Zentzumenentzat ohargaiak	Agregados sensibles (Deleuze)
Bitarteko	Intercesor (Deleuze)
Zeharreko begirada	Barrido de campo (begiradarena, noski)

II

IZADIA ARTE ITURRI HISTORIAN ZEHAR

2.1. Gogoeta orokorrak.

Benedetto Croce-k artea zer da galdera bere buruari eginez hasten du "Breviario de estética" liburua, eta txantxetan bezala, baina "hain burugabea ez den txantxa batez, mundu guztiak zer den dakien hura da artea"¹⁰⁴, esanez erantzuten dio galdera horri. Dino Formaggio-ren beste "gizonak arte deritzan guztia da arte"¹⁰⁵ hori ere ez dabil Croce-k esandakotik urruti; badirudi erantzun horiek ikusita, arte egintzari buruzko gogoetek jendeak argi eta garbi ikusten duen horretan dutela bazterra. Aipatu diren auzi horien azpian dabilzan auziak ez dira, halere, diruditen bezain sinpleak. Hasteko, delako "mundu guztiak" horretan ez dakigu zuzen zein sartzen den, zeren, artea mundu guztiaren eskura dagoen balore unibertsal bat ote den ere adieraz baitezake, eta ez agian oso asmo zuzenez.

Izan ere, nahi den aldi edo giza taldeetako fenomenoak aztertzen direla, daukagun arrisku handietako bat hori baita, hain zuzen, etnozentrismoan erortzekoa, beste hitz batzuetan esanda, gainerako giza elkarte guztiak gurean indarririk handiena duten eskemen arabera ikustekoa. Gure kultur tradizioan, adibidez, artea eta Estetika maila gauza bera balira bezala hartzeko joera daukagu, alde batetik, eta artea fenomeno unibertsala dela uste izatekoa, bestetik. Eta noski, ez esperientzia estetiko guztia da arte, eta ez dago, bestalde, zertan *kriterio estetikoak* gure neurrira interpretatu beharrik, edota, gainerako zenbait sail eta historiako hainbat molde desberdin gure aldikoaren arabera zertan interpretaturik. Antropologoek behin eta berriz ekartzen dizkiguten lekukoetan dago hori zer eginik ez dagoenaren frogarik argiena, lekuko horiek erakusten baitigute guk *arte* deritzagunari sorrera eman dionarekin zerikusi handirik ez duten alde estetikoak ere instituzionalizatu ditzakeela beste zenbait herrik, edo kulturak.

Gauza bera gerta daiteke Izadiarekin ere, zeren, Arnold Hauser-ek¹⁰⁶ dioen bezala, Izadia eta historiaren dialektika ezerk bereiztekotan, lehenengoaren izateko era mutuak eta horren dialektikarako gaitasunik ezak bereizten baititu. Izadia aztertu behar-eta hori bezain gauza nabarmenak kontuan izaten ez direnean, esaten du Hauser-k, arrisku handia dagoela horri aldeko eta ez berezko zaizkion zerak kualitate gisa hartzeko ere. "Dialektikak elkarrizketa, galdera eta erantzuna, azalpena eta eztabaida, kontraesanak baztertzea eta eutsi-ezinezko jarreran desegitea bereak baditu, duen eginbidea aurreko jarrera bat alde batera utziz hasieran kolokan zegoen egoera indartzea eta horrekin goragoko maila eta ikuspegi zabalagoa lortzea baldin bada, eta lehen kontrario gelditi epel bat baizik ez zena bizitzako gertaldi aldakorretara egokitzeko gai den arerio sutsu bihurtzen badu, horren hastapena *ezin aplikatu* zaie Izadiko prozesuei."¹⁰⁷

¹⁰⁴ CROCE, Benedetto, "Breviario de estética", Edit. Planeta. Bartzelona 1993, 11 or.

¹⁰⁵ FORMAGGIO, Dino, José Jimenez-ek aipatua "Imágenes del hombre" obran, 63 or.

¹⁰⁶ HAUSER, Arnold, "Sociología del arte 3. Dialéctica de lo estético", Edic Guadarrama. Bartzelona 1977.

¹⁰⁷ Ib., 488 or.

Izadiko baldintzak ez dira, autore horren iritzian, batere geldiak, premiak eta halabeharrak etengabe aldatzera eragiten baitituzte; baina ez ditu aldaketa horiek konponezinak, tira birak edo batek bestea bereratzeak sortzen, *ez da gertatu behar zuena besterik gertatzen-eta*. Izadiak ez daki batere zer egiten duen, eta egin behar duenera ez du zer egin aztertu edo hartan burua nekatuak bideratzen; ez du ere nahimen eta berariaz datorkion ekintzaren seinalerik erakusten. Horrek esan nahi du dialektikak funtzioen eta *kulturako* formen gain duela eragina. Izadiko gauzetan, ukamena zentzu metaforikoan bakarrik erabil daiteke, eta "*ukamenaren ukamenik*" izan ere ez da horietan. Izadian, kontserbatu edo gainditu egiten dira gauzak, eta gainditu dena desegin edo desagertu egiten da. "Izadiak, bada, erreakzionatu egiten du, ez erantzun; zerbaiten eramanera ibiltzen da beti, harako edo honako, eta ez du 'erabakirik' hartzen, gizon-emakumeonekin konparatzekorik bederen."¹⁰⁸ Naturako fenomenoekin gertatzen da, dituzten itxuragatik-edo, asmakariz eta misterioz beteak ikusten ditugula arik eta forma horiek beraiek esplikazio bat aurkitzera behartzen gaituzten arte.

Batzuentzat mututasunaren eta isiltasunaren, edo misterioaren eta enigmaren irudi den horri Deleuze-k eta Guattari-k *kaosa* deritzate. Haultzat, Izadia funtsean kaosa da, "denborarentzat luzeegia den edo laburregia den ez dakigun instantea."¹⁰⁹ Eta horren aurrean, edo horretatik babesteko, ordena pixka baten bila hasten gara, gure ideiak katea litzaketeen arau minimo iraunkor batzuen bila, alegia, "gure 'fantasiaren' (zorabioa, eromena) emanera, zaldi hegodunak eta suzko herensugeak imajinatuz, unibertsoan zehar tximista bezala ibiltzea galeraz diezaguten."¹¹⁰

Ordena ez da, halere, ideien munduan bakarrik. Nola-halako ordena iraunkor bat aurki dezakegu gauzetan edo hauen ezaugarri batzuetan ere; horrek jartzen digu, bestalde, gauzak edo gauzen ezaugarriak eta pentsamenduak elkarretaratzeko, ordenatzeko legeak finkatzeko eta iritzi bat moldatzeko bidea. Koloreetan eta neurrietan, antzekotasunetan, errepikatzen diren zikloetan eta usain iraunkorretan den ordenatxoaz ari gara. Hizkuntza mailan ere antzeko zerbait egin ohi dugu, norbaiti zerbait adierazi nahi diogunean edo geure burutazioak finkatu nahi ditugunean, *hitz* bat asmatzen dugu adierazi behar dugun hura izendatzeko. Zertan edo hartan elkarren antza duten fenomenoak taldeka biltzean *klaseak* osatzen ditugu. Zerbait izendatzeko edo adierazteko dira hitzak. Hitzaren esanahiari *kontzeptua* esaten zaio. Hitz batek zer gauza klase izendatzen duen adierazteko egiten dugun perpausari *definizioa* deitzen zaio. Definizio batean, definitu nahi den hitza izaten da perpausako subjektu, eta hitz horri dagokion kontzeptua predikatu.

Puska horiez baliatzen gara gure iritziak osatzeko eta horiez osaturik dago kaosetik babesten gaituen goardasolaren azpiko izardia ere. Arteak, filosofia eta zientziak, ordea, zulo edo ebaki bat egiten diote izardia horri eta kaosera bidaltzen gaituzte berriro, lehen ez genituen ordenak molda ditzagun eta, Deleuze-ren eta Guattari-ren hitzetan esateko, "aldeaz alde ebakitzen duen plano batez hori garai dezagun."¹¹¹ Zer gertatzen da horretan? Ekaizpean igaro behar izaten duela artistak eta hark pasaeran utzitako aztarnak biltzen dituela,

¹⁰⁸ Ib., 489 or.

¹⁰⁹ DELEUZE, G eta GUATTARI, F., op. cit. "¿Qué es la filosofía?", 202 or.

¹¹⁰ Ib., 202 or.

¹¹¹ Ib., 204 or. Goardasolarena Lawrence-ren poema batetik hartu eta Deleuze-k eta Guattari-k heuren egiten dute. "Aurkezpenean" ere aipatu dugu, 52 aipuan hain zuzen.

"kaosetik osaketara eramaten duen jauzikoan bezala."¹¹² Zera bera gertatzen zaio matematikariari ekuazioekin, lasaitu beharrean, momentuz erantzunik ez duten kalkuluen aurrera eramaten dute horiek. Orobat gertatzen da filosofiako gogo-aparailutzan, kontzeptuak kaosean murgiltzear utziko dituen zulo edo ebaki bat agertzen da hor ere; horrelakorik gerta dadin galeraztea, kontzeptu horiek bilatzea eta biltzea da, beraz, filosofoaren lana. "Itsasoan sarea botatzea bezala da hori, zeren, arrantzalearen asmoa portura itzultzea izan arren, uraren indarrak itsas zabalera eramateko arriskuan jartzen baita hori egitean."¹¹³

Deleuze-k eta Guattari-k diotenez, filosofiaren langaia kontzeptua da, zientziarena, berriz, funtzioak eta xedapenak mugatzea. Nolanahi ere, kaosa ez du ordenaren faltak definitzen "horren barnean eratzen hasten diren egituren desegiteko erraztasun edo habaila izugarriak baizik."¹¹⁴ Kaosean sortzen den habaila izugarri horri aurre egiteko, habaila berean ibil daitezkeen kontzeptuak asmatzen ditu filosofiak; zientziak, berriz, kontrara jokatzen du; infinituari uko egiten dio honek, eta irudiak geldidirela lan egiten du. Kaosaren habaila infinitu horren aurrean, arteak "kontserbatu egiten du, eta bera da kontserbatzen den bakarra ere. Kontserbatu egiten du eta kontserbatu egiten da, arteko oin diren gaiena, harriena, oihalena, kolore kimikoena eta abarrena baino iraupen luzeagorik ez badu ere. Neska gazte batek, adibidez, orain bost mila urte zuen jarrera bera edukiko du, egin zuenarekin zerikusirik ez duen kera halere."¹¹⁵ Duen osotasunagatik den berean goiari eusteko gai izatea beste kondiziorik behar ez duen izaki sentzaziozko bat da arteko obra. Hori horrela denean, kontserbatu egiten da.

Noiz esan daiteke, ordea, arteko obra goiari eusteko gai dela? Tente egoteko edo alde bat goian eta bestea behean duela egoteko gai izatea baino areago, "sortu den sentzaziozko osotasun hori den berean kontserbatzeko gai dela"¹¹⁶ esan nahi baitu goiari eusteak. Deleuze-k eta Guattari-k diotenez, "sentsazioez pintatzen, zizelkatzen, moldatzen eta idazten dugu. Eta sentzazioak pintatzen, zizelkatzen, moldatzen edo idazten ere ditugu"¹¹⁷, eta antza egiteko aukeratu den materialarena edo ingurunearena bakarrik dute horiek. Zerez egina (oliozko margoz, akrilikazko margoz, brontzez) hura izango da paisaia; gauza zaila da, bestalde, artelan batean sentzazioa non hasten eta non bukatzen den esatea, zeren, hala oso iraupen txikikoa bada ere, egiteko erabili den materialaren iraupenari esker kontserbatzen baita hori. "Eta halako garrantzia hartzen du materialak eta hainbestearino sartzen da sentzazioen beraien eraketa sailean, non horren parte edo harengandik aparta ezineko bihurtzen den."¹¹⁸ Eta nola ez diren materiala eta sentzazioa gauza bera, hura honen arabera datorrena baizik, bistako dirudi ere sentzazioa soilik materialari esker esistitzeak eta kontserbatzeak eta honek dirauen arte irauteak, izan ere, "sentsazioak instante horietan baitu duen betierekotasuna."¹¹⁹

Ikerketa honetan bezala, aztertu nahi diren gauzak sentzaziozko izakiz osatuak, Izadiko kaosa ordenatzeko sortuak, eta Izadia osatzen duten material ber-berez eginak, hots, Izadia-n/-z/-rekin joerako obrak

¹¹² .Ib., 204 or.

¹¹³ Ib., 204 or.

¹¹⁴ Ib., 117 or.

¹¹⁵ Ib., 164 or.

¹¹⁶ Ib., 165 or.

¹¹⁷ Ib., 167 or.

¹¹⁸ Ib., 167 or.

¹¹⁹ Ib., 168 or.

direnean, arazo bat sortzen da, nola hitz egin gauza horietaz? Filosofia eta zientzia lan egiteko hura kontzeptuez eta hau funtzioez baliatzen diren bezala, badute hitzezko arteak, poesiak eta nobelak ere, sentzazioak non isuria, hitzetan. Hitza da horiek, ez soilik eta bakarrik baina bai gehienetan, lanerako erabiltzen duten materiala; sentzazioei iraupena emateko olioeko pinturak, zur puskak, harriak, basamortuko sailak edo itzalitako sumendiak hartzen direnean, ordea, ez da gisako egoerarik sortzen. Material horiek erabili behar direnean, sail bateko eragileak edo materialak beste saileko nola bihurtu izaten da arazoa; batik bat, arte plastikoetako materialekin gertatzen da hori; izan ere, nola material horiek hitzik gabeko esaldi bihurtu?

Nolanahi ere, zientziak Izadiko fenomeno askori aurkitu dio zergatia edo hala gertatzearen legea, eta hori egitearekin ulergarriago eta, nolazbait esateko, gizon-emakumeongana hurbildu izan ditu; une horretatik aurrera, ordea, gehiago arduratu izan da grabitateaz, ernalketaz, bizitzako zikloaz eta abarrez, fenomenoez beraiez baino; fenomenoak eranskin huts bihurtzen dira eragiten duen legea aurkitzean, eta garrantzirik handiena hitzak hartzen du eragiketean. Bestalde, galdu egiten du aurkikizun zen bitartean zuen interesa, eta materiaren akatsei darien aldagai bihurtzen da. Izatez, bi alde bereizi behar dira zientziaren ikerketa lanean, ikertzailea bera eta aurkitu duen legea. Hori da, halaber, mendebaleko zibilizazioa besteetatik banatzen duen ezaugarrietako bat, fenomeno guztiak nahitaez eragile-ondorio erako egintza gisa ikusi beharra; hari beretik dator Izadiak dugun iritzia eta horri buruz dugun informazioa bata bestearekin oso lotuak egotea ere; horrek ez du, horratik, Izadiak dugun kontzeptua izan diren aurrerapen zientifikoen emaitza dela pentsatzeko eskubiderik ematen.

Nolanahi ere, gai da zientzia Izadiko fenomenoak argitzeko, nahi bezain mutuak, isilak, misteriotsuak edo enigmatikoak izanik ere horiek. Gai da, berebat, horiek hotz-hotzean aztertze, datu hutsetara biltze, eta are, gerora zer jokabide har lezaketen igertzeko. Nahi den adinako garrantzia izan zientziak kaosa ordenatze kontuan egindako lanak, ez da, halere, gizon-emakumeok historian zehar landu dugun sail bakarra. Gizon-emakumeon aurkikuntzak dira filosofia eta artea ere, eta, ez zientzia bezala baina, Izadiak dihardutenak hauek ere.

Gorago esan den bezala, kontzeptuak sortzea da filosofiaren lana. Mallarmé-k *Le Mime* esaten zion horri, zeren gauzen berezko egoera alde batera utzirik, barrukoetara sartu gabe baina, horiez pentsatzeko bidea jartzen ari delako beti; filosofiak alde horretatik heltzen dio Izadia gaiari. Horrek esan nahi du filosofiak ez duela gauzen egoera berritzen, horien izateko era imitatzen edo horiek irudikatzeko biderik ematen. "Ez da gertatzen denaren funtzioaren bila ibiltzen (zientziaren lana da hori); gertakizuna edo horren alde eguneratu ezina, kontzeptuaren errealitatea apartatzea da filosofiaren lana. (...) Izen anbigua da *Mime*, kontzeptuzko pertsonaia bat mugimendu infinitua egiten."¹²⁰ Filosofoa ez da ez kontenplazio, ez gogoeta eta ez komunikazio, baina behar du, halere, non isuria, ontzi bat, eta hitza da ontzi hori. Horregatik esaten dute Deleuze-k eta Guattari-k "Filosofia kontzeptuaren laguna dela, eta kontzeptuaren esku dagoela. Hori eta filosofia kontzeptuak eratzeko, asmatzeko eta fabrikatzeko abildade hutsa baino gehiago dela esatea gauza bera da... Azkenaren azkenean, kontzeptuak sortzeko jakintasail bat da filosofia."¹²¹

¹²⁰ Ib., 161 or.
¹²¹ Ib., 11 or.

Filosofia ez da, zientzia bezala, kaosa bahean pasatzen aritzen, hori gorgortzeko eta datu bihurtzeko gero; beste bat da filosofiaren arazoa, pentsamenduak murgil ohi den infinitua galdu gabe sendotasuna eskuratzea, hain zuen. "Infinitutik ezer galdu gabe sendotasuna ematea"¹²², Deleuze-ren eta Guattari-ren hitzetan esateko. Eta ez dute, oinak lurreko gauzetan tenkatuta, filosofiak infinituari desafioa edukitzen dionean gogoan darabilen Izadiak eta erlijioetako jakitunek darabilten besteak zerikusi handirik, zeren, bigarren horien Izadia zutikako plano treszendentalez osatua baitago, alde batetik, eta den guztia planoaren goiko aldean den irudi batek argitzen baitu, bestetik.

Arteak ez du, berez, kontzepturik sortzen. Beraz, nahiz eta tesi hau egiterakoan, zenbait gauza argitu beharrez, kontzeptu filosofikoetara behin baino gehiagotan jo behar izan, ez dugu hori kontzeptuei zer leku zor zaien jakin gabe egin, eta ahalegindu gara horiek eta arteko edo zientziako lanabesak ez nahasten. Eta artista batek bere obra "kontzeptuzkoa" dela esaten duenean ez da kontzeptu hitza filosofo batek emango liokeen zentzuan hartu behar, Modernitate garaiko une jakin batean azaldu zen eragiketa garbitzaile, ordura arte oso ohizkoa ez zen tresneria erabiliz indartu zen joerako batek eman zion zentzuan baizik. Artea sentsazioez eta atxikimenduez baliatzen da lanerako, eta bizitzarekin auzolur gisa hartua duen mugasail berezgaitez bat du lanleku. Horregatik sar daitezke harri bat, zuhaitz bat, lio-olioa edo ur gaziko aintzira bat sentsazioen sailean, eta konbidatzen gaituzte izango duten eraberritzea ikustera; eraberritze horrek, ordea, "formak desegiteko eta animaliak eta gizakiak zein zer den jakin ezin den sail bat izatea inposatzeko gai izango den atzeko indar bat eskatzen du, Deleuze-k eta Guattari-k diotenez, zeren, zerbait jaikitzen baita horretan, garaipena edo duen bereiz-ezinari egindako monumentu bat bezala."¹²³

Artistak hartzen du munduari aldaera berriak erasteko lana, eta aurkezle, asmatzaile eta txeren sortzaile egiten da horretarako. Koloreetatik paisaia plastikoak atera, horiek munduaren abesti eta munduko biztanleen oihu bihurtu ere arteak egiten du, eta iraganera itzuli beharrik gabe, egin ere. Artea ez da gertaera oraingotzen ibiltzen, gertaera artera egokitzea eta horri gorputz bat, bizitza eta unibertso bat ematea du-ta bere lana. Eta horrela, izakizun denaren kategoria estetikoak ezartzen du arteak, izakizun denaren izatea. Izan ere, Deleuze-ren eta Guattari-ren hitzetan, "Artea egiteko ez da etxe bat, jarrera batzuk, kolore batzuk eta harri koskor batzuk besterik behar; arte bilakatzeko ordea, sorginaren erratz-kirtena bezala, unibertsoaren edo deseremutzearen marra bat bezala bektore ero baterantz zabaldu eta tentetu behar dute guzti horiek."¹²⁴

Arteak ez du guzti hori bere burua eusteko eta kontserbatzeko lain bihurtzeko konposizioa beste baliabiderik. Konposizioari zentzu tekniko hertsia ematen zaionean, orduan gauzatzen dira sentsazioak materialean. Definizio estetikoak hartzen bada, berriz, materialak sentsazioetan sartzen dira eta expresibo bihurtzen dira. Egia esan, arazo tekniko asko sortzen da artean, baina bada horiei erantzun egokia emateko bide bat ere, horiek konposizio estetikoak sortzen dituen arazoaren arabera planteatzea, alegia. "Arteko arazoa, plano

¹²² Ib., 46 or.

¹²³ Ib., 175 or.

¹²⁴ Ib., 187 or.

jakin batean zer monumentu egin aurkitzea izaten da beti, edo zer plano argitu monumentu jakin baten azpian."¹²⁵

Gorago esan bezala, filosofia eta zientzia, bata kontzeptuez eta bestea funtzioez baliatzen dira lanerako; artea, berriz, sentazioez; elkarrekin gurutzatzen diren pentsabideak dira hirurak, baina ez da horien artean sintesi eta identifikazio eragiketarik gertatzen. Gerta daitezke kontzeptuak, funtzioak edo sentazioak pentsatzeko bide, baina ez daiteke horratik modu bat bestea baino hobea denik esan; hiru planoen artean korrespondentzia sare bat eratzea ez da, halere, ezinezkoa. Nolanahi ere, manipulatzeko bide estua uzten duten eragileak hitzetara eta hitz-joskeretara bihurtu behar direnean, tesi honetan adibidez, orduan plano batetik bestera ibili behar izaten du batek; eta horretan, *iritzien* mailan ez ote dabilen irudipena sartzen zaio halakoari. Iritziak, berriz, "bizi izandakoaren funtzioak"¹²⁶ direla, esaten dute Deleuze-k eta Guattari-k, eta nola izatez alderraiak diren, zorieko gaizki-ulertuetan erortzeko bidea jartzen dutela etengabe.

Jarrera horrek sailen arteko *interferentziak* sortzen ditu nahitaez, *kanpotik* datozkienak interferentziak batzuk, *berezko* zaizkienak eta *aurkiezinak* besteak, baina kontzeptuak, funtzioak eta sentazioak sail batetik bestera lerratu izanak, batzuk eta besteak gurutzatu eta elkarren gain jarri izanak eraginak izan ohi dira beti ere. Bestalde, gure kasuan bezala norbaitek arte ikerketa bat egin behar duenean, eta hori sentazioen fruitua probatu ondoren egin behar duenean, zailtasun handiak aurkitzen ditu sentazio horiek adierazteko; eta kontzeptuak eta funtzioak izendatu edo erabili behar izaten dituzenez, horiek kutsatzeko arriskua ere badu, bidebatez.

Baina, Tatarkiewicz-ek esaten duen bezala, "Estetikaren historia ez da belaunaldi batek hurrengoari definizioak eta teoriak ondare gisa uztea izan. Mailaka eratu izan dira biak eta izan dituzte aldaketak ere. Gaur egun edertasunari eta arteari edo formari eta sortze lanari buruz dauzkagun aukerabideak saio askoren emaitza dira, eta ikuspuntu edo metodo bat baino gehiagotatik ahalegindu izanaren ondorioz lortutako emaitza gainera."¹²⁷ Aniztasun horretatik dator arteko hizkerak iturri asko izatea, "estetikan pixkana-pixkana sartzen joan diren kontzeptuak ere sail askotatik etorriak edo hartuak baitira: filosofiatik, artisten azterketetatik, arteko eta literaturako kritikatik eta eguneroko hizkeratik: eta esapide berak sail batean eta bestean esanahi desberdina izan du askotan."¹²⁸

Eta hain zuzen ere hori da, Tatarkiewicz-en hariari jarraituz, kapitulu honetan eta hurrengoan egin nahi genukeena, azterketa honen lokarri gisa hartu ditugun gaien inguruan Mendebalean landu diren hitzek, kontzeptuek, definizioek eta teoriak historiaren joanean izan duten isuria aztertu. Atzera-begirada horrek tesi hau eragin duten arte egikeren sarean zein leku duen ez dakigu zuzen, baina pentsamendu modernoak ez luke hori gabe bere gogoetabideak non ehorik izango.

2.2. Izadi hitzaren definizioa.

¹²⁵ Ib., 198 or.

¹²⁶ Ib., 176 or.

¹²⁷ TATARKIEWICZ, W., op. cit. "Historia de seis...", 38 or.

¹²⁸ Ib., 327 or.

Europako kulturen ikaragarriko eragina izan du Grezia zaharrekoak, beraz, aurrena hara joko dugu kultur egikera berriren baten argibideak behar ditugunean, baina, hura bera ere aurreko batzuen nahasketaz sortua zela, esanda utziko dugu, ezertara baino lehen.

Izadiko gauzak zein diren eta zein ez diren auziari buruz ari delarik, hau dio Aristotelek bere "Fisika" obrako II. liburuan (hitzez hitz itzultzeraz "berezkoak dira", *fusei*), "higiduraren eta geldiko egoeraren hatsapena beren baitan duten"¹²⁹ gauzak. Animaliak, landareak eta gizon-emakumeak berezkoak edo Izadikoak dira, beraz. Alkiak eta oinetakoak, berriz, bi adibide jartzearen, ez dira berezkoak, zurginak edo zapatagileak eginak direnez. Eta arau edo "konbentzio" (*qesei*) batzuen arabera eginak direnez, Izadikoaren aurka daude.

Aristotelez gero Izadi kontzeptuaren definizio orokor bat izan dugu, beraz, baina aldaera asko eta modu guztietakoak izan ditu hark asmatu zuenez geroztik. "Izadia hitzak prozesu naturalak eta horietatik sortzen den guztia hartzen du"¹³⁰, dio Aristotelek bere idatzietan. Izadiko indarrek zeresan handia dute gariaren hazkuntzan, adibidez, baina garia bera ere Izadiko gauzetan sartu ohi dugu. Bidebatez, gauzen osakaiei ezezik horiei egitura eman zien esentziari, Izadiko indarrak gidatzen dituenari ere, badagokio Izadi deitura. Lehenengo zentzuan hartuz gero, Izadia etengabe aldatuz doa, bigarren zentzuan hartuz gero, berriz, *aldaketak aldaketa lehenean jarraitzen du beti*. Izadi kontzeptuaren bitasun horrek horrela dirau oraindik, zeren, hitz bera erabiltzen baitugu bistako gauzak adierazteko eta adimenak baizik beregana ez ditzakeenak adierazteko.

Erromatarrek *natura* hitza hautatu zuten *fusis* itzultzeko, eta grekerako hitzaren anbiguitasuna zen berean aldatu zen latinera. Eta horrela, *summa rerum* ikusten diren gauzak adierazteko erabili zuten, eta *origo rerum* edo *lex naturæ*, berriz, gauza naturalen berezko hatsapena edo sortarazten dituen indarra adierazteko. Hitza anbiguo geratzeak ez du, halere, latinez idatzi zuten autoreak alde batera edo bestera erabaki ez zirenik esan nahi. Plotinok, adibidez, hau idatzi zuen K.o. III. mendean, "Eneada" bere obran: "Arteak ez dira ikusten diren gauzak imitatzeraz mugatzen, Izadiaren sorrerako printzipioetara ere iristen dira"¹³¹. Gogoeta hori askok beretu izan du geroztik, eta ez haren imitatzailerik edo jarraitzailerik bakarrik.

Greziarren eta erromatarren artean somatu dugun anbiguitasun horrek, latineko beste hitz batzuekin baina, horrela jarraitu zuen Erdi Aroan ere. Lehen *summa rerum* zena *natura naturata* (sortzeko Izadia) bihurtu zen gero eta lehen *origo rerum* zena, *natura naturans* (Izadi sortzailea) gero. Terminologia hori XII. mendean sartu zen seguru asko, Averroes latinera itzuli ondoren alegia, eta Tomas Aquinokoak eta Eckhart-ek ezezik, geroagoko zenbaitek ere, hala nola Giordano Brunok (XVI. mendean) eta Spinozak (XVII. mendean), hori hartu zuen ontzat. Jainkoa bera ere "Izadiaren" barruan sartzen zuen Erdi Aroko zenbait autorek, *natura naturans* gisa-edo. Hori horrela izatera, Kreazioa *natura naturata* izango litzateke.

Berbizte garaiaz gero, berriz, Izadia eta Kreazioa gauza bera izango dira, eta Jainkoa izango da Izadiaren Kreatzaile, baina horren barruan sartzen ez dela. *Natura naturans* eta *natura naturata* adierazpideak ez ziren galdu, guztiaz ere, eta modu batera edo bestera iraun egin zuten gero ere.

¹²⁹ Ib., 327 or.

¹³⁰ Ib., 327 or.

¹³¹ Ib., 329 or.

Hizkuntza moderno gehienek latineko "natura" hitza hartu zuten, ia batere aldatu gabe eta lehen zuen anbiguitasun guztiarekin, gainera. Euskaraz, Natura zein Izadi erabili ohi da, eta lan honetarako egokiagoa iruditu zaigu Izadi hitza. Europako arteak errealitatea imitatu izan duenean, zer imitatu, *natura naturans* edo *natura naturata*, duda egin izan du askotan. Nolanahi ere, dudarik ez da arte egikera batzuk (errealismoak, inpresionismoak) inguruan dugun mundua, ikusten dena, imitatzen ahalegindu direla. Beste joera, estilo eta teoria batzuk, berriz, esentziaren edo gauzen egituraren alde egin zuten apustua. Izadia-n/-z/-rekin joerako gaian funtsezkoa da auzi hori, eta neurri batean, horrek bereizten ditu, gainera, xedapen batzuk besteetatik.

2.3. Arte hitzaren definizioa.

K.a.-ko VI. mendean *tecnh* hitzak abildadea edo trebezia esan nahi zuen Grezian, hala gogozkoa nola eskuzkoa, eta gaur artesautza edo artelana hitzek hartzen duten eremua ezezik, gure medikuntza eta eraikuntza hitzena ere hartzen zuen hitz horrek. Olerkariak *tecnh* zeritzaten egikera horretatik kanpora geratu ziren hasieran, baina idazkera zabaltzean olerkaritza ere eremu horretan sartu zuten.

Goian aipatu horretatik bi mendera, Aristoteleren garaian, beraz, aldaketa txiki bat izan zuen *tecnh* hitzaren esanahiak. "Hainbat behaketa esperimental egin ondoren antzeko kasuei buruzko iritzi unibertsal bat eratu denean sortzen da artea"¹³², dio Aristotelek bere "Metafisika" liburuan. Definizio horrek dioena horrela izatera, *pentsamendua eta produkzioa elkartzea* litzateke *tecnh*-ren ezaugarria. Baina ezin da ere *tecnh* guztia produkziozat hartu, soilik unibertsaltasunaren ekarle den hura baizik, *pentsamenduari* berez dagokion tasun bat baita unibertsal izatearena. Aristotelez geroztik bada, "benetako arrazoi batek eragiten duen edo hori lagun duen produkzioarako gaitasunari"¹³³ esaten zaio *tecnh*.

Aristoteleren iritzian, *tecnh*-k badu imitatzearekin, *mimhsis*-arekin, ere zerikusia, eta honek ere bai, halaber, produkzioarekin edo *poihsis*-arekin. Olerkigintza, dantza, musika, pintura eta eskultura imitaziozko arteak dira Aristotelarentzat, eta imitatzearen eta irudiak egitearen edo berritzearen artean dagoen antzekotasunak bihurtzen ditu horiek imitaziozko arte. "Olerkaria ere, pintore bat eta irudiak egiten dituen beste edozein bezalaxe, imitazaile bat da"¹³⁴, esaten du "Poetica" bere liburuan. Imitazioa eta irudigintza artea beste sailetatik bereizten duten egikerak dira, beraz, arrazoibidea eta kontzeptua filosofiarentzat eta adierazpide sinbolikoak erlijioarentzat diren bezala.

Aristoteleren gogoeta horiek erakusten dute, teoriarik behitzat konturatua zela *kultur gertaera berri bat* indartzen ari zela; Atenasko hirian *mimhsis*-azko edo imitaziozko artea gero eta autonomia handiagoa hartuz joatea eta "artistak" ere gero eta gizartean garrantzi handiagoa eta bereziagoa izatea ziren kultur gertaera horren ezaugarri nagusiak. Horrela sortu zen beraiek *paideia* zeritzatena eta kulturaren goren maila gisa edo idealtzat eduki izan zutena; merkataritza indartu izanaren, hiri-estatuak sortzearen eta antzeko beste zenbait ekonomia, politika eta gizarte aldaketan ondorioz sortu zen joera hori. Artelangintza instituzio gisa indartzen joateak eta jakintzan "filosofia-zientzia" saila sortzeak *espezialistak* edo prestaketa bereziko langileak azaltzea ekarri zuten,

¹³² JIMENEZ, José, "Imágenes del hombre", Edit. Tecnos. Madril 1986, 64 or.

¹³³ Ib., 64 or.

¹³⁴ Ib., 64 or.

bestalde. Horiek azaltzean, jakintza erlijioaren eta gauza sakratuen eraginetik urruntzen hasi zen, eta pentsamenduak ikaragarriko indarberritzea izan zuen.

Artea sortu zen Grezia klasikoan, "zegoen gizarte zatitu mailakatu hura gizalegezkoago bihurtzeko bide eta gizonari buruzko proiektu *baterakor* bat *irudien fikziozko espazioan* gauzatze baten adierazle gisa, alde batetik, eta, unibertsaltasunaren eta kosmopolitismoaren eredu izateko, bestetik."¹³⁵ *Paideia* edo gorago esan den kulturako ideal horrek gizasoina eta gizon hitzaz adierazten den guztia hartu zuen eredu. Artea *paideia*-ren edo kulturaren zerbitzari izateko sortu zen beraz. Greziako artearen berezitasuna pentsabidez bezala instituzio mailan autonomo izateko bidea egin izanean eta gainerako tzetatik kanpora leku propio berezi bat aurkitu izanean datza; gainerako kulturek egin ez zutena, artean behintzat. Nolanahi ere, autonomia esatean ez da independentziarekin nahastu behar. José Jiménez-ek dioenez, imitazioan oinarritzen den arteak "kultur egitura jakin bateko elementu orokorrak finkatzen eta transmititzen ditu izakien ageriko perfila eta irudiak erabiliz: arrazoi horregatik agertzen dira artean *polis* edo hiri-estatuko kultur esparruko zenbait alde, izatez erlijioari, moralari edo jakintzari zegozkionak."¹³⁶

Tecnh-ren esanahia *ars* hitzaren bidez itzuli zuten latinera, eta hori edo antzeko zerbait da, historian zehar zenbait kontzeptu aldaketa izanda gero, guri iritxi zaiguna. Bai *tecnh* eta bai *ars*, eremu zabaleko hitzak ziren esanahiari zegokionez, zeren gauzak, hots, etxeak edo itsasontziak, upelak, jantziak edo eserleku baten hezurdura egiteko antzea ezezik, gudaroste bat eramateko, alor bat neurtzeko edo entzulegoa norbere nahiera erabiltzeko trebetasuna ere adierazten baitzuten horiek. Trebeziaz gainera arau batzuk jakitea ere sartzen zen horien esanahiean, araurik gabe arterik ezin izan zitekeen-eta.

Erdi Aroan, *ars*-ek edo orduko arte liberalek gramatika, erretorika, aritmetika, geometria, astronomia eta musika hartzen zituzten, eta unibertsitatean irakasten ziren. Arkitektura, aldiz, arte mekanikoen sailean sartzen zuten, baina ez pintura eta eskultura, horiek ere artetzat zeuzkaten arren, aurreko bi sailetatik kanpora uzten zituzten horiek. Berez, arte mekanikoen sailekoak zirela uste zuten, baina hain gauza bazterrekotzat zeuzkaten, non ez zuten sailkatzeko lanik hartzen ere. Radulf de Campo Lugo-k¹³⁷ XII. mendean egindako zerrendan behintzat ez dira agertzen. Zazpi *ars* mota izendatzen ditu horrek: *ars victuaria*, jendearen mantenuko zereginez arduratzen zena; *lanificaria*, janzteko gauzen ardura zuena; *architectura*, bizilekuen ardura zuena; *suffragaria*, garraioaren ardura zuena; *medicinaria*, sendaketa-lanez arduratzen zena; *negotiatoria*, merkataritaz arduratzen zena, eta *militaria*, defentsa arazoez arduratzen zena.

Artearen eta pintura-eskulturen kontzeptuak horretan geratu ziren Berpizte garaia arte. Garai horretan, berriz, lehen Grezian bezala sail autonomoa osatu zuten; Aro modernoko arte kontzeptuak autonomia horretan egin zituen sustraiak. Lehen arte liberal zeritzatenak bi taldetan bildu zituzten gero: "arte nobleen" sailean batzuk, eta "artisautzako" sailean besteak. Orduan hasi ziren orain arte deritzagunari garrantzi handiagoa ematen, eta berebat hori sormenezko eta izpirituzko egikera gisa hartzen ere. Aldaketa hori ez zen, halare,

¹³⁵ Ib., 65 or.

¹³⁶ Ib., 66 or.

¹³⁷ TATARKIEWICZ, W., op. cit. "Historia de seis...", 42 or.

hutsetik eta bakarrik agertu, gizarte eta ekonomia mailan ere, besteak beste, aldakuntza handiak izan baitziren garai horretan, eta orobat kontzeptu mailan.

Aipatu dena bezalako aldaketarik izatez gero, ordea, ofizioetako eta zientzietako sailak bota egin behar ziren artearen alorretik; eta hala egin zen, eta horien lekua poesiak edo olerkaritzak hartu zuen. Molde-berritze hori egin eta esan diren bi jakintza sailak arteko alorretik kanpora geratu zirenean, nortasun eta batasun handiagoa hartu zuen honek, eta trebeziatzko lanen, funtzioen eta giza produkzioen alor bihurtu zen betiko. Aldaketa hori ez zen, gorago esan den bezala, hutsetik eta bakarrik agertu; gizarte eta ekonomia mailan ere aldaketa handiak izan baitziren garai horretan: merkataritzak eta industriak krisialdia zuten, Erdi Aroaren azkenaldean oso indarrean egon ondoren. Greziako autoreek, berriz, ospe handia hartu zuten, aldi berean, Aristoteleren "Poetica" itzuli zenean, batez ere. Zientzietako alor desberdinak bereizteak eman zuen lanik handiena; hori argi ikusten da, adibidez, Piero della Francescaren eta Leonardoren kezketan. XV. mendearen bukaera eta XVI.-aren hasiera arte ez zen onartzen arteak, ez gauza berak baina, beharbada zientziak adina egin zezakeenik.

Berritze prozesu horrek lanak izan zituen XV. mendearen azkenaldera arte nagusi ziren kategoriak mende hartzen. Gaurko gure *eskultore* hitzean sartzen dena adierazteko, adibidez, bost hitz eta beste horrenbeste kontzeptu zituzten, Angelo Poliziano-ren¹³⁸ dokumentu bati ("Panepistemon") esker jakin ahal izan dugunez. Irudigileak lanerako zer material edo zein metodo erabili, hala zuen ofizioko izena ere: harria lantzen zuenak *statuarii*, adibidez; metala lantzen zuenak, *cælatores*; zura lantzen zuenak, *sculptorii*; buztina lantzen zuenak, *factores*, eta argizaria lantzen zuenak, *encausti*. Eta hori horrela izan zen XVI. mendean bostak *sculptor* deiturak kontzeptuaren barruan sartu zituzten arte.

Beripitze garaitik XVIII. mendera ere egin zen hamaika saio, zeini bere izena emateko eta arte egikera diferenteak han edo hemen sailkatzeko, baina, Erdi Aroko arte liberalen eta arte mekanikoen banaketa hark luze iraun zuen gero ere. Mendeak igaro bezala saioak ere bat eta bi baino gehiago egin ziren gogozko egikerak, musika, poesia, arkitektura, pintura eta eskultura han edo hemen sartu nahiz.

"Bellas artes", euskarara "arteder" hitzez itzuli duguna, XVI. mendean asmatu zen, eta begiz barnera zitezkeen obrak egiten zituzten arte motak hartzen zituen horrek. Lehenengo aldiz Francesco de Hollanda-k erabili zuen, "boas artes" (portugesez, beraz). Ez zuen oraindik gaur "arte ederrak" (bellas artes) deritzagunaren esanahi bera. Gaur "arte ederrak" esaten dugunean ulertzen duguna adierazten zuen terminoa, "beaux-arts", Charles Batteaux-ek asmatu zuen, 1747an.

Aurrerapen handia izan zen hori, zeren, hitza ezezik, Batteaux-ek horrekin batean proposatu zuena ere onartu egin baitzuten jakitunek, hitz horrek hartzen zuen sailean pintura, eskultura, musika, poesia ta dantza sartzea, alegia; horiei arkitektura eta ongi hitzegiteko artea erantsi zizkieten gero. Sailkapen hori eta "bellas artes" edo gure "arteder" hitzari zegokion kontzeptua mundu guztiak onartu zituen (munduaren zilborra Europa bada, noski).

¹³⁸ Ib., 45 or.

Gero, berriz, "eder" (bellas) alde batera utzi eta "arte" soila geratu zen, baina Batteaux-ek "Beaux-arts"-i eman zion esanahia adierazteko beti, eta XIX. mendean, Batteaux-ek proposatutako zenbait alor hitz horren esanahitik kanpora geratu zen. Geroago, mementu jakin batetik aurrera, begiz barnera zitezkeen obrak egiten zituzten arte motak adierazteko bakarrik erabili zen "Arteder" (Bellas artes) hitza (pintura eta eskultura adierazteko, batez ere). Eta horretan, musika, olerkigintza, dantza eta gisakoak "arte" hitzaren eremurako utzi ziren. Oraindik ere zenbait eremuan, irakaskintzan-eta, "arte ederrak" esamoldea erabiltzen den arren, zabalduagoak daude "arte" hitza eta eremu estuagoa duen "arte plastikoak" esamoldea.

2.4. Arte kontzeptuaren definizioa.

Hitz bat eta kontzeptu bat asmatu ezezik arteari buruzko teoria orokor bat eratu eta azaldu ere egin zuen Batteaux-ek. Fenomeno edo obra batek arte gisa hartzeko zein ezaugarri izan behar zituen finkatu zuen teoria horretan. Hori izan zen artea modu berri batera ulertzeko asmoz egiten zen lehenengo teoria orokorra, eta berebat artea zentzu modernoan bakartzen zen lehenengoa aldia. Antzeko saioak gehiago ere egin ziren horren segidan, baina aurrerago hitzegino dugu horietaz.

Egia esan, mende askotako lanaren ondorioa da daukaguna, eta bitarte horretan aldaketa handiak izan ditu arte kontzeptuak, baina guztiarekin, definizio bat fenomeno "artistiko" guztiak har ditzakeenik ez daukagu oraindik. Arteaz daukagun kontzeptua ez da behar bezain zehatza, zeren, definizio bat baino gehiago egin baitaiteke horretaz. Kontzeptu horrek baditu zehatz errazak ez diren zenbait eremu ere, baina ez gara horiek argitzen hasiko hemen; kontzeptu horretan zer "interferentzia" gerta daitezkeen azaltzeak, aldiz, badu bere garrantzia, eta horiek agertzeko Tatarkiewicz-ek asmatutako definizioen tipologiaz baliatuko gara; zeren, nahiz eta horrek ere dilema argitu ez, inguruan darabilen kontzeptu eremua aberastu behintzat egiten baitu, sailkatzeko egin zituen saioei eman zien garrantzia kontuan hartuz gero batik bat.

Tatarkiewicz-ek dioenez, tipologia bat egitez gero klaseak bakandu behar dira aurrena, eta, sartu behar ez ziren fenomenoren batzuk sartu izan direlako-edo, hori behar bezala egin ez denean, kontzeptuaren mugak aldatu eta kontzeptua bera murriztu behar da orduan. Historia ere zuzenketaz eta aldaketaz osatua legoke ikuspuntu horren arabera.

Baina, horretan ez datoz autore guztiak Tatarkiewicz-ekin bat. M. Weitz amerikar estetak ("The Role of Theory in Aesthetics", 1957)¹³⁹ eta gisako batzuek diotenez, "ezin da arteaz kriterio beharrezkorik eta nahikorik finkatu; beraz, arteaz teoriarik osatzea, egitez zaila izateaz gainera logikaz eutsi ezina da"; eta "arteaz definizio errealista edo benetako bat egin daitekeela oinarri duen xedapena faltsua da."

¹³⁹ Tatarkiewicz-ek "Historia de seis ideas"-en aipatua, 63 or.

Iritzi horretako autore asko da, eta normala da hala izatea, zeren, zehatz definitzen zail den hitz arrunt dezente baita artean. Hitz horiek berez dute esanahiaren mugak hausteko eta hitzaren kontestua zein esanahi hura hartzeko joera. Halere, "adierazten" dituzten gauzek, edo ustez adierazten dituztenek, ez dute askotan elkarrekin zerikusirik. Azkena esan den hori horrela zela, benetan Wittgenstein-ek hartu zuen lehenengo; adierazi nahi diren horiek gehienez ere "familiako antza". Horiei kontzeptu "irekiak" zieten ordu ezkeroztik, eta artea ere horietakoa izango zela laster onartu zen gero.

Nahiz artea definitzea gauza zaila izan, eta horren bila nekatzeak merezi ez, zenbaiten iritzian, egiteko saioak beti izan dira. Nolanahi ere, saio "hutsal" horiei esker daukagu lehen ez zen kontzeptu saila. "Artea" kontzeptu sail handi baten bilgune da azkenean, eta horren benetako definiziorik ezin da gainerako kontzeptuak kontuan izan gabe egin.

Baina, gatozen berriz ere Tatarkiewicz-ek esaten duenera: "arteak betekizun desberdin asko ditu, dio horrek. Izatea duten gauzak irudikatzea da bat, baina egin lezake izaterik ez dutenak eraiki ere. Gizon-emakumeongandik kanporako gauzak ohi ditu gai, baina bai, halaber, horien barneko bizitza adieraztea ere. Artistaren gogoia piztea du helburu, baina bai hartzailearena zuzpertzeta ere gero. Satisfazioa eragiten dio hartzaileari, baina egin lezake hori hunkitu, probokatu eta zirrara baten mende utzi ere. Eta nola esan den guztia duen zeregin, ez daiteke horietako bat ere atzendu."¹⁴⁰

Ikusi den bezala, zer eta nola guztietako eginkizunak ditu arteak, eta beste horrenbeste dira hori definitzerakoan har daitezkeen jarrerak ere. Har dezake batek ziurtasun osoan ari denaren jarrera eta har dezake beste batek guztia zalantzan jartzen duen eszeptikoarena, baina hori ez dago erabat pertsonen arabera, baizik garaiak, adibidez, zeresan handia izan bailezake horretan. Eta garaiak hasi garenez gero esan, ez direla bizi garen hau eta antzekoak, aldakorrak ere bai izatez-eta, ondorio ziur seguruak eragiteko oso aproposa. Baina, izan dira historian zehar bestelakoak eta esan den ziurtasun horretarako egokiagoak.

Nolanahi ere, definizioen tipologia finkatzeak, definitu nahi den gauzaren ezaugarri bereziak oinarri gisa hartu eta horiekin klaseak osatzea esan nahi du beti. Baina nola arte mota asko dagoen, horrekin zerikusia duten egoerak eta gauzak taldeetan biltzeak eta ordenatzeak, sailkatzeak eta definitzeak ezinaren hurkoa dirudi, eta M. Weitz-ek artearen definizio errealista benetakoa egin nahi izatea asmo faltsua dela esatea ez da, beraz, batere harrizkoa. Artea sailkatu nahi izateak ezer eman lezakeen duda egitekoa den arren, bat gatoz horratik Tatarkiewicz-ek dioenarekin; horrek dioenez, merezi du arte obrak hala edo hola taldekatzen saiatzeak, egin daiteke autoreen *asmoak* kontuan izanik, edo arte obrak hartzailearengan izan lezakeen *eragina* kontuan izanik, edo egin daiteke ere arte obren ezaugarriak, alegia, zer *produktu* mota den edo zer *balio* agertu nahi dituen kontuan izanik ere.

Asmoen arabera sailkatu nahi izanez gero, arte obrak bi taldetan bana daitezke: *produktiozkoetan* eta *adierazkorretan*; jendea bizi den ingurua moldatu eta denboran luzatu beharrak eraginda sortuak dira lehenengoak, egilearen barruko bizitza adierazten dutenak, besteak.

¹⁴⁰ Ib., 63 or.

Arte obrak hartzailearengan izan lezakeen *eraginari* begira jarriz gero, aurki ditzakegu *edertasun* sentiera sortzen dutenak bezala *emozioa*, *ezustea* eta *harridura* eragin dezaketeenak ere.

Arte obra *produktu* gisa hartuz gero, berriz, aurki ditzakegu *errealitatea eratzen dutenak* eta aurki ditzakegu *errealitatearen zertasunik ez dutenak* eratzen dutenak.

Eta sailka daitezke adierazi nahi duten *balioaren* arabera ere, eta adieraz lezakete edertasuna, adeitasuna, gauzen arteko armonia edo haustura, baina diren zer eta nola guztien barnean kabi ezina da balio hori.

Historian zehar arteaz egindako nahi den definizioa hartzen dela, gauza bat aurkituko dugu beti, hots, aipatu diren ikuspegi horietatik (asmoa, eragina, produktua edo balioa) halakok ikuspegi batzuk azpimarratzen dituela eta beste halakok, berriz, beste batzuk azpimarratzen dituela, baina guztietan ageri dela definizio orokor bihurtzeko asmoa. Tatarkiewicz-en ikerketa eragin zien ardatzak interes handia du guretzat, zeren, estetikaren aniztasunaren gainean bermatu baitziren ikerketa horren gurpilak; "balioak ez dira, ez subjektiboak ez erlatiboak, anitzak eta molde bakarrean bil ezinak baizik"¹⁴¹, zioen horrek. Joera hori ez da, halere, erlatibistenarekin edo subjektibistenarekin nahastu behar.

Alde horretatik begiratuta, interes handikoa iruditzen zaigu autore honek definizioez egiten duen tipologia, aipatu diren ezaugarri horietakoren bat oinarri harturik moldatzen baititu guztiak. Tesi honetan ez dugu tipologia hori zehatz azalduko, baina nola eragiketen araberrako gure sailkapenetan, Izadia-n/-z /-rekin joerakoan eta gainerakoetan, Tatarkiewicz-en gogoetak kontuan izan ditugun, ez genuke ere diogun zorra aipatu gabe utzi nahi. Dena den, proposatu zituen sei bereizkuntza horiek motz jotzen ditu artearen gaurko egoera osotasun guztian hartzeko; garai joanak agertzeko egokiagoak direla, esaten du.¹⁴²

1 - *Edertasuna sortzean dago artearen berezitasuna*. Grezia klasikotik XIX. mendea bitarte guztian aurki ditzakegu definizio horren aldekoak. Edertasun hitzak zentzu ambiguoak du definizio horretan, zeren, duen zentzurik zabalenean hartuz gero, inori atsegin zaion guztia sar baitaiteke, eta zentzurik estuenean hartuz gero, berriz, oreka modu jakin bat, formen garbitasuna, horien arteko armonia bakarrik. Tatarkiewicz-ek dioenez, neurri handi batean arrazoi honexegatik, ambiguoak delako, iraun du definizio horrek iraun duen adina denbora.

2 - *Errealitatearen lekuko izatean edo hori berritzean dago artearen berezitasuna*. Arteak errealitatea imitatzen duela dioten teorietan oinarritzen da definizio hori. Definizio honek ere denbora askoan izan ditu jarraitzaileak, Presokratikoen garaitik hasi eta XIX. gizaldira arte, hain zuzen. Indarrrik handiena ere, goikoarekin batean, honek izan du mende askoan. Gaur egun bestela daude gauzak; ezin da, halere, teoria horren adieraren batek han edo hemen badirauenik hotz-zurrun ukatu.

3 - *Forma berriak sortzean dago artearen berezitasuna*. Gauzei forma ematean, materiari eta izpirituari egitura ematean datza artea. Definizio horren muina adierazia zegoen Aristoteleren "arteko obrari ezin eska

¹⁴¹ Ib., 15 or. Liburuaren Aurkezpenean (Bohdan DZIEMIDOK)

¹⁴² Ib., 56-61 or.

liezaioke formaren bat izatea besterik" esamoldean ("Etica a Nicómaco")¹⁴³; baina definizioaren mailara XX. mendean iritsi da. Gaurko joerei ondo dagokien definizioa da izatez, nahiz eta zenbait alde begiratu gero anbiguotasunarekin alboz-albo ibili, zeren, *antzez ahaideko* diren "forma", "irudi", "eraikuntza" eta "egitura" (aldaera hau ere har dezake noizbehinka) hitzek ez baitute goiko definizio horren esanahi eremua mugatze-lanean batere laguntzen, horren esanahiari zabalera eman baino ez dute egiten-eta.

Artea forma berriak sortzea dela bere lehorrean hartzera, normalean artetzat ez dauzkagun hainbat egikera ere artearen sailean sartu beharko genuke. Zein forma modu zehazten hasiko bagina, berriz, forma *soila* edo *hutsa*, gauzari berezko zaiona edo horren eginkizunarekin loturarik gabea den hura, esango liguke norbaitek. Dena den, formaren adiera horiez ari dela zera esaten du Tatarkiewicz-ek: "edozein forma modu onartzean adiera zabalegia ematen zaio horri: forma bere soilean edo hutsean onartzean, berriz, adiera estuegia ematen zaio. Zeren, ez baitira arte obrak forma duten gauza bakarrak. Eta arteko obrak ere ez du, kontrara, zertan forma soila edo hutsa izanik: izan liteke hori eginkizunen bat duena edo zerbait irudikatzen duena."¹⁴⁴

Nolanahi ere, sarri hartu da forma, bide labankorra den arren, artea gainerako sailetatik bereizteko oinarri. Joera horretako autore bat aipatzearen, Ernst Cassirer-en definizioa har dezakegu adibide gisa: "Artista izadian diren formen aurkitzaile da zientzilaria gertaera edo lege naturalen aurkitzaile den bezala. Aldi guztietako artista handi oro jabetu izan da zer eginkizun berezia eta zer dohain bikaina den arteren hau."¹⁴⁵

Artea *kreatibitatean* oinarritzen duten teorikoen jarrera ere aipatu den horren aldaera bat da. Dena den, Izadiaren aurrean har daitekeen zenbait arte jarrera interpretatzeko garrantzia handia duten gaiak ukitzen dituzte horiek.

4 - *Adierazpenean dago artearen berezitasuna*. XIX. mendean esana zegoen hori, baina definizio gisa osatu eta hartu, XX. mendean egin da. Eta definizio hori aurrera ateratzen, Benedetto Croce eta bere jarraitzaileak, artearen filosofia defenditzen zuten zenbait filosofo, eta artista kopuru handi bat (Kandinsky barne) saiatu zen gogatsuena.

5 - *Esperientzia estetiko bat eragiten duela, hori da artearen berezitasuna*. Definizio hau asmatzean edertasunean oinarritzen zen bestea, klasikoa, ordeztu nahi izan zen seguru asko, izan ere, nekez adiskide baitzitezkeen kontzeptu hori eta mende honen hasieran gertatzen ari ziren aldaketak elkarrekin. Definizio anbigua da nolanahi ere, ezen, alor batzuetarako zabalegia baita eta beste batzuetarako, berriz, estuegia.

6 - *Txundimena eragitean dago artearen berezitasuna*. Hau ere, aurrekoa bezala, arte obrak hartzailearengan izan lezakeen eraginean oinarritzen da. Modernitate garaiko ikuspegitik eta garai horren barruan izan diren abanguardien ikuspegitik bakarrik uler daiteke definizio hori. Definizio horrek dioenaren arabera, artearen eginkizuna ez da zerbait adieraztea, hartzailea harrিতuta, txundituta uztea baizik.

¹⁴³ Ib., 57 or.

¹⁴⁴ Ib., 59 or.

¹⁴⁵ CASSIRER, Ernst, "Antropología filosófica", Edit. FCE, Madril 1983, 215 or.

2.5. Zertan diren Izadia eta Artea antzeko.

"Izadi" hitzak baino adiera eremu zabalagoa du "errealitate" hitzak, honek gizon-emakumeon egintzak, hots, kultura ere hartzen baitu bere baitan, eta artearen eta errealitatearen arteko harremanean egia dena, horren eta Izadiaren arteko harremanean egia baita, bestalde. Dirudienez, gainera, hitz horiek atzekoz aurrera trukatzea ez litzateke zilegi. Eta aldiak igaro ahala, artearen eta errealitatearen arteko eta artearen eta Izadiaren arteko erlazioei buruzko ideia aldatuz joan den arren, besteak beste, artea, Izadia eta errealitatea interpretatzeko era ere aldatu delako hain zuzen, hala ere, ez daiteke arteak errealitatearekin ez balitz bezala joka dezakeenik esan, zeren, nahiz eta batzuetan errealitatea ezin berritu duela aitortu behar izan edo horrekin erlaziorik ez duela esan, modu batera edo bestera horri baitagokio beti.

Esan da Izadia definitzerakoan, *natura naturans* eta *natura natura* esamoldeak noiz sortu ziren eta elkarrekin zer diferentzia zituzten. Natural eta artifizial terminoak ere, tradizioz elkarren kontrako bezala hartu izan dira, etimologia aldetik begiratuta behintzat. Artearen historiari atzera-begirada bat ematean, edo oraingoa pixka bat urratzean, berriz, konturatzen gara ontologiako erreferentzia gisa hartu izan dela Izadia. Artearen hasierako garaietatik gauden mendeko azken herena bitartean, edo, errittoa eta artea garbi bereizten ez ziren garai haietatik Izadiak berealdiko protagonismoa hartu zuen beste horretara bitartean, ez bakarrik arte egikeren objektu eta subjektu, baizik horien iturri eta lekune ere bihur ahal izan da hori (Izadia). Eta nola aldiko aurkientzaren arabera bat edo beste bihur daitekeen, badu zer eginkizun eman nahi zaion argitzeak bere garrantzia.

Leninek badu bere "Materialismo y empiriocriticismo" liburuan aipamen bat, Feuerbach-i hartua, eta alemaniar filosofoak testu horretan diotenarekin bat datorrela aditzera ematen duena. Testu hori, bestalde, lehenago berak idatzitako batetik hartua du Feuerbach-ek, eta gero Haym filosoari erantzuteko erabilia. Testuak hala dio: "Izadia ez dezake berak ez bestek sor; ez dagoela horren halabeharra gizakion beharrera, ez logikarenera, ezta metafisikarenera edo matematikarenera ere, ez dela abstratua alegia; Izadiari ezin zaizkiola, berez, gizakiari dagozkion neurriak eratxiki, hala inoiz, guretzat ulergarriago bihurtu beharrez-edo, horren zenbait fenomeno elkarrekin konparatzen eta gizakiari dagozkion esamoldeak eta kontzeptuak aplikatzen badizkiogu ere, ordena, xedea, legea, adibidez, zeren, aplikatzen dizkiogun esamolde horiek gure hizkuntzak ezin duelako bestela egin."¹⁴⁶

Horrek ez du Izadiak ordena propio bat ez duenik, eta urte sasoiak, adibidez, alirizira bezala aldatzen direnik esan nahi. Ez du ere Izadian finalitatezko harremanik izan ez daitekeenik esan nahi, zeren hor baitaizkagu birrikak eta airea, argia eta begiak edo soinuak eta belarriak; eta ez du, halaber, Izadian inolako legerik ez denik, eta grabitatearen indarrak, esate baterako, gorputz batzuek bakarrik hartzen dituenik edo Lurra espazioan, orain biribilean, orain elipsean edo espiralean, nolana ibil daitekeenik esan nahi. "Nik ez nuen, dio Feuerbach-ek, Izadiari dagokionaren eta gizakiari dagokionaren arteko diferentzia markatzea beste asmorik; pasarte horretan ez da, ordenari, finalitateari eta legeari buruz esaten eta egiten diren hitzei eta irudiei Izadian ezer errealik ez dagokienik esaten, pentsatzea eta izatea zera berekoak direla, eta ordena eta gainerakoak buruan

¹⁴⁶ LENIN, "Materialismo y empiriocriticismo", Edit. Fundamentos. Madril 1974, 162 or.

eta gizonaren gogamenean eta Izadian era berean direla ukatu, hori besterik ez da egiten testu horretan. Ordena, finalitatea eta legea, Izadiaren obrak ulertzeko gizonari lagungarri zaizkion eta fenomeno horiek duen hizkuntzara bihurtzeko erabiltzen dituen hitz batzuk besterik ez dira."¹⁴⁷

Gogoeta horiek Leninenak direla esan gabe uztera, gaurko pentsalariren batenak direla pentsatuko genuen beharbada. Dena den, ez dago horien eta Aurkezpenean aipatu ditugun Cayetano Lopez fisikariarenen artean batere alderik. Eta sartu, historian zehar izan diren jarrera ezberdinei kontrapuntua egiteko, eta gaurko eguneko pentsakera eratzeko orduan beren zeregina izan dutelako sartu ditugu hemen.

Izadiak antzinako greziarrentzat *betetasuna*, perfekzioa, esan nahi zuen. Ikusia zuten horren bilakaera modu ordenatuan eta arau jakin batzuen arabera gertatzen zela, eta horiek arteaz zituzten ideiak aztertzean esan den bezala, oso aintzakotzat zeuzkaten bi balio horiek. Horregatik esaten zuten edertasuna unibertsoaren zertasunetako bat zela, eta gizon-emakumeak, asmatu ez baina, unibertsoan aurkitu egin zutela hori, horrek sortzen duen edertasun guztiak, beraz, unibertsoa duela neurri. Izadia ordenaduna eta arau jakin batzuen arabera dabilena izatea ziren, beraz, hori zitekeen gauzarik bikaintzat hartu behar izateko arrazoirik sakonenak. Izadia ordenaduna eta arau jakin batzuen arabera dabilena bada, nahitaez da ederra. Eta ederra bada, berriz, eredu izan behar du, artistentzat behintzat.

Baina, ideia hori ez zen bakarrik geratu munduan, izan zituen aldaska berriak, ondorengo gizaldietan. Lehen ere azaldua zuen Aristotelek ideia bat, goian esan denaren hari berekoa ez zena, Izadian edertasuna sakabanatua dagoenez, eta gizon-emakumeon artelanetan obra batean bildua eta kondentsatua aurkitzen denez, izan daiteke hauen artea harena baino bikainagoa, esaten baitzuen horrek. Tesi horrek ere izan zituen bere jarraitzaileak, bai greziarren garaian eta geroko garaietan, eszeptikoen kasuan esate baterako. Aurreneko tesiari kontra egin zioten hauek; eta mundua armonian taiutua zegoela faltsua zela esaten zuten. Azkenaren azkenean, berriro piztu aldian diren kaosa-ordena, naturala-errazionala bikoteen, eta izakien benetako ezaupiderik izan ote litekeen ez ote litekeen arazoak dabilta eztabaida horren azpian.

Estoikoak, Elizako "guraso" deitu izan zaien gain, eta bide beretik, Erdi Aroko pentsakeran ere hainbesteko eragina izango zutenak, etorri ziren geroago, eta Izadia betetasun hutsa zela zioen teoria indarberritzera, hain zuzen. Ustez Posidonio-rena den pasarte batek honela dio, esate baterako: "Ederra da mundua. Duen egituran, kolorean eta izarren ugaritasunean ikusten da hala dela. Ederra da duen kolorea ere. Mundua ederra da halaber duen handitasunagatik ere."¹⁴⁸ Horrelatsu zioen Zizeronek ere, orainago: "gauzen unibertsoan ez da mundua baino bikaintasun eta edertasun handiagokorik ezer."¹⁴⁹ Eta "mundua" esatean Izadia esan nahi zuen. Dena den, Zizeron eszeptikoa zen metodoz, ezagutza guztia zalantzan jartzen zuena, alegia. Beste hau ere esatea ez da, beraz, harriztekoa: "Izadiak dena du *artista*, eta baditu bere bezala daduzkan erak eta ahalbideak."¹⁵⁰ Arteaz ari, ordea, hori joera anitzeko balitz bezala ari izan zen, edozein forma eta bide har zitzakeen fenomeno batez bezala.

¹⁴⁷ Ib., 162-163 or.

¹⁴⁸ TATARKIEWICZ, W., Op. cit. "Historia de seis...", 330 or.

¹⁴⁹ Ib., 330 or.

¹⁵⁰ Ib., 330 or.

Erdi Aroan, beste argudio klase bat atera zen Izadiaren edertasuna eta betetasuna defendatzen zuten lehengo klasikoei laguntzera, bikaintasun guzti horien buruan, Izadia berak egina zenez, Jainkoa zegoela zioena, hain zuzen. Zen artistarik handiena Jainkoa zela eta artelan guztiak baino ederragoak zirela horrek egindakoak (loreak, animaliak...), idatzi zuen Atanasiok VI. mendean. Erdi Aroan asko zabaldu zen argudio klase hau. Ez ziren, halare, denak horretara mugatu.

Izan zen XII. mendean joera bat, artea Izadia baino gutxiago ez zela, ez gehiago ere, baizik, batek eta besteak edertasun eredu ezberdinak zituztenez, diferenteak zirela esaten zuena. Joera horretakoa zen Ricardo de San Victor, arteak eta Izadiak egintza ezberdinak zituztela, eta artea miresteke eta horrentzat, Jainkoaren dohain zenez, jainera izateko arrazoi asko zegoela defenditzen baitzuen. Eta Tomas Aquinokoak ere, XIII. mendean honek, gauza bera zerabilen gogoan, "Izadiko edozein obrak adimenen baten lana dirudi, zeren medio batzuk direla tarteko xede batzuetara bideratua baitago eta, horretan hain zuzen, imitatzen du arteak"¹⁵¹, idatzi zuenean. Bide beretsutik, Dantek "Jainkoaren iloba txiki" esaten zion arteari.

Aipatu diren garai horietan baino batasun gutxiago izan zen Berpizkundean, artea eta Izadia baloratze kontuan. Leonardo da Vincirentzat, esate baterako, ez zegoen ezer, ezta izango ere, Izadia bezain perfektu zenik, arrazoimena bera Izadiak eragindako fenomeno bat zenez. Miguel Anjelentzat, berriz, garrantzi handia zuen alde intelektualak arte obrak egiterakoan, eta ari ere Izadia ederragotzeko asmoan ari izan zen.

Izadiaren bi adiera bereizi ditugu hori definitzerakoan: *natura naturata* eta *natura naturans*. Ez dugu espreski esan baina adiera horiek dabilta aurkezten ari garen iritzi hauen azpian ere.

XVII. mendean, berriz, naturalismo errazionala izan zen joera nagusia. Artera egokituz gero, arrazoimena eta Izadia bide-aurreko hartuz gero ere lor daitekeela betetasuna esan nahi du horrek, zeren artea Izadia bezain errazional eta perfektu bihurtzen saiatzen baita hori egiten duena. Izan zen beste joera bat ere, mende horretan, eta jadanik Modernitateari, autore gehienek hasiera XVIII. mendean kokatzen dioten horri etorbidea egiten ari zitzaiona bera. Baina, horretaz ez gara gehiago luzatuko hemen, hartuko dugu aurreragoko kapituluetan astiroago hitz egiteko denbora.

Arteak eta Izadiak dituzten harremani buruzko iritziak, orain arte bildu ditugunak, honela labur daitezke, forma ezberdinetan taldekatuz eta adieraziz:

- Artea Izadiarekin *bat dabil*, diote batzuk, jarraitu ere, horren arauak jarraitzen baititu.

- Ez, artea *ez dator bat* Izadiarekin, diote besteek, izan ere, hori baino perfektuagoa da-eta.

- *Ez dator bat*, baina artea Izadia baino perfektuagoa delako, arteak Izadiko *gauza itsusiak ere eder ditzakeelako* baizik, diote beste batzuk.

¹⁵¹ Ib., 331 or.

- Eta badira Izadiko zenbait fenomeno eta horren zenbait zertasun arteak *ezin adieraz ditzakeela* diotenak ere.

- Baita, arteko edertasuna eta Izadiko edertasuna, elkarrekin antzik eta dependentziarik izan arren, *ordena ezberdinetakoak* direla diotenak ere.

Era horretara ordenatu beharrean, arteak dituen egikera modu desberdinak kontuan hartuta eginez gero, berriz, adierazpideak ere aldatu egiten dira, eta beste klase batzuk sortzen.

- Batzuen ustean, artea *baliatu* egiten da Izadiaz, baina horretatik *urrundu* egiten da berebat.

- Besteen ustean, aldiz, artea *balia daiteke* Izadiaz, baina zer *baliaturik ez du*.

- Eta beste talde handi baten iritzian, arteko obra da Izadiko *obrarik gorena*.

- Bada oraindik, jarrera dualista hartu duenik ere, Izadia *Jainkoaren hizkera* dela diotenen eta hori *hautatu batzuen hizkera* dela diotenen artean bereizketa egiten duenik, alegia.

2.6. Arteari buruzko teoriak.

Orain bai, ezagutu ditzakegu funtsezko kontzeptuak, baita batzuk eta besteak bereizi ere. Baina, ezagutzeaz aparte, horien zertazkoa argitu nahi izaten dugu batzuetan; *teoriez* baliatzen gara orduan, eta hauek kategoria finko aldaezinez eratuak agertu ohi zaizkigu askotan. Guztiaz ere, nahiago dugu guk, Paul K. Feyerabend-en *ugaltze hatsapenari** jarraituz, ezagutzak aldiaren joanean egonkor irauteko aukerarik ez duela sinistu, zeren, "noiz eta sendoagoa, zehatzagoa eta bikainagoa den adimenak eraturako egitura-sarea, orduan eta handiagoa baita bizitzan, sare horretatik ihes egin eta askatasun aldera jotzeko gogo." ¹⁵² Bi teoria agertuko ditugu ondoren, Teoria Handia edo Edertasunaren Teoria Orokorra eta Imitazioaren Teoria, historian zehar izen bakarra izan dutenak, baina aldaketa asko jasan dituztenak.

Batez ere, bi arrazoirengatik hautatu ditugu teoria horiek, gainerakoak alde batera utzita, arteari buruzko pentsakeren sailean zabal bildu ahal izateko aukera uzten digutelako, batetik, eta tesi honetako gai orokorra, hots, arteak Izadiarekin zer harreman klase dituen, etengabe aipatzen dutelako, bestetik.

2.6.1. Teoria Handia edo Edertasunaren Teoria Orokorra.

Oso antzina formulaturako teoria da hau, eta gero hogeit hamar mende baino gehiago iraun duena gainera. Gutxi dira, Europako kulturako nahi den adarra hartzen dela ere, teoria honek adina iraundakoak, edo honek bezain harrera ona izandakoak, izan ere, teoria zurrin estua ez zenez, aldiek eta autore ezberdinek zertara eragin, hartara aldatu eta egokitu izan baita. Edertasunaren Teoria Orokor bat da, eta Teoria Handia deritzaio, dituen "zabaltasuna" eta "adiera eremua" izateagatik, hain zuzen.

¹⁵² HEGEL-en "Diferencia entre los sistemas filosóficos de Fichte y Schelling"-tik hartua eta FEYERABEND, Paul K.-k "Contra el método" bere obran aipatzen duena.

Edertasunaren teoriak izan dituen hiru adiera ezberdinen arabera bana daitezke:

1 - Zentzurik *zabalenean*, edertasun moralak, etikoa eta estetikoak ere barne hartzen dituena.

2 - Zentzu *estetiko hutsean*, berriz, adimenaren lanez gainera koloreak eta soinuak ere barne hartzen dituena.

3 - Eta zentzu *estetikoan*, baina ikusmen hutsezkoan hartuz gero, horren adiera eremua irudien eta koloreen sailera mugatzen dena.

Edertasunaren Teoriaren azalpen orokorrak, greziarren garaiaz gero formulaturik dagoenak dioenez, gauza baten zatiak eta horien arteko erlazioak behar duten proportzioan eta ordenean antolatuta egotean dago edertasuna. Baina, aldiari aldiko beharrek zehatzago izatea eskatzen ziotenez, historian zehar aldaera asko izan ditu azalpen horrek, segidan ikusiko dugun bezala.

Horren lehenengo azalpena pitagorikoek egin zuten. Horien iritzian proportzioan eta zenbatasunean oinarritzen zen edertasuna, zeren edertasuna eta armonia gauza bera baitziren horientzat, eta armonia ordenak eragiten baitzuen; ordena, berriz, proportzioak; hau, neurriek, eta neurriak, azkenik, zenbatasunean gauzatzen baitziren. Edertasunaren oinarrian armonia, proportzioa eta zenbatasuna zeuden, beraz. Bestalde, unibertsoaren zertasunetariko bat ere bazen edertasuna. Edertasuna, bada, unibertsoan aurkitutako gauza du gizon-emakumeak, ez berak asmatutakoa, eta horrek asma edo sor lezakeen edertasun guztiak ere unibertsoan edertasuna du neurri.

Platonen (K.a. V. mendean) eta Aristotelek (IV. mendean) ezezik, estoikoek (III. mendean) eta Vitruvio-k (I. mendean) ere ontzat eman zuten teoria hori, eta antzinateko teoriarik garrantzitsuena bihurtu zen horrela. Azkeneko horrena da "De Architectura" izeneko hamar liburukiko obra; goian aipatu diren ideia horiek zehatzago agertuz, besteak beste, eskulturan eta pinturan egia dena Izadian ere hala dela dioena, zeinek ere "halako moduan eratu baitu giza soina, non eta gorputzaren hamarren bat luze baitan burezurra, kokotsetik kopeta gorenera eta ileen aurreko mugara."¹⁵³ Berpizkundeko jakintsuek antzinako idazleetatik lehenentxoena berreskuratu izanak baditu bere arrazoiak.

Baina, ez zebiltzan denak aipatu diren horien bidetik, sofistak behintzat ez, eta V. mendean bertan horrela. Pitagorikoaren ikuspegi *kosmozentrikoaren* kontra eta *antropozentismoaren* alde agertu ziren hauek. Horien iritzian, gizon-emakumeak ziren egiatasunaren, ontasunaren eta edertasunaren neurri ere.

Sokratesek ere pitagorikoaren antzeko tesia defendatzen zuen. Horren arabera, gauza ederretan bi eratakoak daude: *berez* hala direnak, eta *erabiltzen* dituen pertsonarentzat bakarrik direnak halako. Pitagorikoaren ustez, proportzioan oinarritzen zen edertasuna, eta gauzek ezertarako balio izateak edo ez izateak ez zuen zerikusirik horretan; Sokratesen ustez, berriz, gauza batek zegoen *helburua* lortzeko zuen gaitasunean zegoen edertasunaren oinarria; eta nola gauza bakoitzak bere xedea duen, zeinek berea du edertasuna ere.

¹⁵³ TATARKIEWICZ, W., op. cit. "Historia de seis...", 158 or.

Oraindik Kristau Arora gabe, eztabaida handi bat sortu zen artisten artean; gutxi-asko, pitagorikoen zurruntasuna dilindan jarri zuen eztabaida hain zuzen. Onartzen zen berezko edertasun bat bazela, baina aldaketa batzuk egitea planteatzen zen, gizon-emakumeen begiek edertasunaz izan zezaketen perzeptzioa errespetatuz, noski. Bestalde, simetriaren kontra *euritmia* planteatu zuten; Vitruvio-k ere ontzat eman zuen proposamen hori.

Labur esateko, bi joera teoriko bereiz daitezke hor, proportzioari gainerakoari baino garrantzi handiagoa ematen ziona, eta egokitzeari gainerakoari baino garrantzi handiagoa ematen ziona; baina, bata edo bestazko bikote batzuk ere aurki ditzakegu horiekin batean: edertasun ideala edo zentzumenezkoa, izpirituzkoa edo gorputzekoa, simetria objektibua edo euritmia subjektibua.

Pitagorikoen teoriari ez zitzaion, halare, kritika sakonik Plotino arte, hau da, K. o. III. mendera arte egin. Edertasuna kualitate bakuna zela, eta zatiak proportzioan eratzearekin ez zuela zerikusirik, zioen horrek; eta, pitagorikoen teoria egia izatera, gauza konplexuak bakarrik izan zitezkeela eder.

Agustin Hiponakoak (IV. eta V. mendean) ere pitagorikoen tesia defendatu zuen; "edertasuna bakarrik da gustagarri, zioen horrek, eta edertasunean formak; formetan, berriz, proportzioak, eta proportzioetan, zenbatasuna."¹⁵⁴ Erdi Aroan, Berpizkundean eta Barroko garaian ere, tarte batzuetan izan ezik, mundu guztiak teoria hori defendatu zuen. Agustin Hiponakoaren eskukoa da *neurria, forma eta ordena* formula ere. Nolanahi ere, Teoria Handia deritzan hori balantzan jartzeko moduko proposamenik ez zen sortu XVIII. mendera arte.

Baina aldaketak edo ekarpenak bai, izan zituen hori baino lehen. Duns Escotok, adibidez, ondoko ñabardura hau sartu zuen Erdi Aroan (XIII. mendean): "Gorputz baten edertasuna ez du kualitate absolutu batek osatzen, gorputz horrek dituen zertasan guztiek, bolumenak, formak, koloreak, eta zertasan horiek gorputz horrekin eta beraien artean dituzten harremanek baizik."¹⁵⁵

Osatzen saiatu zen bestea L. B. Alberti, pitagorikoen teoriaren aldeko autore sutsua, Berpizkundearen garaikoa (XV. mendekoa) bera. Edertasuna zatien arteko armonian zetzala zioen honek, eta latineko eta italierako hitzetara (*concinitas, consensus, conspiratio partium, consonantia, concordanza*) jo zuen hori adierazteko. Antzinako autoreak eta artistak oso goian zeuzkan honek, eta hau idatzi zuen "De Re ædificatoria" bere obran: "egin zituzten obrak egiterakoan, ezin gogorrago borrokatu ziren Izadian berez betetzen ziren legeak aurkitzeko."¹⁵⁶ Gehienez ere, apaingarriak erantsi egin dezakeela artista batek, zeren eta benetako edertasuna gauzen izakeran aurkitzen den, idatzi zuen, bestalde.

Daniele Barbaro, Vitruvioren "De Architectura" obrako hamar liburukien argitaratzaileak, beste gauza askoren artean, hau idatzi zuen prologoan: "Jainkozkoa da zenbakien edo zenbatasunaren indarra, eta ez da

¹⁵⁴ Ib., 155 or.

¹⁵⁵ Ib., 239 or.

¹⁵⁶ Ib., 240 or.

kosmosaren eta mikrokosmosaren egituran ezer sortu, hazi eta betetasuna iritsi duten giza gauzen pisua, zenbatasuna eta neurria bezain duin denik."¹⁵⁷

Tesi klasiko horien aldeko jarrerak sortzen eta indartzen joan ziren, baina edertasunaren zalantzak ere azaldu ziren aldi berean. Ordura arteko edertasun kontzeptua zuzena ote zen eta hori definitzea posible ote zen duda egiten hasi ziren batzuk. Edertasuna *non só ché* bat, "ez dakit zer" bat da esan zuen Pretarcak (XIV. mendean), aldi batean. Eta ez da zalantza hori agertu zuen bakarra. Hitz bat edo bi gorabehera, gauza bera adierazi nahi zuen Ludovico Dolce-k ere, edertasunak atsegin ematen du, baina *é quel non só ché*, zioenean. Zalantza horien jarraitzaile dezente izan zen aurrerantzean. Latinezko *nescio quid* eta frantsezezko *je ne sais quoi* estandar bihurtu ziren XVII. mendean. Leibnizek ere gauza beretsua zioen egiten diren epaiketa estetikoak *argiak*, baina aldi berean *lausook* ohi zirela esatean. *Au reste il faut dire que c'est un ne sais quoi*, esatea bezala zen hori. Descartesek berak, belaunaldi bat lehenagokoa hau, edertasunaz izan zitekeen iritziari epaiketa subjektibu batena baino balio handiagorik ez zion ematen; gure adimenak objektuarekin izan dezaken harremaren balioa, gehienera ere. Filosofo horren arabera, bi izakera alde edo maila ditugu gizon-emakumeok: goikoa, adimena jaun eta nagusi dena eta arrazoimenaren egoitza dena, eta behekoa, edo zentzumenak direla bide sortu ohi diren gurarien barrutia.

Tonia Raquejo-k, Joseph Addison idazle ingelesak XVII. mendearen bukaera eta XVIII. mendearen hasiera bitartean Descartesen bi maila horiei buruz planteatutako aldaketak komentatzen ditu esan den idazleak "The Spectator" aldizkarirako idatzitako "Los placeres de la imaginación y otros ensayos" artikuluen argitalpenean. "Bi mundu horien batasuna estetikaren (edo "arrazoimen inkonzientearen") bidez lortzen da, dio idazle horrek, zeren, horri esker bihurtzen baitira zentzumenak, instintuen mendeko izateari utzita, kalkulatzeko eta ulertzeko gai diren oharmen. Artea goiko maila horren (ideiaren edo inspirazio artistikoaren) eta behekoaren (ideia hori arteko objektu bihurtzearen) gurutzegunean kokatuko litzateke, beraz."¹⁵⁸

Gorago esan den bezala, delako Teoria Handi hori oso indarrean egon zen XVIII. mendea arte, ez, guztiaz ere, kontrako edo horren osagarri ziren tesiak sortzea galarazteko adinakoan. Nolanahi ere, eta honetan zordun gatzazkie historiari eta guri gehien interesatzen zaizkigun interpretazioei (gorago aipatu dugun *ugaltze hatsapena*, adibidez¹⁵⁹), tesi horrek geroztikoak ditu Teoria Handia eta Edertasunaren Teoria Orokorra izenak; ondo begiraturik, arakaiztuta geratzea nekez onartzen duen errealitate bat bateratu nahiez jarritako izenak, bestalde.

Baina, hortxe bukatzen da kapitulu honek historian zehar egin behar zuen ibilia, Modernitateari sortzea emango zion pentsakera guztiz berri bat burua altxatzen hasi zen momentuan, gure tesiak aztertu nahi dituen gertaerak ulertzeko hainbesteko garrantzia duen horretan, hain zuzen. Bizi garen aldi honen iturrien bila hasten direnean, Argien menderaino jotzen dute autore gehienek. Gai horri gero ere kapitulu osoa dedikatuko diogunez, eta, berez, Argien mendea nola aldi muga den ezagutzaren historia ulertzeko, Europako pentsakerarentzat, geld

¹⁵⁷ Ib., 241 or.

¹⁵⁸ ADDISON, Joseph, "Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator", Tonia RAQUEJO-ren eskutik, Edit. La balsa de la Medusa-Visor. Madril 1991, 29 or.

¹⁵⁹...FEYERABEND teoriak ari gara.

gaitezen une batez eta itzul gaitezen Tatarkiewicz-ek Estetikaren historiaz dioenera: "Estetikaren historia ez da belaunaldi batek hurrengoari definizioak eta teoriak ondare gisa uztea izan. Mailaka eratu izan dira biak eta izan dituzte aldaketak ere. Gaur egun edertasunari eta arteari edo formari eta sortze lanari buruz dauzkagun aukerabideak saio askoren emaitza dira, eta ikuspuntu edo metodo bat baino gehiagotatik ahalegindu izanaren ondorioz lortutako emaitza gainera."¹⁶⁰

2.6.2. Imitazioa oinarri duen Teoria.

Europako kulturaren gehien iraun duten teoriak -milaka urte- Edertasunaren Teoria Handia, gorago agertu duguna, eta Imitazioa oinarri duen Teoria dira. Imitatze hori "senezkoa du gizonak, eta sen kendu ezina, gainera"¹⁶¹, esango du Ernst Cassirer-ek.

Grekeraz *mimhsis* deritzaio eta latinez, "imitatio". Era batera edo bestera, biak geratu dira gure kulturaren: hor ditugu imitazioa, jarrera mimetikoa; antzerki jenero bati mimo esaten zaio, halaber, etab. Aldaketa handiagoa izan ditu kontzeptuak berak.

Mimhsis hitza Homeroz gerokoa da nolnahi ere, Dionisio gurtzeko eta hari erritoak egiteko sortua seguru asko. Hasiera horretan, *dantzetan, mimikan eta musikan* bakarrik gauzatu zen, eta ez zuen kanpoko errealitatea imitatzea esan nahi, barneko sentierak adieraztea baizik. "Magia dionisiakoa dela bide, gizonak beren arteko ituna berri ezezik, Izadiak, zera besterendu, etsai bihurtu edo menderatu horrek bere seme galduarekin, gizonarekin, adiskidetzeta festa ospatu ere egiten du"¹⁶², idatzi zuen Nietzschek bere "El nacimiento de la tragedia" obran.

Mundua irudikatu edo berri esanahia V. mendean hartu zuen *mimhsis* hitzak. Demokritoren iritzian, Izadiaren funtzionamendua imitatzen du arteak. Sokratesen arabera, imitatzea da pinturaren eta eskulturaren funtzio nagusia, gauzak antzeratzen aritzen baitira horiek, ikusten duguna imitatzen, alegia. Platonengan ez da imitazioaz iritzi finkorik ageri "Errepublikan" obrara arte; zer zen artea obra horretan planteatu baitzuen lehenbiziko; norberetik ezer jarri gabe, mundua zehatz-mehatz kopiatzea ez, baizik errealitatea gainditzea eta are hori hobetzea zela artea, idatzi zuen obra horretan.

Antzinako kontara batek dioenez, Crotonak Elena ederra margotzeko eskatu zion Zeuxis pintoreari; eta honek, bost nesken alderik gustagarrienak hartu, eta horiek egiten ari zen obrara egokituz eratu omen zuen Elenaren irudia. Platonek arteaz zuen teoria agertzen da kontara horretan, artearen lana, Izadiak horri eskaintzen dion erredua gainditu, eta hobetuz edertasun idealeko obra lortzea da, esaten baitzuen horrek.

Guztiz ere, Izadia zehazki imitatzeari buruzko ipuinak askoz ere sarriago agertzen dira antzinako kontarretan. Kontatzen du Pliniok, Zeuxis-ek mahats aleak pintatu zituela behin eta txolarre batzuk etorri zirela margotutako ale haiek mokokatzerara; Parrasio-k orduan, hark izandako arrakastarekin mindurik, bere estudioa

¹⁶⁰ TATARKIEWICZ, W., Op. cit. "Historia de seis...", 38 or.

¹⁶¹ CASSIRER, Ernst, op. cit. "Antropología,,", 207 or.

¹⁶² NIETSCHE, F., op. cit. "El nacimiento de...", 44 or.

joateko eskatu ziola, non ere, ez zela bera gutxiago erakutsi nahi baitzion. Estudiora iritsi eta Parrasio-ren obretako bat ikusi zuenean, obra estaltzen zuen errezele alde batera korritzeko eskatu omen ziola. Baina zelako errezele hura, ez zela benetakoa, Parrasio-k pintatua baizik. Gisako kontraera gehiago ere baditu Pliniok, Apelesek pintatutako behorrari gainka hasi zitzaion gereiñuarena, Protogenes-ek galeperra margotuta zeukan koadrora beste galeperrak etortzen zirenekoa, edo suge margotu txoriak isilarazten zituenarena. Esandakoaren aldaera bitxi gisa, itzalaren ideia agertzen du Pliniok, itzala nork erretratu bihurtuko zain dagoen zera bat izatearen ideia, alegia. Eskulturagintza nola sortu zen kontatzen da pasarte horretan. Boutades-ek, Siconiako ontzigilearen alabak, bere maitea marraztu omen zuen horman, horrek kriseilu baten argitara egiten zuen errainuaz baliatu. Gero, marrazkiak hartzen zuena buztinez bete eta terrakotan eraturako erliebea egosi egin zuen aitak; horrela egin omen zen lehenbiziko eskultura.¹⁶⁴

Aristotelek garrantzi handiko aldaera bat ekarri zuen Imitazioaren Teoriara, izatez, artea errealitatea imitatzea zela, baina imitatzeak ez zuela gauzak zehatz-mehatz irudikatzea esan nahi, errealitatea ikuspegi libre batez tratatzea baizik, defendatu baitzuen. Eta honela argudiatzen zuen hori: "Imitatzea bere-berea eta haurretandikoa du gizonak, izan ere, behe mailako animalien gain duen abantailetariko bat hori baitu, izakirik imitatzaileena izatea eta hasieran imitazioz ikastea."¹⁶⁵

Tatarkiewicz-en iritzian, Platonen eta Aristoteleren imitazioari buruzko ikuspegia "premisia greziar tipikoetan oinarritzen dira: gizon-emakumeon adimena pasiboa da, beraz, esistitzen dena bakarrik beregana lezake. Bestela balitz ere, eta esistitzen ez denik asmatzeko gai izan, oker egingo luke gaitasun hori erabilia, zeren, izanik esistitzen den mundua perfektua, ez lukeen asmatuko hoberik."¹⁶⁶

Lehenengo kristau pentsalariak ere orotara greziarren eta erromatarren tesiak onartu zituzten, aldiren batean edo bestean izan ezik. Uste zuen Tertulianok, eta are gogorrago ikonoklastek, Jainkoak ez zuela mundu honetako gauzak irudikatzeke eskubiderik eman. Eskolastikoez, berriz, izpirituzko gauzei egindako irudiek, materiakoei egindakoek baino balio handiagoa zutela uste zuten. Ez Tomas Aquinokoak, horrek tesi klasikoa, "arteak Izadia imitatzen duela", eman baitzuen ontzat.

Imitazioari buruzko tesiak Berpizkunde garaian iritsi zuten goreneko maila, eta, Ghiberti, Alberti eta Leonardo da Vinci (Italian), Durero (Alemanian) eta Poussin (Frantziar) lagun izan zituelako, hain zuzen. Hiru mende bitartean imitazioari buruzko hori izan zen teoriarik indartsuena, arte kontuan; baina bat baino interpretazio modu gehiago izan zituen horrek ere, imitazio kontzeptuak une horretara bitartean izan zituen bezala. Batzuen iritzian, balio, imitazio "onak", "artistikoak", "ederrak" edo "imajinatiboak" bakarrik balio zuen. Albertiren ustez, adibide bat jartzeagatik, arteak gehiago imitatzen zituen Izadiaren legeak horren itxurak edo formak baino.

¹⁶⁴ Ib., 72 or.

¹⁶⁵ CASSIRER, Ernst, op. cit. "Antropología...", 207 or.

¹⁶⁶ TATARKIEWICZ, W., op. cit. "Historia de seis...", 304 or.

Errealitatea zuzen imitatzeari buruzko kontakera asko izan zen Berpizkunde garaian ere. Giotto, artean aprendiz zela gertatu bide zitzaion bat kontatzen du Vasarik¹⁶⁷; horrek dioenez, Giottok intsektu bat pintatu zuen behin Cimabue bere irakaslearen koadroetako batean, eta hori, zer ari zen konturatu gabe, zelako intsektua uxatzen hasi omen zen. Zuccarok kontatzen duenez, kardinale batek papera eta luma eskaini zizkion Rafaelek pintatutako Leon X.aren erretratu bati, izenpe ziezaioren eskatzen ziola.¹⁶⁸ Boccacciok ere antzeko zerbait esaten du Giottoren arteaz "Decameron" obran (5. egunean, azaroaren 5-ean): "behin baino gehiagotan utzi zuen jendea nahasturik eta ikusten zuen irudia, Giottok egina, benetakoa zela uste zuela."¹⁶⁹

Berpizkundeko Aristotelearen jarraitzaileen ustez, ez zen Izadian berez zena imitatu behar, izan behar zukeena baizik. Izadia hobetu eta ederragotu behar hori alde erlijiosotik hartu zuen Michelangelok, eta Izadia ederragotze horretan Jainkoa imitatzea zen bere asmoa. Arteak Izadia gainditu zuela esan ere esan zuen Vasarik. Beste idazle batzuen iritzian, Izadiak aparte, ideiak, alegoriak eta metaforak ere imitatu behar zituen arteak. "Imitatio" hitza alde batera utzi eta beste hitz batzuek erabiltzen hasi ziren gero: "inventio", "ritrarre"(erretratu), "representatio", esate baterako. Eta handik hara, imitatzea Izadiko akatsak zuzentzea eta selekzio bat egitea zela ere defendatzen ere hasi ziren frantziar klasizista batzuk.

Guztiarekin ere, *Izadia imitatu* lema ordez *antzinakoak imitatu* lema hartzea izan zen Berpizkunde garaiko aldaketarik handienetako bat, eta gero ondoriorik handientxoena izango zituena. Delako teoria klasiko hori teoria akademiko bihurtzea izan zen aldaketa horren ondorio nagusia. Imitazioaren teoria hori asmatu, antzinakok egin zuten, baina formulatu, ondu eta bakandu, Berpizkunde garaikoek.

Indarrak handiena XVII. mendean izan zuen, halere, errealitatea imitatzea ulertu ere, erarik zabalenean eta alderik perfektuenak hartzen zituela, ulertu zen-eta orduan. Formarik guztizkoenean, berriz, XVIII. mendean hartu zuen, zeren, imitatu behar hori arte mota guztien joera esan baitzen mende horretan. Batteaux-ek, 1747an, adierazi zuen hori, arte mota guztien azpian zebilen hatsapena zein zen *-imitazioa*¹⁷⁰ aurkitu zuela aldarrikatzean. Berez, ez zen kontu berria, imitazioa arte mota guztien zertan unibertsal gisa hartzea zen barria, lehen, arte mimetikoaren joera baitzen hori, arkitektura eta musika barne.

Ez ziren, Modernitatea iritsi arren, Imitazioaren Teoria eta Edertasunaren Teoria Orokorra desagertu. XVIII. mendearekin egiten den bereziketa, horrez atzerako eta aurrerakoa, ezer baino gehiago metodologiazko bereizkuntza da; bereizkuntza eroso eta baliagarria, halere, harrez gero sailik sail izan diren aldagetak ulertzeko, eta orobat artea bera eta horren praktika ulertzeko. Eta XIX. mendean, itxura duenez, arte kontuan imitazioa izan zen kezka nagusia; eta imitazioa, gainera, ez antzinako erarekin, baizik Izadiarekin eta errealitatearekin lotua. Horrekin batean osagarri berri batzuk ere azaldu ziren mende horretan, bere lekuan azaldu eta ulertzen ahalegindu beharrekoak, zeren garrantzi nagusia baitute aldi horretako zer eta nolak zeharo bakantzeko eta orainagoko igerkizunak argitzeko.

¹⁶⁷ KRIS, Ernst eta KURZ, Otto, op. cit. "La leyenda...", 65 or.

¹⁶⁸ Ib., 64 or.

¹⁶⁹ Ib., 66 or.

¹⁷⁰ "Les beaux arts réduits a un seul principe" (1747) liburukoak.

AZALPEN GISA

Ugaltze hatsapena

Principio de proliferación (Feyerabend)

III

ARTEA ETA IZADIA, DITUZTEN HARREMANAK MODERNITATEAREN

ARGITARA

3.1. Modernitate fenomenoaren sarrera.

Gorago esan den bezala, "moderno" kontzeptua, artean, Charles Batteaux-i zor zaio. Badakigu kontzeptua definitzea lan gaitza dela, baina horri egin beharko diogu aurre kapitulu honetan. Modernitatearen hasiera XVIII. mendean finkatu izanak ez digu, bestalde, gainerako hipotesiak gaitzesteko eskubiderik ematen, hori mende bat lehenago, Descartesen garaian hasi zela dioena, edo Bepizkunde garairaino atzeratzen dutenak, esate baterako, zeren, honetan ere, fenomenoari atxikitzen zaion edukiak baitu garrantzirik handiena. Dena den, berrikuntza handiak gertatu ziren XVIII. mendean, Argien, Ilustrazioaren edo Iraultza Burgesaren mende ere deitu izan zaion horretan, eta, zientzia, filosofia eta artea bezala politika eta gizartea bera oso aldatuko zituzten berrikuntzak gertatu ere.

Historiako aldi berri baten atari ezezik, gure zuzeneko argi iturri ere bada Modernitate deritzagun hori, zeinetako kezkez eta balioez baitzen gero hariz hari azken berrehun urte honetako gertaeren irazkia osatu. Pentsakera berri horren hatsapenak jada igerrita zeuden bai Bacon, metodo experimentalaren eragile eta Izadiaren aztertzaile izan zenaren lanetan; bai Newton, grabitazioaren legeak ezagutarazteaz gainera, zuzenki Izaditik jasotako datuei balio handiagoa ematen lagundu zuenarenetan; bai halaber Spinoza, kristauen Jainkoa alde batera utzirik beste Jainko inpersonal panteista moduko bat asmatu zuenarenetan, eta orobat, askorentzat filosofia modernoaren fundatzaile den Descartesen lanetan ere. Modernitate deritzaion horretako aztarnak aurki ditzakegu Piranesi-engan, espazioa zatiberritzeko, Bepizkundekoen perspektiba hausten eta Euklidesen geometria okerrarazten duenean, Velazquezen *Las Meninas* obrako gelako giroan, eta beste hainbat autore eta artistengan ere.

XVIII. mendearen hasieran, Voltaire, Newtonen eta Lockeren miresle zena, Ingalaterratik Frantziara itzuli zen, eta ikusi zuen Descartesen filosofiak ikaragarritzko eragina zuela Frantziako pentsalari askoren gain. Filosofo horiek uste zuten, eta nola uste ere, gizon-emakumeen adimena gai zela Izadiko legeak aurkitzeko, behaketaz eta arrazoimenaz baliatuz gero. Filosofo horiek "Entziklopedia" egiteari ekin zioten, zeina, Diderot eta d'Alambert arduratu ziren argitaratzeaz. Argidun zeritzaten pentsalari horien iritzian, gizon-emakumeak edo giza adimenak, independentzia berreskuratu nahi bazuen, baztertu egin behar zituen erlijiozko superstizioak eta elizen intolerantzia, halaber, erregetza absolutuen ahalmena, mugarik eta legerik gabea, oskurantismoak eragindako mendekotasuna eta tradizioarekiko begirunea ere. Hori lortzez gero, metafisika saileko hatsapen guztiak eta gizarteko nola Izadiko errealitate guztia gizabanakoaren esperientziaren argitara aztertu eta kritikatu beharko zirela esaten zuten.

Gaur egun, XX. mendearen azken-aurretik, eszeptizismoz bezala begiratu ohi dugu Argien mende hori; badugu, aldi berean, horri buruz erantzunik gabeko arazoak eta galderak planteatzeko joera ere. Pentsakera bateratzaile guztia suntsitzen du, eta Ilustrazioan batasunik edo armoniarik aurkitzeko itxaropen guztia ezabatzen, bizitzea egokitu zaigun krisi honek, zeren, Eduardo Subiratsek dioen bezala, "lehenago pentsakerari

buruzko ikusmoldea ere ilundu egiten baitigu dagoen eklipseak. Kritika ezezik, pesimismoa ere nabari da Ilustrazioari buruzko atzera begirada horretan."¹⁷¹ Ezin dira, guztiaz ere, gaurko gizarte eta kultura egoera, Argien aldian sortu ziren zertasanak eta balioak kontuan izan gabe ulertu, zeren, horrek orrialde berean esaten duen bezala, "gizartearen produkzioari eta gizartea bera eraberritzeari eragiten duten hatsapenek Argien garaikoetara baikaramatzate. Gaur zartatzeaz dagoen Modernitate hau berau ere, begiak pentsakera horretan erne direla bakarrik defini daiteke."¹⁷²

Filosofian, ez horretan bakarrik, fenomeno berri bat gertatu zen, artearekin zerikusi handikoa, eta aurrerantzean garrantzi berezia hartuko zuena. Estetika sail filosofiko independente gisa hartu zen. Horrek ez du, XVIII. mendeko gizarte burgesa baino lehen filosofoek artearen, "Estetikaren" edo "Estetika alorraren" esistentziaz eta zertasanaz gogoetarik egiten ez zutenik esan nahi. Esan nahi du, filosofia sisteman Estetika sail berezi gisa sartu izana gizarte burgesari zor zaiola, bai halaber Ferenc Féher-ek eta Agnes Heller-ek dioten beste hau ere: "XVIII. mendearen erdialdeko irakiten zegoen krisiak ekarri zituen Estetikaren lehenbiziko adierazpen berezituak; iraultza garaiak, horrek eragin zituen ondorioek eta geroagoko prozesu eduki intelektualekoek osatu egin zuten hori."¹⁷³

Autore horien ustez, Estetika sail berezitat hartze hori ez zuen faktore bakarrak eragin. Alde batetik, edertasuna eta horren zertasanak aztertu nahi zituen joera berezi bat sortu zen filosofian, ideologekin eta sineste kontuekin zerikusirik ez zuena. "Goi mailako kulturak" produkzioko lanetatik eta eguneroko eginbeharretatik *urruntzen joan ziren* aurrena, eta artistak ere gizarteko gainerako estratuetatik bereizi egin ziren. Hurrengo aldian, burgesen iharduerak, berariazko errazionalismoan oinarritzen zirenak, orokortzen joan ziren. Bidebatez, zaharkiturik geratu ziren edertasunari buruzko lehengo arauak, eta konponezina sortu zen horien eta izpiritu berriaren artean. F. Féher-en eta A. Heller-en iritzian, "*sensu stricto* gizarte burges gisa hartzen den horretan, eta goi mailako kulturaren barnean, beharko du 'produkzio-adar bereziak', mundutik desagertu den edertasunaren hutsunea beteko duenak agertu."¹⁷⁴

Rousseauk, esate baterako, ezkor eta gauza utopikotzat baloratu zuen estetika, "La nouvelle Héloïse", bere obran, eta saiatu ere saiatu zen hori jendearen eguneroko homogeneousan, bitartekorik gabe gertatzen den horretan desegiten. Kant-en arabera, *adimenak* egiten zuen ezaupidearen eta arrazoi praktikoaren arteko bitartekotza; hori zen ere Estetikaren iharduera-lekua ere. Hegel-ek, aldiz, zeregin handiko gauzatza eduki zuen. Estetika eta Estetika iharduera sistema filosofikoan sail independente gisa sartzeari, horri *status quo* bat aitortzea bezala zen Hegel-entzat, hots, edertasuna gauzatzea ihardun berezi bat zela adieraztea, eta iharduera sistema orokorretatik kanpora geratzen zenez, are esplikazio bat behar zuela ere aitortzea.

Konparazio modura, lehen hain zabaldua zegoen *sensus communis* hura desagertu egin zen orain, esate baterako. Estetika neurtzeko ikuspegi oso diferentea zen burgesiaren garaian, nori bere ideologiak eta sistema

¹⁷¹ SUBIRATS, Eduardo, "La ilustración insuficiente", Edit. Taurus. Madril 1981, 128 or.

¹⁷² Ib., 128 or.

¹⁷³ Ferenc FEHER eta Agnes HELLER Budapest-eko Eskolako bi teoriko dira, egun New York-eko New School for Social Research-ean irakasle. Batez ere "Dialéctica de las formas" izeneko heuren obra aipatuko dugu, S. RADNOTI, G. M. TAMAS eta M. VAJDAren kolaborazioan idatzia. Edic. Península.artzelona 1987, 9 or.

¹⁷⁴ Ib., 10 or.

filosofiko jakinak eragina, noski. Féher-en eta Heller-en ustez, aldi burges moderno horrek, izatez "erabat indibidualizaturik eta ordura arteko kanonen eta arauen oztopoetatik libratu zegoen horrek eta horrela egoteagatik munduaren historiako gustu subjektibua, inprudente eta harro baten aldi bihurtu zenak, berorrek eragin zuen, bere 'akats' eta guzti, Estetika filosofikoa kaosaren arbitro agertzea ere."¹⁷⁵

Egia esan, artea urruntzen ari zen eguneroko bizitzatik, eta era errazionalen esplikatzea eskatzen zuen. Paradoxazkoa zen horren egoera, zeren, eguneroko bizitzatik baztertera geratzen ari baitzen batetik, eta erabili, berriz, bizitza horrek berekin dakartzan alienazioa eta babes falta "gainditzeko" erabili nahi baitzen.

3.2. Krisia Modernitatearen adierazgarri.

Aro modernoak eragin zituen aldakuntza guztiak faktore kritikoak izan ziren gizartearen bilbe ekonomiko, politiko, zientifiko, filosofiko, erlijioso, artistiko etab.-etan. Artearekin eta Izadiarekin zerikusi berezia izaki hauek-eta, Edertasunaren Teoria Handia eta Imitazioaren Teoria nahikoa izan zituzten ordura arte, aurreko hogeit hamar mendetako historia irakurtzeko; orain ordea, aldaketak nolakoak, joerak ere halakoak izan behar zuten, horien lekua beteko zuten berri eta egokiagoen bila hasi ziren. Beaudelaireren iritzian, *modernotasuna* eta *garaiotasuna* izpiritu berri horren adierazle, Stendhalentzat eta Schlegel anaientzat, berriz, *erromantikotasuna*, eta Schillerentzat, *gotikotasuna*, *ezaugarri berezietako izatea*, *interesgarritasuna* eta *sentiberatasuna*; guztiak ere joera klasikoaren eta edertasunaren antzinako idealaren aurkakotzat zeuzkaten dena den.

3.2.1. Teoria Handiaren krisia.

Defendatu zutenen arteko aldeak alde, hogeit hamar mende eta gehiago iraun zuen edertasunari buruzko Teoria Handiak, eta ez zuen, XVIII. mendera arte, balantzan jar zezakeen erasorik edo kontrako argudiorik izan. XVIII. ean, berriz, alde guztietatik eraso zioten, hala artearenetik (indartzen ari zen erromantizismoak) nola filosofiakotik (enpirismo ingelesak, kartesianismo frantsesak, errazionalismo alemanak). Hori da Tatarkiewicz-ek, "krisi horren iturriak filosofian eta artean, hots, filosofoen enpirismoan eta garai horretako artisten erromantizismoan bilatu behar dira"¹⁷⁶, dioenean adierazi nahi duena.

Eta ez dago, bestalde, gainegiturako aldaketa horiek ekonomia ta gizarte mailan berrikuntza handiak eragin zituztela esan beharrik. Ez da ere mendearen bukaeran Iraultza Frantsesa sortu zela ahaztu behar.

Teoria Handiaren arabera edertasuna proportzioan eta armoniazko banaketan bermatzen izan zen, edo objektibotasuna, errazionaltasunean nahiz zenbatasunean gauzatzen zena, defendatzen zuten teoriak hartzen zituen lagun, eta planteamendu metafisikoei lotua agertzen zen askotan. Ezaugarri guzti horiek zituzten XVIII. mendera arte nagusi izan ondoren, orduan gainbera hasi ziren teoria klasizistek. Tatarkiewicz-en iritzian, ordura

¹⁷⁵ Ib., 10-11 or.

¹⁷⁶ TATARKIEWICZ, W., op. cit. "Historia de seis...", 178-183 or.

arte, "gauza baten edertasuna horren zein ezaugarriek egiten zuten aztertzea zen auzi nagusia; orain, berriz, subjektuaren adimeneko zenbait ezaugarri bilatzea zen auzia."¹⁷⁷

Bidegurutze horretan du Joseph Addison (1672-1719) ingeles idazle, saiogile eta kazetariak, klasizismotik erromantizismorako bidea erraztu zuenak, bere lekua. Idazle hori Toni Raquejo-ren eskutik ekarri dugu hona, horren "Los placeres de la imaginación y otros ensayos de *The Spectator*" liburu aipatuz, hobeto esan, aurreko kapituluan egin dugun bezala.

"Gure grinetan hainbesteko indarra" duten hiru kausa, *eder*, *handi* eta *berezi** izatea aztertu zituen Addisonen bere obran, Erromantizismo garaiko hiru poesia moten iturri izango ziren *edertasuna*, *bikaintasuna* eta *bitxitasuna* sortarazten dituztenak, alegia; erromantizismoak beste erabilera bat eman zien horiei.

Edertasunak "ez du arrazoimenarekin zerikusirik zeren berehala eta kausen bila ibili gabe agertzen baitzaigu"¹⁷⁸, dio Addisonen.

Bikaintasunaren zertasun-nolakotasunak argitzeko, berriz, Boileau, frantziar klasikoa eta horren "Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours" liburu hartzen du, K.o. I. mendeko Longino edo pseudo-Longino izeneko greziar idazle baten "Sobre lo sublime" liburuaren itzulpena bera. *Bikaintasuna garraiatzearen* edo *aldatzearen*, *goratzearen*, *garbitzearen*, *zerbait den baino hobeago bihurtzearen* sinonimo bilakarazten du. Izadia, adibidez, Kreatzailea gauza bihurtua besterik ez da Addisonentzat, eta orobat Boilearentzat ere, baina jainkozkoarekin komunikarazteko edo, batere lekuz aldatu beharrik gabe, inor mundu batetik bestera aldarazteko indarra duena. T. Raquejok dioenez, *bikaintasun* ideia gako "kasu honetan, elementu bat goragoko, jasoago eta hobeago bihurtzeko gaitasunean eta ahalmenean datza (hala materia bat eskultura, nola izadia ikuskizun, edo hitza olerki)."¹⁷⁹

Addisonen ustez, artista bat gai da unibertso obrarik ederrenei esistentzia emateko, baita dagoena hobetzeko ere, Kreatzailearen eginkizunak bere egiten baititu, nolazbait esateko. Tesi horiek erromantizismo garaikoak dira, berez. Addison klasizismoaren eta erromantizismoaren arteko zubitzat hartu ohi delako dakartzagu hemen.

Addisonen *bitxi* hitzak, aldiz, *berritasuna* darabil azpian, gauzetan gu gogara txunditzeko, guregan jakinmina sortzeko eta, zernahi dela, ezagutzera eragiteko den gaitasuna, alegia.

Adisson ederraz, bikainaz eta bitxiaz mintzatzen bezala, garai bereko filosofoak fenomeno subjektibua aztertzeari zioten herra baztertzen hasi ziren, baina XVIII. mendearen lehen hamarraldiak bitartean jarrera moderatuak izan ziren nagusi. Hutcheson-ek bi edertasun mota bereizten ditu, *intrinsekoa* edo *berezkoa* (jatorrizkoa) eta *erlatiboa* (beste zerbaiten arabera); beste batzuk, berriz, Crousaz-ek eta, edertasun *naturala* eta *konbentzionala* bereizten zituzten. Orainago, edertasun *librea* eta *atxikia* bereizten zituen Kant-ek.

¹⁷⁷ Ib., 172 or.

¹⁷⁸ Ib., 34 or.

¹⁷⁹ Ib., 61 or. "Lo sublime"-ari buruz 34-62 or.

Mendearen erdi ingurutik aurrera, aldiz, jarrerak aldentzen hasi ziren. Humekek, adibidez, "edertasuna ez da gauzei berezko zaien gauza, esaten zuen, begira daduzkanaren adimenean dagoena baizik, eta adimen bakoitzak bere erara ikusten duena, beraz."¹⁸⁰ Alison-ek ere antzeko zerbait adierazi nahi du, "formen edertasuna guztia guk horiez egiten ditugun elkarketek sortarazten dute"¹⁸¹, dioenean.

Horrelako iritziak oinarri hartuta nekez osa daiteke edertasunari buruzko teoria orokorrik. Edertasunaren sailean izandako esperimentazioez teorizatu-eta egin daiteke agian, baina hortik aurrera ezer gutxi. Nolanahi ere, imajinario, gustu, bikain, edertasunaren zentzu, kontzeptu eta lagun bihurriak dira Teoria Handiari darion errazionaltasunarekin ondo konpontzeko.

Edertasun kontzeptu zentzu klasikoan hartzen zen horrekiko interesa galtzeak Estetikaz gero eta gehiago arduratzea ekarri zuen, XVIII. mendetik aurrera, batez ere; eta horrek, berriz, teoria berriak ugaltzea eragin zuen gero. Handik edo hemendik edertasunari buruzko teoriak ziren horiek ere, eta halakotzat hartu izan ziren, zeren, zeharbidez bada ere, ba baitzuten zerikusirik horrekin. F. Féher-en eta A. Heller-en ustez, "harrez gero, *Estetikako barrutia, Estetika bera*, arte gauzatua, eta marko horren barruan gainerako arte motak ere baloratzen eta interpretatzen dituen filosofia orokor bat-edo izan da Estetika; eta egin ere, sistema horri dagozkion edo horrek hobesten dituen teorien eta ideologiaren arabera egin izan du lan hori. Zein da zertasun estetikoari (edertasun gauzatuari, arteari, arteei) bizitzan, historian dagokion lekua galderari eman liezaiokeen erantzuna, jarraian datorren beste honi eman liezaiokeen erantzunarekin erabat lotua dago: zein da zertasun estetikoak sistema filosofikoan duen lekua."¹⁸²

Inor arretatzeko modukoa da Teoria Handiaren barnean Aro modernoko krisia bitartean izan ziren aldaketen ezaugarri nagusiez Tatarkiewicz-ek egiten duen laburpena.¹⁸³

Edertasunaren kontzeptua era zabalean hartetik hori era estetiko hutsean hartzera nola iritsi izan zen agertzen du aurrena. Edertasunaren kontzeptu murrizta ez da, horren ustez, Modernitateak asmatua, zeren, ordurako mende asko baitzeraman Platonek aurkitutako kontzeptu zabalaren ondoan bizitzen, izan ere, sofistak ezezik, Aristotele, estoikoak, zenbait eskolastiko, Berpizkunde garaiko humanista talde bat, eta are Descartes bera ere baliatu izan ziren-eta edertasunaren kontzeptu murriztaz.

Denbora igaro ahala, *edertasunaren kontzeptu orokor hura ere edertasunaren kontzeptu klasiko bilakatu baitzen. Horrek esan nahi du edertasuna aintzat hartzeak XVIII. mendea arte indardun iraun zuela bizitzako eta arteko esparru guztietan; mende horretatik aurrera, ordea, rococo apaingarriak, adibidez, elegante ziren, paisaia preromantikoak, bitxi; literatura preromantikoak, bikain; eta obra klasikoak bakarrik ziren eder.*

Izan zen beste ikuspegi aldaketa bat ere, eta garrantzi handikoa, bera; lehen munduan kokatzen zuten edertasuna eta orain artean edo norbere adimenean. Lehen *munduaren edertasun zena artearen edertasun*

¹⁸⁰ Ib., 170 or.

¹⁸¹ Ib., 171 or.

¹⁸² HELLER, A. eta FEHER, F., op. cit. "Dialéctica...", 13 or.

¹⁸³ TATARKIEWICZ, W., op. cit. "Historia de seis...", 178-183 or.

bilakatu zen, beraz. Antzinako greziarrak, eta orobat Ciceron ere, edertasuna munduaren zertasun natural bat zela sinistuta zeuden. "Hainbeste edertasun du munduak, idatzi zuen Ciceronek, ezen gauza ezina den ezer ederragorik izan dadin pentsatzea."¹⁸⁴ Erdi Aroan eta Berpizkunde garaian ere ideia horiek izan zuten indarririk handiena, edertasuna artearekin lotzeari garrantzi handiagoa ematen ziotela dirudien lekuko batzuk ere arki daitezkeen arren. Ez zen, beraz, *bitariko edertasuna** edo edertasuna artean bakarrik aurki zitekeela defendatzen zutenik XVIII. mendera eta bizi garen aldi honetara arte azaldu.

Ikuspegi aldaketa handia izan zen ere *edertasuna arrazoinaren bidez atzematen zela* uste izatetik hori *senez atzematen zela* uste izatera igarotzea, zeren mende askoan uste izan baitzen edertasuna arau jakin batzuei zuzen egokitzean zetzala. Ez da hori Leibnizek (1646-1716) ondorengo pasarte honetan dioena: "Ezin dezakegu edertasuna arrazoimenaren bidez ezagutu, zioen horrek. Ez da horrekin batere ezagut ez dezakegunik esan nahi, halere. Edertasuna gustuan oinarritzen da. Eta horrek ematen digu halako ederra den edo ez den esateko bidea, nahiz eta hala edo honela zergatik den esateko biderik eman ez. Gauza beretsua gertatu ohi da instintu edo senarekin ere."¹⁸⁵ Erromantikoez gero, gustuak atzematen du edertasuna, sortu, irudimenak sortzen badu ere.

Ez zen *edertasuna* atzemateko bi modu, *objektibua* eta *subjektibua*, zeudela esatea ere gauza berria, sofistak ezezik Sokrates bera ere subjektibista baitzen Estetika kontuan. Horretan ere, ordea, XVII. mendea iritsiko zen edertasuna atzemateko modu objektibua besterik ez zegoela inor sistematikoki zalantzan jartzen hasterako, besteak beste, Descartes, Pascal, Spinoza eta Hobbes filosofoak horretan hasterako, alegia. Aurrerago, eta tesi modura, Humek, Homek, Burkek, eta batez ere Kantek azaldu zuten hori; labur esanda, edertasunari buruzko ikuspegia ez da oinarri objektibuez bakarrik eratzen, zioten horiek. Dena den, subjektibismoak erromantizismo garaian izan zuen lorealdia.

Aldaketarik handiena *edertasuna zegoen aldaretik erori zenean* gertatu zen nolana ere. Hona zer zioen Friedrich von Schlegel-ek 1797an: "gaur egungo artea ez da edertasunean oinarritzen, ezaugarri bereziko, interesgarri eta filosofiko izatean baizik."¹⁸⁶ Berriz ere, XVIII. mendeak jarri zuen aldi muga, erromantizismoaren ailegatzeak, zehatzago izateko.

3.2.2. Imitazioaren teoriaren krisia.

Kultura eta Izadia osotasunean eta baturik hartzen zituen (era konbentzionalean baina) ikusmoldeak XVII. mendearen hasierara arte iraun zuen. Une horretatik aurrera, eta XVIII. mendean gero, batez ere, batasun hori suntsitzen joan zen, eta *kulturak* (gizon-emakumeekin) eta *izadiak* (lurrarekin) zeinek bere aldetik jo zuen, hain ere horrela, non, elkarrengandik urrundu eta bata bestearen kontrako izatera iritsi baitziren azkenean. Etikaren eta Estetikaren arteko banaketa ere are eta handiagoa egin zen orduan. Gizona bera izenak adina gizaki puskatan zatitua geratu zen: *homo faber* batetik, *homo edulis* bestetik, *homo economicus* han, *homo aestheticus* harago. Horretaraino iritsiz gero normala zen Izadia-artea bikoteak ere lehengo armonian ez funtzionatzea;

¹⁸⁴ Ib., 180 or.

¹⁸⁵ Ib., 181 or.

¹⁸⁶ Ib., 182 or. "Sobre el estudio de la poesía griega" bere entseitutik hartua.

arteak eta kulturak ere, orobat, Izadiarekin adiskidantza berria egin nahi izatea, beste armoniazko harekin zerikusi gutxi zuena. Horrek ez du, nolana ere, tarteka ikusmolde baterakorrak sortuko ez direnik esan nahi.

Esanak esan, zaila da Imitazioaren Teoria horrek noiz edo nola, zerengatik edo norengatik behera egin zuen argitzea, zeren, indarra galdu izan arren, XVIII. mendean eta gaur bertan ere ohizkoa baita, bai obra bat egiterakoan eta bai hori ulertzerakoan, imitazioa kontuan izatea. Aldakuntza eta krisia Imitatzearen Teoria horrek artearen barrutian hegemonia galdu zuenean etorri ziren. Hori zehazteak badu bere garrantzia, ezen ba baitakigu Imitazioaren Teoria ez zela, eta greziarrez garaiaz gero horrela, molde bat berekoa izan.

Platonen eta Aristoteleren tesiek bazituzten jada beren aldeak. Gorgiasen (K.a. IV. mendean) artea lilura hutsa zela defendatu zuen. Artearen erdiespenik handiena egiten zen obra eredu gisa hartutakoa zela uste izateko bezain antzeko egitean zegoela esaten zuen horrek. Ikonoklastek (VII. eta IX. mende bitartean), aldiz, erabat gaitzetsi zuten imitatzea, eta Erdi Aroan ere ez zuen itzal handirik izan, arik eta Tomas Aquinokoak (XIII. mendean) argi eta garbi horren alde irten zuen arte. Berpizkunde garaian, atzera oinarrizko kontzeptu bihurtu zen arte kontuan eta orduan iritsi zuen goreneko maila, baina ez, hartan ere, artistek nahiz teorikoez hainbat interpretazio mailan ñabardura ekarri gabe. Izadia imitatzeko ordez antzinako artistak imitatzea proposatzen zuena izan zen ñabardura horietan aipagarriena eta halaber garai horretako egoera hobekien adierazten zuena. Hobeto esan, Izadia antzinakoen erara imitatzea proposatzen zuten horiek. Piero della Francesca eta Leonardo da Vinci ere bai geroago, imitaziozkoaren baino ezagutzazkoaren aldekoago ziren; errealitatea imitatu ez baizik hori aztertu egiten du arteak, zioen horien planteamenduak. Eta XVII. mendean gero gauza normal samarra bihurtu zen artea, errealitate hautatzeko eta hori hobetzeko ere gai denez, adimenaren lana zela defendatzea.

Imitazioaren Teoria XVII. mendean gero izan zuen krisia *erromantizismoan* ageri da argien. Klasizismoaren eta horren, erromantizismoaren, arteko zubi Joseph Addisonen egin zuela esan da lehen, lan hori horri eratzeki ohi diotela bederen. Zioen horrek, eta erromantikoez ere bai geroago, ez zuela arteak begietaritzen zaigun Izadi kanpoan den hori imitatu behar, barnekoa eta imajinatzen duguna baizik. Horrek ez du zentzumenak gauza alfertzat zeuzkanik edo horiek duten eginkizuna, errealitatea atzematekoa, aintzat hartzen ez zuenik esan nahi, Izadia inspirazio iturri gisa hartzen zuela baizik eta ez imitatzeko eredu balitz bezala. Oharmena imajinazioaren lagun hurko da Addisonentzat, eta halaber gauzetan arreta jartzeko gaitasuna horiek eraldatzeko gaitasunarentzat ere. Zentzumenek egiten dutena lan eraginkortzat hartzen zen, eta ez hainbat irudi pilatze hutstzat. Izadiaren handitasunak gogaldi beroak pizten ditu artistarengan, hori ohizko ez den mundura eragiten dutenak; horretan jasotako sententzioak adierazi nahi izaten ditu gero, obra bat egiterakoan. Guztiaz ere, Izadia ez da artistak ikusi bezala agertuko obra horretan, barruak artistari eragin ahal izan dion bikaintasunik handienez baizik. Jarrera klasikoa da hori, zeren, arteak Izadia hobe lezakeen ustea baitabil horren azpian, baina, ikusitakoa bahetzeko arrazoimena ez baina imajinazioa hartzen den puntutik, baditu klasizismoarekin ere bere aldeak.

Addison bezala, jatorriz ingelesa, eta lanbidez pintore, kritikoa eta teorikoa zen sir Joshua Reynolds-en ustez, ez Michelangelo eta ez Rafael, ez ziren kopia hutsera mugatu, horiek ere imajinazioak eskaintzen zien modura eraberrituz pintatu zuten Izadia. Reynolds-en iritzian, horretantxe, "forma jakin guztien gainera, lekuan

lekuko ohituren, berezitasunen eta beste zehaztasun guztien gainera irten ahal izatean dago artearen bikaintasuna eta handitasuna."¹⁸⁷ Zentzumenetik sartzen dena bahetzeko eta mamitzeko orduan imajinazioa erabiltzearen aldekoa zen hori; zuzen imitatzeari baino garrantzi handiagoa ematen zion imajinazioari. Hona zer dioen XIII. Diskurtsoan: "Pintura ez da imitatze lan huts gisa hartu behar, engainuz funtzionatzen duen zerbait bezala, izatez ez da hala, eta, alde askotatik begiratuta eta zehatz mintzatzeko, ez du kanpoan ikusten dugunaren imitazio zertan izanik."¹⁸⁸

Erromantikoeak asko idatzi zuten arteak errealitatearekin eta Izadiarekin dituen harremanen gaiean, eta imitazioa interpretatzeko zenbait modu berri ere bada testu horietan. Erromantikoeak, ordea, arautze konturik entzun ere ez zuten egin nahi izaten-eta, ez da horien testuetan azalpen orokorrik edo eginbide jakinik aurkitzea gauza erraza. Dena den, hona adibide batzuk, gaia zerbait argitzeko asmoz, baina erabat argituko ez dugula jakinda hautatuak.

Goetherenetik, 1789ko testu zatitxo bat aukeratu dugu, Italiatik itzultzean idatzia, erromantizismoari uko egin baino lehenagokoa (zahartzaroarekin iritsi zen horretara), baina honen beronen aurreko beste batzuk (1770eko hamarraldikoak, adibidez) baino moderatuagoa. ("Simple imitation de la nature, manière et style" du titulua). Testu horretan, arte egikeren jerarkia bat egiten du. Behereneko mailan, berak *imitazio hutsezko* deritzana ipintzen du; horrelakoetan begi hutsez ikusten dena kopiatu besterik egiten ez delako jartzen du behean. Berak *moldea* deritzana lantzen duenean artistak, "forma adierazgarri bat eratziki nahi izaten dio harako lehen ere sarritan landu duen gauzari, baina Izadirik eta horren oroitzapen bertakorik aurrean gabe oraingoan."¹⁸⁹ Arte egikeren goreneko mailan, *estilo* deritzana jartzen du Goethek; eta estiloa, gauzen itxura hutsa ez baina horien muina ere ezagutzen denean, lortzen da, dio berak. Testu horri darionez, imitazioa baliabide ona da zenbait gauzatarako, objektu partikular edo egin errazetarako, adibidez, baina eskasegia kontzeptu unibertsalak adierazi nahi direnerako.

Friedrich Schelling-enetik, 1807an idatzi zuen "La relación del arte con la naturaleza" liburua hautatu dugu. Artearen historiako aldi bat baino gehiago aztertzen ditu obra horretan. Horrek dioenez, artea gizonaren arimako kontzeptu jasoak irudikatzen ahalegindu zen artea, aldietako batean; Izadia ahalik zuzenen antzeratzen, hurrengoan, eta formak idealizatzen eta klasikoen esperientzia errepikatzen, hirugarrenean. Schelling-entzat berarentzat, ordea, "forma baino harago dagoen zera da artea: esentzia, unibertsal dena, begirada eta gauzaei berezko zaien izpiritu naturalaren adierazlea."¹⁹⁰ Beste leku batean, honako beste hau dio berriz: "artearen Izadiaren trabetatik askatuta geratzean, eta hasierako askatasun horrek eragindako izugarria uxatu denean, arimako irudipenei esker forma eta irudiak edertu direnean, zerua argitu egiten da orduan, eta lurrekoa, jada zituen trauskilak legundurik, elkar daiteke zerukoarekin, eta jainkozkoa, gizazko denarekin."¹⁹¹

¹⁸⁷ REYNOLDS, Joshua, "Discurso XIII", ADDISON-en "Los placeres de la imaginación..." obran aipatua, 78 or.

¹⁸⁸ Ib., 78 or.

¹⁸⁹ GOETHE, "Ecrits sur l'art", Jean-Marie SCHAEFFER-ek hautatu, itzuli eta notatutako testuak, Tzvetan TODOROV-en aurkezpenarekin. Centre National de la Recherche Scientifique. Paris 1983. Hautatu dugun testua: "Simple imitation de la nature, manière et style".

¹⁹⁰ SCHELLING, Friedrich, "La relación del arte con la naturaleza", Edit. Sarpe. Madril 1985, 69 or.

¹⁹¹ Ib., 100 or.

Nolanahi ere, erromantizismo garaian ereindakoak bizirik iraun du azkeneko bi mende honetan, eta handia da kontzeptu kontuan erromantikoekiko dugun zorra; horrek ez du gaur egun erromantizismoa nagusi denik esan nahi, nahiz eta badiren pentsalariak XX. mendeak erromantizismorik gabe zentzurik ez duela diotenak. Argullol-ek, "El Héroe y el Unico" bere liburuan, Holderlinen, Keatsen eta Leopardiren lanak aztertzen ditu erromantizismoa agertzeko, eta hau dio *gizon zatibitua*-ri dedikatzen dion kapituluan: "Erromantikoen garaiko pinturak, Izadiari buruzko mimesia desegin zuenean eta Izadiaren irudi 'fisikoa' bazterrera utzi zuenean -horiek baino imajinaziozko errealitatea eta amets- irudietako Izadia nahiago zuelako- ez bakarrik iraultza bat, ondoren gaur egungo pintura joerak eragingo zituena bidean jarri zuen, baizik eta, Izadia eta gizona zeinen elkarrengandik urrunduak zeuden eta nola hau besteak utzia sentitzen zen ere, era oso dramatikoan argitara zituen gainera."¹⁹²

Laburtuz, eta Argullol-ek hau jarrera akademizista dela dioen arren (horren tesiak zein diren gero agertuko dugu zehatzago), gauza bat esan daiteke, aro modernoa arte teoria objektibistak izan zirela nagusi, eta XVII. mendearen azkenaldetik, berriz, teoria subjektibistek hartu zutela aurreko horien lekua, eta teoria subjektibistetatik erromantizismoa dela adierazgarrietako bat. Eta zein bere garaian nagusi izan zirela esatearekin ez da garai horietan bestelakorik ez zela esan nahi, zeren, antzinako Grezian pitagorikoen ondoan Platon eta Aristotele, edo sofistak, epikureoak eta eszeptikoak bezala, erromantikoen ondoan ere aurki baitezakegu beste zenbait joera (klasizismoa, errealismoa, sinbolismoa, adibidez). Barrokoak tesi objektibistak indartu zituen, zuen joera antzinakoa eredu hartzekoarekin, erromantizismoak, berriz, kontrakoak, esperientzia estetikoetako alde emozionalak eta sortze lanaren alde indibiduala azpimarratzearekin.

XIX. mendearen erdialdetik aurrera, errealismoa, naturalismoa eta geroago inpresionismoa lagun, berriz ere, dirudienez, zuzperten hasi ziren tesi objektibistak; baina, gure ustez -eta neurri batean Argullol-ri zor diogu gogoeta hau, Nietscherekin, Unamunorekin eta Lucien Goldmanekin batean-, erromantizismoaz geroztik ez da Mendebaleko jarrera, ez intelektuala eta ez bizitzari buruzkoa, batere lehengoa izango. Erromantizismoaren ondoren Modernitateak hartu zuen perspektiba kontuan izanez gero, ez zegoen bata ala besteazko eskemak erabiltzerik, zeren, lehen dudazkoa bazen, orain oso problematikoa baitzen horiek erabiltzea.

Dena den, ez datoz autore guztiak klasizismoa eta erromantizismoa adiskidetu ezineko etsai gisa jartzearekin bat, "klasizismoa baino lehen nola halako erromantizismoren bat behar duela" uste dutelako batzuek, Paul Valéry-eta, adibidez; baina, orobat, klasizismoak eta erromantizismoak elkarren beharra dutela eta elkarren osagarri direla ere adierazten dute horrekin. Argullol-eta, berriz, beste arrazoi bat ematen dute hori arbuizatzeko, "arte egite kontuan erromantikoek eta gainerakoekin duten aldea ez dago horri objektibotasunez edo subjektibotasunez heltzean, diote horiek, erromantikoek munduaz eta gizonaz duten kontzeptuan baizik; muduaz, kontzeptu berri iraultzailea, norbere kontzientzian zentratua eta era askotara agertzen dena baitute, alde batetik, eta gizon modernoaz ere, irtenbiderik ez duen egoera tragiko batean bizi dela uste baitute."¹⁹³ Horiek diotena ez dator guk lan honetan erabili ditugun objektibutasun-klasizismo eta subjektibutasun-erromantizismo berdintasunekin guztian bat.

¹⁹² ARGULLOL, Rafael, "El Héroe y el Unico", Edit. DestinoLibro. Bartzelona 1990, 321 or.

¹⁹³ Ib., 42 or.

3.3 Erromantizismoa eta klasizismoa.

Orotara eta alde negatiboak hartzera, erromantizismoa klasizismoaren aurkakoa da. Edertasunaz, adibidez, ez zuten batzuek eta besteek ikusmolde bera, esate baterako; haiek formari eta antzinakoen antzeko izateari ematen zioten garrantzia; haiek, berriz, modu zabalagoan eta bere garaiko erara hartzen zuten hori. Horrela ulertu bide zuen Stendhalek, artean atzerako ikusmolde orokor bat izateko aukera handirik gabe, jarraian datorrena idatzi zuenean: "Gaurko ohiturak eta sinesteak kontuan izanik jendeari literatura era atseginean agertzeko antzea da *Erromantizismoa*. Zera bera horien arbasoei atsegin emateko eran egitea, berriz, *klasizismoa*...Sofokle edo Euripide imitatze gaur, eta imitazio horiek eta guzti hemeretzigarren mendeko frantziar bat ahozabalka gabe eduki nahi izatea, klasizista izatea da."¹⁹⁴

Klasizismoaren eta erromantizismoaren arteko aurkakotasunari dagokionez bada beste perspektiba bat, Modernitate inauguratu berri honetatik eta horrek izan duen traiektoria kontuan izanez gero, igerkizunezko gauza dirudiena. Hegelek delako bere "Lecciones de Estética"-n dioenez ari gara, artearen akabera edo heriotza, zuzenago esateko, "arte gaiza zaharkitu" bihurtuko zela igerri baitzuen horrek. Hori idatzi zuenean, Hegel arte klasikoaz edo materia eta izpiritua oreka betean konpontzen zireneko hartaz, ari zen inondik ere. Artea pilaketatatik, alegia, *kontzientzia* eta ordena *gehiegirengatik* hiltzen da, eta "artistak bere trebezia subjektibuaren neurri eta beti era berera erabili ahal izango duen baliabide libre bilakatzen da gero."¹⁹⁵ Erromantikoen ironiak klasikoaren oreka murrizten du, eta artearen aro modernoa inauguratzen.

Argullol-ek ere zera bera adierazten du "Sabiduría de la ilusión", bere liburuan, erromantikoen ironia mekanismo hutsa ez dela dioenean. Mekanismo bat ezezik, "sintoma bat ere bada hori, dio berak, eta izugarritzko sintoma, gainera, zeren eta horren iturri den gaisotasunak 'arimaren edertasuna asperrean suntsitzera baiteraman', asperrean eta, forma-edukien arteko oreka lortu ezin artearen ohizko espazioa aldatzera eragiten duen pentsakera jasan beharretik datorren agonian suntsitzera."¹⁹⁶

Badu Tatarkiewicz-ek "Historia de seis ideas", bere liburuan, eragiketa bat, Estetikari buruz duen ikusmolde anitzari zintzo jarraitzen diona, eta hemen agertzea interes handiko iruditu zaiguna. *Klasizismoarentzat* eta *erromantizismoarentzat* definizio bat aurkitu nahia alde batera utzi eta horiek izan dituzten adierak biltzen ditu horretan. Klasizismoa eta erromantizismoa ulertzeko posibilitate sail handi bat eskaintzen digu lan horretan, eta, itxura lukeen bezala, kategoria horien edukia sakabanatu ez baina hori zehazten duten posibilitate saila eskaini ere. Hemen honen labor eta murriz azaldu dugun hau, nolana ere, liburuan beste zenbait autore eta iturriri buruzko datuz osatuta dator.

3.3.1. Klasikotasunaren kategoria.

Gorago esan bezala, klasikotasunak bereak ditu konkordantzia, oreka eta armonia, baina ez hori bakarrik baita egitekoa neurrien eta arauen arabera egitea ere. Gauzak argi eta garbi irudikatzearen aldeko eta egiten

¹⁹⁴ CALINESCU, Matei, "Cinco caras de la modernidad", Edit. Tecnos. Madril 1991, 47-48 or.

¹⁹⁵ JIMENEZ, José, op. cit. "Imágenes del...", 75 or.

¹⁹⁶ ARGULLOL, R., "Sabiduría de la ilusión", Edit. Taurus. Madril 1994, 14 or.

zuten guztia era errazionalen egin zale ziren klasikoak. Norbere askatasunaren gainetik disziplina ohi zuten neurri. Gizon-emakumeen eskalaren arabera aztertzen zituzten gauzak, eta horren neurrien arabera egiten ere sortze lana. Hona klasikoek edertasuna nola ulertzen zuten adierazteko Tatarkiewicz-ek hautatutako azalpen batzuk:

- Arte obra baten edertasuna dituen *proporzioak egokiak izatean*, horren parteak armoniaz antolatuak egotean eta neurria mantentzean datza.

- Gizon-emakumeak asmatutako gauzeekin edo jarritako konbentzioekin zerikusirik ez duen zerbait da edertasuna, *gauzen izate berean dagoen zerbait*, gauzek izatez duten propietate bat, alegia. Beraz, esperimentatu ere esperimanta daiteke edertasuna, baina ez asmatu. Eta horrelakoa izanik, aldaezina eta zorrotza da funtsezko ezaugarriei dagokienez. Ideia horren arabera, arteak Izadia imitatzea du bide egokia, eta imitatu ere oinarritzko eran eta egoki imitatzean, ez itxuraz.

- *Ezagutzean eta ulertzean dago* edertasunaren *auzia*. Aztertu eta esperimentatu egin behar da hori, ez asmatu eta inprobisatu. Arrazoimenez atxikitzen den zera bat da, beraz, eta ez fantasiak ez senak ez dute zerikusirik horretan.

- Edertasuna eta artea *gizon-emakumeen mailan* ulertu behar dira, eta ez horrenetik goragoko batean.

- Arte klasikoak baditu *bere arau orokorrak*, eta horietara bildu behar izaten du.¹⁹⁷

3.3.2. Erromantikotasunaren kategoria.

Aurreko egoerari begira, lehertze handi bat bezala izan zen erromantizismoa; lehertze horrek, izatez salbaia, bitxi eta neurrigabeko zena gauza handitzat edukitzera eta norbere izateko era bereziari, sortu zen herriari eta horren iraganari garrantzia handia ematea eragin zuen. Joera horiek kontuan izanez gero, Tatarkiewicz-ek egin zuena egitea da gauzarik egokiena, leherketa hori zela bide arte erromantikoaz sortu ziren definizio guztiak hartzea, alegia. Hona, bada, laburturik:

- Arte erromantikoa, guztiz edo gehienik, *adimenaren betekizun irrazionalen*, hau da, sentimenduen, intuizioen, barneko bultzaden, asmo beroen eta sinistearen eraginpean egina da eta halako bezala ulertzekoa.

- *Imajinazioaren* eraginezkoa da.

- *Poesiaren ezaugarriak dituen guztia* literaturan eta artean baliorik handieneko bezala aitortzea esan nahi du.

- Erromantikoen artea *samurtasunezko* sentimenduen mende dago.

¹⁹⁷ TATARKIEWICZ, W., op. cit. "Historia de seis...", 217-219 or.

Artea eta Izadia, dituzten harremanak Modernitatearen argitara

- Jarreraz, *artearen izpirituzko izateari* materiazkoari baino garrantzi handiagoa ematen diote, eta hori egin behar dela uste dute.

- Erromantikoen artean *izpirituak eta* edukiak dute lehentasuna, eta ez formak. Zertasunak garrantzi handiagoa du, beraz, nolakotasunak baino.

- *Interes* mailan ere, lehentasuna *interes etikoek* dute eta ez estetikoek. Erromantikoen estetikan ez da estetizismorik.

- Onartuak zeuden *formulen kontrako iraultza* dakarren joera gisa agertzen da.

- Erromantikoen mugimendua sortarazi zuen *gizartearen kontra psikearen aldeko iraultzaile* gisa agertzen da; sustraian aurka altxa den lorea bezala, alegia.

- *Indibidualismoaren* adierazle gisa agertzen da literatura eta arte alorretan.

- *Subjektibismoaren* adierazle gisa ere agertzen da sail horietan.

- Gauza *bitxiatarako* joera du.

- *Abiaturua gauzetan duela infinitua eskuratzen du.* Edo William Blake-ren hitzetan esateko: "Infinitua atzamar artean atxikitzen du."

- Fenomenoen barru-muina atzematen, azalak erakusten diona baino harago joaten eta *esistentziaren barrubehetaraino* iristen saiatzen da. Lilura eta inspirazioa ditu bide-arreko.

- Artea *sinbolo bidez ulertzea* eragiten du.

- Eduki eta forma kontuan, arteari *mugarik ez jartzearen aldekoa da.*

- Gauzak anitzak direnez, artean eta gainerakoan ere *aniztasunaren* aldeko agertzen da.

- *Estandarizaziorik eta sinplekeriarik* ez du onartzen.

- Anitza eta estandarizatugabea denez, *Izadia imitatzen du.* Horren jarraitzaileek errealismoaren eta izatez naturala denaren aldekotzat dauzkate beren buruak, ez hainbat berez errealistak zirelako, klasikoetan nabari zen murrizteko eta artifizioetarako joerari kontra egin nahi zirelako adina.

- *Jatorrizko esistentziaren* ondoan *hutsa eta ezerez, materiari gabea* dela diote errealitatea.

- Errealitatearen alde *bitalaz, dinamikoaz eta bitxi* arduratzen da, eta landu ere hori lantzen du.

- Zeregin handiko egikera bat, zauzkada bat eragitea da duen nahia.

- *Gatazka* dauka arteko kategoria nagusizat.

- *Gizon-emakumeen miseria eta desegokitasuna* hartzen ditu inspirazio iturri.¹⁹⁸

Stendhalen aipamenetan ikusi dugun bezala, "klasiko-erromantiko" bikote horren sinonimo eta elkarren aurkako dira "antzinako-moderno", "klasiko-moderno", "klasiko-gotiko" ere, besteak beste. Lehenengo hitza iraganekoaren adierazle gisa agertzen da guztietan. Matei Calinescu-k ere eskema berberari jarraitzen dio, baina bat edo bestea iraganeko gisa hartu gabe; Modernitate garaia ere, dena sail batean sartuta baino, elkarren ondoan iraun duten "bi Modernitate" berezirekin beteago atzemango litzatekeela dio berak.

3.4. Bi Modernitateak.

M. Calinescu-k hobetzat ematen duen bereizketa hori, askoz lehenagotik igerrria egon arren, XIX. mendearen lehenengo erdian hasi zen egiten. Autore horren iritzian, ez dira "mendebaleko zibilizazioaren historiako une jakin baten adierazle den Modernitatea -aurrerapen zientifikoek eta teknologikoek, iraultza industrialak, guztiaren gainetik jarri zen ekonomiak eta kapitalismo garaiko aldaketa sozialek eragin zutena- eta Estetika jakin baten adierazle den bestea Modernitate bat bera."¹⁹⁹ Bi Modernitate horiek, edo bataren eta bestearen aldekoak, elkarren etsai izan dira geroztik.

Lehenbizikoa burgesiak Modernitateaz zuen ideari dariona dela dio Calinescuk: "Aurrerapenaren aldeko dotrina, zientziak eta teknologiak ekar zezaketeen hobekuntzan konfiantza osoa izatea, denborari (denbora *neurgarria*), erosi eta saldu daitekeen denbora, beste edozein erosotasun bezala diru, eta diru kontagarri bihur daitekeen denbora horri hainbesteko garrantzia ematea, arrazoimenarekiko gurtza eta humanismo abstraktu baten barnean kokatzen zen askatasunaren ideala, ahaztu gabe pragmatismorako joera eta ekin beharra zein arrakasta gorestea, guzti horiek gutxi-asko modernotasunaren aldeko borrokaren osagai bezala hartu izan ziren eta erdiko klaseak ezarritako zibilizazio garailearen oinarritzko balio zirenez, beharreen horiei indarrean eta bizirik eusten saiatu izan ziren."²⁰⁰

Kontrara besteak, estetikoak, erromantizismoaren ume eta geroagoko abanguardien txertu zenak, burgesiaren aurkako jarrera bultzatu izan zuen, eta Modernitate burgesari "hainbat modutara: matxinadaz, anarkiaz nahiz apokalipsiaz, eta are bere burua aristokraten moduan erbesteratuz ere"²⁰¹, txartzat zeukala eta gaitzesten zuela erakutsi zion. Bide beretsutik dabil Argullol ere, "egin ohi den okerrik traketsenetako bat, sarri egiten dena horratik, 'erromantiko' hitzarekin 'iragana' esan nahi dela uste izatea dela dioenean, erromantikoen mugimendua, berez, *gerokoaren diagnosis* edo iragarpen gotor bat izanik. Mugimendua erromantikoaren joeran, horren, etsipena eta kemena, suntsitu beharra eta berritu beharra, eroraldiak eta heroi jarrerak, elkarretartzeko modu ezin hobetuan, gizonaren mugak ikusteko modu sakonean eta infinitua eskuratu nahizko ahalegin ezin bortitzagoan ezagutzen da Modernitate garaiko pentsakera tragikoaren benetako iturria ere bera dela."²⁰²

¹⁹⁸ Ib., 223-230 or.

¹⁹⁹ CALINESCU, M., op. cit. "Cinco caras...". 50 or.

²⁰⁰ Ib., 51 or.

²⁰¹ Ib., 51 or.

²⁰² ARGULLOL, R., op. cit. "El Héroe ...", 43-44 or.

Bi Modernitate mota horiek Goetheren bizitzan, osoan, islatu ziren ondo; eta are hobeto, agian, horren bizitzari buruz egin diren interpretazioetan. Zeren, delako "klasiko dena da sanoa; erromantiko dena, gaisoa" esamoldea, adibidez, kritiko askok, eta ez belausaldi batekoek, interpretatu izan baitu, Argullol-en iritzian, oker²⁰³, eta hori, "Las desventuras del joven Werther" (1774) liburuak (Goethe) eta "Fausto"-k (1832) elkarren kontrakoak diruditelako itxuraz, izanik ere autore bera, artista handi izatez gero esistentziako huts-zuloa aurrez aurre begiratzeko gai izan behar zuela, baina orobat, leize ertzean erori gabe ibiltzeko ere gai izan behar zuela uste zuena, agertzen dizkiguten liburuak.

Argullol-ek dioenez, Goethek "oso faustoki maite zituen literaturarako jeinua, filosofiarako jitasuna, zientziarako zorrozatasuna eta politikarako irrika; baina, nahi zuen ere bizitzak eta maitasunak ematen duten betetasuna esperimintatu."²⁰⁴ Bigarren Fausto-z, delako klasizismoa omen darion horretaz, berriz, hau dio Argullol-ek, "ironiaren mekanismoak kemen handiagoz erabiltzen ditu horretan, hain ere hala gainera, non Goethek, paradoxa hauxe, 'klasikotzat hartu izan den obra hori', erromantikoen autoironia-zilipurdi izugarri batez burutzen baituen."²⁰⁵

Engels-ek ere (1847) agertu zuen bere iritzia Goetherenean aurki omen zitezkeen kontraesan horietaz: "Goetheren obran, bizi zen garaiko Alemaniako gizarteari buruz, bi jarrera mota agertzen dira. Zegoen gizartearen kontra agertzen da batzuetan (...) horren kontra asaldatzen da, Gotz, Prometeo eta Fausto bezala, (...) beste batzuetan, berriz, adiskidetsu agertzen da horrekiko, zegoenera moldatzen da, alegia. (...) Egundoko kategoria erakusten du batzuetan, eta txatxar hutsa dirudi beste batzuetan; parekorik ez zukeen jeinu, mundua hutsaren hurrengotzat zeukan norbait bezala batzuetan, eta etsi duen filisteo ziztrin arretatsu bat bezala beste batzuetan."²⁰⁶

1789an, Frantziako Iraultza deitu izan dena gertatu zen. Politikari zegokionez, horretan iritsi zuen 1775az gero Europan izan zen pentsakera aldaketak goreneko maila. Eta munduari nola gizon-emakumeoi buruzko kontzeptu berri bat zabaldu zen iraultza horrekin batean. Arrazoimen edo Argien mendeko jakitunek bide-aurrekotzat hartua zuten haren agindura jokatzeari esker lortuko omen zen gizarteko ordena "logiko" bat noiz edo noiz iristeko esperantzak ere gainbehera egin zuten gertaerak aurrera joan ahala, eta beste balio batzuek hartu zuten indarra Arrazoimenaren kaltean.

Maila horretan Frantziako Iraultzak izan zuen frakasoari aurre egiteko, Schillerrek (1759-1805) artea proposatu zuen. "Gizonak galdu du zuen duintasuna, idatzi zuen horrek, baina arteak salbatu egin du, harrian zizelkaturik gorde baitu; egia eskuratzeko ametsak bizirik dirau bada, eta kopia geratu denez atera daiteke jatorrizkoa ere."²⁰⁷ Schiller erromantikoarentzat, artea da gizon-emakumeon patuaren geroeneko gordailu, beraz, bi eginkizun ematen dizkio, eginkizun estetiko-formala bata, zuzentasun moralala lortzeko beharrezkoa delako, eta eginkizun tragikoa bestea, zeren gizon-emakumeen sormen munduan suntsitu behar izaten baituen. Arte

²⁰³ Ib., 40 or.

²⁰⁴ ARGULLOL, R., op. cit. "Sabiduría de...", 53 or.

²⁰⁵ Ib., 17 or.

²⁰⁶ CALINESCU, M., op. cit. "Cinco caras...", 53-54 or.

²⁰⁷ JIMENEZ, José, op. cit. "Imágenes del...", 71 or.

modernoko urraduraren ezaugarriak ageri dira horrenean ere, aurkitzez, gizon-emakumeak lor zezakeen aurrerapenean sinisten duela eta autodisoluziora eramango duen gehiegizko kontzientzia duela, norako ez dakiela aurkitzen delarik, bikoiztasun ernegargarri bati aurre egin behar baitio.

Rimbaud, madarikatu handia (1854-1891), gailendu zen handik urte batzuetara. Joicek 1914an *artista gaxte* deserrotuaz egin zuen deskribapenekoaren antz izugarria du Rimbaudek *-isiltasuna, erbesteko bizitza eta maltzurkeria-*, hala egin zuen arteari dagokionez nola bizimoduari dagokionez. Honela deskribatzen du José Jimenezek: "Arteak mendeetan zehar pilatutako autokontzientziaren Estetika eztanda bat, iragana zulo bihurtu zaion denborari begira oinazetan dagoen leize-ikara, isiltasuna. Arte modernoan nabari den gozaezina nondikakoa den jakiteko biderik egokienetako bat Rimbaudek ematen digu, sormen-jarrera eta esperientzia bitala elkartzeko egin zuen idearekin. Hain zuzen ere, bi egoera edo jarrera bildu baitziren Rimbaudengan, erromantizismoak arteen alorrean izan zuen krisia eta ilustratuek aurrerapenean zuten konfiantza..."²⁰⁸

Calinescu bera ere bide horretatik dabil, "etsai izan arren elkarren beharra duten bi Modernitate horiek, -gizarteari dagokionez, aurrerakoaia, errazionalista eta konpetitzearen nahiz teknikaren aldekoa dena; eta kulturari dagokionez, kritikoa ezezik autokritikoa, eta joeraz lehenengoaren oinarritzko balioak desmitifikatzearen aldekoa den bestea- onartzuz gero, Modernitateak erabiltzen duen hizkuntzari ohi darizkion anibalentzia eta paradoxa harrigarriak hobeto ulertuko ditugula"²⁰⁹, dioenean.

Anibalentzia eta paradoxa horien jakitun garenez, eta egon ere, horiek zabaldu duten sarean harrapatuak gaudenez, bat gatoz Manuel Sacristanek gizarteko fenomenoak interpretatzean dioenarekin, esaten baitu horrek, behin eta berriz agertzen diren elementuak, batzuetan "ezagunak" eta besteetan "inkonzienteak" ohi direnez, horiei buruz egiten ditugun interpretazioak ere kontradiktorioak izaten direla, itxuraz behintzat. Horregatik dio gero: "munduari buruzko ikusmolde bat ez da horri buruzko jakite edo ezagutze bat, zientzia positiboetan den bezala. Pertsona batek, duen jokabidea zurrizteko, ontzat eman duen hatsapen sail bat baizik, eta jakin gabe egina gainera batzuetan. Bizitzan sarri gertatzen dira horrelako jarrerak: ideia, ekintza edo pertsona baten alde edo kontra jartzean, kitzikaldi moralen aurrean gogoeta kritikorik gabe erreakzionatzean, gizakien arteko zenbait harreman berezi Izadiak ezarritako gisa-edo hartzean; eguneroko bizitzan batek era kontzientean hartu dituela uste duen hainbat jarrera esplikatu daitezke une horretan konturatu gabe eta 'inkonzienteki' aplikatzen dituen hatsapen edo siniste batzuen arabera ere."²¹⁰

Nahiz eta jarrera asko konturatu gabe hartu, munduari buruzko ikusmolde berriak batek edo batzuek "eratutako" sistema baten ondorio dira guztiak, hala mundu-berritzaile horiek katea-maila bat baizik ez badira ere azkenean. "Gizarte eta kultura jakin batek munduari buruzko ikusmolde argi formulatutako bat edukitzeak ez du, halere, ofizialki adierazi diren sineste horiek direla bide, gizarte horren benetako ikusmolde eraginkorra erraz ulertu ahal izango denik esan nahi, dio aurrerago Manuel Sacristanek, zeren eta, gainegiturek eragina

²⁰⁸ Ib., 71 or.

²⁰⁹...CALINESCU, M., Op. cit. "Cinco caras...", 257 or.

²¹⁰ SACRISTAN, Manuel, "La tarea de Engels en el 'Anti-Duhring'", X or.. ENGELS-en "Anti-Duhring"aren aurkezpena. Edit. Juan Grijalbo. Méxiko 1968.

denez, munduari buruzko ikusmolde horrek ez baituen gizarte horrek bizi duen errealitatea naturala mekanikoki, tolesgabe eta era zuzenean islatzen..."²¹¹

Gure ustez, M. Sacristanen gogoeta horietan dago, erromantizismoa zein Modernitatea, eta beste edozein fenomeno ere ulertzeko gakoa; horretarako, ordea, askotan elkarren kontrakoak badira ere, "argibide" batzuk behar ditugu, eguneroko gorabeherekin zer ikusia duten beste hainbat zehaztasun eskura ez badezakegu ere. Interpretazio-bahe hori oso tresna baliagarria da aldaketa garaietarako.

Tesi bat egiteak aukeratu den gaiarekin zerikusiren bat duten gertaera, burubide, susmo eta zehazgabetasunak argi adierazten saiatu beharra eskatzen du. Modernitateak ordea, geu barnean harrapatu gaudenez, lausotu egiten digu bestela gardenago ikusiko genukeen gauza asko. Barrutik edo bertatik bertara bezala ihardun behar izanda ere, Modernitatea zer den ahalik eta zuzenen adieraztea da gure asmoa. Dena den, eta egia ala ez, betidanik liluratu izan gaitu delako Lobsang Rampa-ren *hirugarren begiak*²¹², aszesiaren bide gordea jarraitzeko gai diren pertsonak baizik izan ez dezaketeen horrek. Tesi hau ez da, izatez, inimizio bat, ezta ere aszesi lan bat, berez, baina, nola hartu dugun asmotan behar den haibat urrundu eta ahalik ikuspegi orokorra eta zehatzena ematea, zaintiratuak izateraino ari gaitu behartzen.

Hemendik aurrera, Calinescuk proposatu bezala aztertuko dugu Modernitatea, hots, bi ikuspuntutatik begiratu, bi begirapuntuko betaurrekoak dituen batek egingo lukeen bezala. Ezingo da, beraz, horren errealitate osoa begirapuntu batetik edo bestetik bakarrik ikusi, eta alde batetik gehiago saiatzean, lausotu egingo da bestaldekoa.

Eta "Bi Modernitatez" egindako ohar zerrenda hori bukatzeko, Goetheren zahartzaroko poesiari buruzko komentario bat ekarriko dugu (bi Modernitate horien paradigma bitala), 1830ean, "Conversaciones con Eckermann"-en idatzia, duela mendebete eta gehiago, iragarpen gisa, berriz ere bero-bero dauden zenbait gertaera era harrigarri optimistan agertzen dituen. "Muturretarako joerak eta gainerako adarkiak pixkana-pixkana desagertu egingo dira; baina erdiespen handi bat behintzat geratuko da horratik: forma libreago baten ondoan, gai aberatsago eta anitzago batzuk sortu izango dira biantartean, eta handik aurrera ez da mundu zabal honetan izatea duen bizigabe edo bizidunik poesiatik at utziko."²¹³

3.5. Errealismoa, Izadia nola imitatu.

Orain arte esandakoaren arabera, XVIII. mendearen bukaera alderaz gero indargetzen hasi zen Imitazioaren Teoria. XIX. mendearen erdiaz gero, ordea, artea errealitatearen morroi egin nahi zutenen jarrerak indarberritzen hasi ziren atzera; joera horiek zurrizko beste terminologia modu bat, beste kontzeptu batzuk eta beste argudiobide batzuk erabili zituzten oraingoan. Joera berri horri *Errealismoa* deritza. Orohar, hau da erabili zuten argudiobidea:

²¹¹ Ib., X or.

²¹² RAMPA, Lobsang, "El tercer ojo", Edit. Destino. Bartzelona 1992.

²¹³ FISCHER, Ernst, "La necesidad del arte", Edit. Planeta. Bartzelona 1993, 62 or.

- Edertasuna bizitzan dago, eta hartan bakarrik egon ere, errealitatean, beraz.

- Errealitatea hartu eta hori egokitu egiten du imajinazioak, beraz, hura perfektuagoa da hau baino.

- Artea ez da errealitatea hobetu beharrez sortua, zeren errealitatearen azpitik geratzen baitiren artelanik hoberenak ere.

- Ez da edertasuna artearen helburu bakarra, zeren gizon-emakumeek aintzat daukaten guztia produzitzen eta beste hainbat eginkizun ere betetzen baitu, oroimenari laguntzean, errealitatea finkatzean, esplikatzean eta baloratzean, adibidez.

Nolanahi ere, artea baino errealitatea eta Izadia perfektuagoak direla diote jarrera horren aldekoek, hala gero, gizonak lortutako edertasuna denez, balio handia ematen eta gizarteak oso haintzat hartzen badu ere. Errealitateak ez du artearen laguntza edo moldaketa beharrik. Argudio horiek hobeto ulertzeko ez da, kontrakoa defendatzen dutenek zer dioten entzutea, bide txarra. Hona zer dioten Friedrich Theodor Vischer, Hegelen jarraitzaileak, 1846an, "Estetica" izeneko liburuan: *errealitatea ez daiteke artearen gai izan*, zeren:

- Ez baitu edertasuna kontuan hartzen.

- Ezin den ederra izan, hartu ere, elkarren artean koordinaziorik ez duten eta arrazoi horregatik armonian eratuak ez dauden zenbait objektu neurri handi batean barne hartzen dituelako.

- Ezin den ederra izan, egon, bizitzako prozesuaren mende dagoelako eta edertasuna ez den beste helburu batzuek ere badituelako.

- Edertasunik duenean ere iragankorra eta behin-behinekoa baitu errealitateak.

- Egia da errealitatea ederra iruditu ohi zaigula, baina askotan edertasunaren bila dabilenaren begiekin begiratzen diogulako gertatzen zaigu hori.

Artearen helburua, Vischer-en iritzian, edertasuna sortzea da; errealitatean ez den hori erdiestea, alegia. Artea, beraz, ez daiteke errealitatea imitatuz sor; gehienez ere, gai bat alegia, errealitatetik hartu, aldatu eta landatu, eder bihurtzeko.

Aipatu diren planteamendu horietatik, errealitateak ez duela edertzat hartzeko adina ezaugarri biltzen dio batek, eta artearen beharra duela, beraz. Besteak berriz, errealitatea eder eta imitagarri, miresgarri eta aztergarri dela dio, eta arteak ez dituen kalitateak dituela horrek. Azkena esan den hori defendatzen dute errealismoaren aldekoek. Dena den, beste datu hau ere kontuan izan beharra dago imitatzearen teoriaren adiera berri hori zuzen ulertzez gero: arteak ez du errealitatea imitatu bakarrik egiten, hori *esplikatu eta baloratu* ere egiten du, adiera berri horren arabera.

Eta hona garrantzi handiko beste datu bat, lehen ere esanda dagoena: erromantizismoak errazionalaren eta irrazionalaren bezala, etikaren eta Estetikaren, formaren eta edukiaren, edo norbanakoaren eta gizartearen,

eta, aniztasunaren eta ordenaren arterako muga berriak erreibindikatu zituenetik, ez zen ezer, ezta imitazioa bera ere, lehenengoan geratuko. Erromantizismoak planteatu zuen zatiketak, Izadiaren eta gizakiaren artean egitekoak, ez zuen gauzak tolesgabe, lañotasunez eta zuzenki begiratzeko biderik uzten.

Errealismoa ulertzeko gogoeta interesgarrien artean Nelson Goodman-en iritziak, adibidez. Horren uztez, errealismoa ez dago errealitatea hala edo honela imitatzean, eragiten duen liluran eta eskaintzen duen informazioan, zera bera *inkulkatzean*, irudikatzearen sisteman eta plan baten arabera korrelazioan baizik. Izan ere, errealismoa erlatiboa baita autore horrentzat; eta aldi jakin batean eta kultura edo pertsona jakin batentzat ohizkoa den irudikatzearen arabera baitago hori. "Errealismoa ez da, dio berak, koadroaren eta objektuaren artean behingo finkaturik utzi den erlazio modu bat, koadroa egiterakoan erabili izan den irudikatze sisteman eta arauzko sisteman arteko harreman baizik."²¹⁴

Tatarkiewiczek dioenez, literatura errealismo berri horren arabera, 1821ean "Mercure du Dix-neuvième Siecle" aldizkarian agertu zen artikulua anonimo batean teorizatu zen lehenengo aldiz. Besteak beste, hau zion artikulua horrek: "Gero eta arreta handiagoa jartzen da Izadiak eskaintzen dituen ereduak era *sinesgarrian imitatzea** proposatzen duen dotrina literarioan."²¹⁵ Dotrina berri horri *errealismoa* deitzea proposatzen zuen artikulugileak. Ez gara errealismo literarioaz gehiago luzatuko; ez ditugu, halere, joera horretan adierazkorrenetakoak diren Stendhal eta Balzac aipatu gabe utziko. Champfleury, idazle eta errealismo horren defendatzaile zenak, mende beraren erdialdera, zioen errealismoa onartzeak ez duela horregatik ideala eta edertasuna baztertzen direnik esan nahi, kualitate horiek klasikoek eta erromantikoek egiten zuten bezala interpretatzen zirela baizik, izan ere, orain *islatu* ohi zen edertasunak errealitatean baitzuen jatorria.

Beste hauek ere entzute handia izan zuten letren sailean: Hippolyte Taine, historian eta Emile Zola eta Goncourt anaiak, nobelak. Tainek imitazioaren teoriako lehenengo ideiak hartu zituen. Zolak *naturalismo* izena eman zion bere errealismoari. Nobelak idazterakoan, errealitatea aztertzeari garrantzi handiagoa eman izan zion, bestalde, hori imitatze hutsari baino. Orobat terminologia positibista bat hartu ere egin zuen nobelagintzara egokitzeko. Goncourt anaiek *dokumentuak* zeritzaten beren nobelei.

Arte alorrean, errealismo kontzeptua 1848ko iraultzatik aurrera hasi zen zabaltzen, eta joera horretako lehenengo erakusketa Gustave Coubertek antolatu zuen 1855ean. Azalpen teoriko bat ere egin zuen horrek 1861ean; azalpen horretan zioenez, pinturak gauza konkretuetan oinarritu behar zuen arte izatez gero, eta gauza errealak bakarrik irudikatu zitzakeen.

Errealismoa objetibisten joerako sailean sartu ohi da orohar, nahiz eta Zolak *artistaren aiurria** esamoldea ere erabili errealismoaz mintzatzean. Errealismoa sail horretan sartzeko horren adiera eremua gehiegi murriztea litzateke gure iritzian, eta, horretarako erabiltzen diren argudioek erromantikoaren postuladuetara hurbilazten dutelako, besteak beste. Horrelako zerbait ulertu dugu jarraian datorren Argullolen pasartean, errealitateak literaturan ohi duen bata ala besteazko joeraz ari den honetan: "errealitate bat da, dio, batzuetan

²¹⁴ GOODMAN, Nelson, "Los lenguajes del arte", Edit. Seix-Barral. Bartzelona 1976, 53 or.

²¹⁵ TATARKIEWICZ, W., op. cit. "Historia de seis...", 316 or.

gardenegi-edo agertzen dena, eta, nolabait esateko, *mundu gehiegiz* umeturik dagoena, zein munduk gero, bere zorabio eta barreiadura itxuraz, eta batera biltzean, ni-aren harresi barrua gainditzen baituen; baina da ere errealtate bat, beste batzuetan ilunegi-edo agertzen dena, *mundu faltan* eta barnera ezineko oihaletan bildurik egotean ni-ak ezin barrendu duena. Gardentasun gehiegi eta iluntasun gehiegikoa, mundu gehiegi eta mundu faltan dagoena: bi buruko esfinje bat, bada, zeinen asmakaria eta begira ahultzailea ezin baitiren, subjektibitateak ironiarako ematen duen gaitasunik gabe, ez asmatu ez jasan."²¹⁶

Orohar, errealismoa hobeto ulertzen da ilustrazio garaiko argudioekin, saiatu ere orduan saiatu baitziren errealismoaren oinarrizko elementuak artera egokitzen. Egitez, jarrera gizontsua hartu zuten horiek errealtatearen aurrean, eta batere gutxiesteko ez den jarrera hartu gainera, zeren, marxismoak, adibidez, neurri batean horienari jarraitu baitzion gero. Ez gara, bestalde, errealismoaren *albobideak** edo hori beste aldiatarra hedatu nahiez Frederick Antal, Arnold Hauser eta gainerakoek egin zituzten saioak aztertzeraz ere gehiago geratuko hemen, beste leku batean ere aipatzen ditugu-eta. Ez genuke, halere, Lukacsen ideia bat bidera ekarri gabe utzi nahi: historiako goraberek artistari errealtate naturalaren eta errealtate sozialaren artean oreka egoki bat egiteko aukera eskaini dioten garaietan gertatu izan direla aldi errealistak.²¹⁷

1860tik aurrera, beste mugimendu bat hasi zen indartzen, *inpresionismoa*; honek ere errealtatea hartu zuen argi iturri, modu arinean eta subjektibuan ordea, ikuslearen ikuspegitik. Mugimendu horren eraginez, irudikatu behar zen *gaia* ez jada koadroa egiterakoan antolatu eta egitura batzuen arabera moldatu behar zen elementu eragile bat izango, sormena duen lanera bultzatzen duen elementu bat baizik, argi dirdira, kolore dardara eta giro modu bat baizik. Inpresionismoaz gero, bihurriago eta arazotsuago bihurtu zen XX. mendea; baina ahalbide gehiago ere izan zen ordutik aurrera, eta ateak zabalik.

3.6. Zirrara bilketa.

Maneten esaldi batetik hartu dugu esapide hori: "Pintoreak obra egitiak nahi ditu gaur, ez akatsgabeak. Protesta kutsua errealtateak ematen die koadroei, nahiz eta pintoreak *zirrara* besterik jaso edo *bildu* nahi ez izan."²¹⁸

Auguste Rodin (1840-1917) da joera honen ezaugarriak hobekien jaso zituenetariko bat. Errealitatea imitatzen du horrek, baina imitazioak ez duela pasiboa izan behar, dio berak. Azentuak jartzen jakin behar du artistak, eta hori zuzen eginez gero, *ez du zertan eratu duen eskultura eredu bano egitiagoa dela zertan dudatu*. Eskultoreak *osotasuna buruan duelako gertatzen da horrela*. Izan ere, moldeak edo ereduak kanpoko itxura (natura naturata) bakarrik erakusten baitu, eskultoreak, osteraz, *horren izpiritua ere bai, hori ere Izadiaren osagaia* (natura naturans)*baita, azken batean*. Azpimarratu ere, barrualdia hobekien adierazten zuen hura azpimarratzen zuen Rodinek, eta horrela, interpretatu, integratu eta sakondu egiten zituen gauzak. Horixe bera, gauza burutuaren azaleko itxura baino harago jo nahi zuela adierazten dute dituen "bukatu gabe", "omisio" eta "fragmentazioek" ere.

²¹⁶ ARGULLOL, R., op. cit. "Sabiduría...", 22 or.

²¹⁷ LUKACS, Georg, "Problemas del realismo", Edic. FCE, Mexiko 1966.

²¹⁸ FISCHER, Ernst, op. cit. "La necesidad...", 87 or.

Inpresionistetan eraginik handiena, halere, Paul Cézannek (1839-1906) izan du seguru asko. Hil zenetik aurrera postinpresionisten artean sailkatu izan den arren (Roger Fry²¹⁹, 1910), guk nahiago dugu inpresionisten artean sartu, zeren, bestela eginez gero, joera horretatik kanpora uzten baitira zenbait jarrera, eta horiek gabe uzten inpresionismoa, eta hori egitea zilegi den edo ez den ez dago batere garbi.

Clement Greenbergen iritzian "paradoxa bat dago Coubert eta Cézanne arteko Frantziako pinturaren bilakaeran: begiz ikusia gero eta koadrora zuzenago aldatu nahiak abstrakzioko mugaraino eraman zuen pintura. Inpresionisten ustez, begiz ikusitakoa koadrora zuzen aldatzea nahikoa zen pinturan balio berriak sortzeko. Izadian egia zenak eta artean egia edo zuzena zenak, elkarrekin bat etorri ezezik, batek bestea indartu ere egin behar zuten."²²⁰ XX. mendeko arte guztia paradoxa horren hartzaile eta zordun da neurri batean.

Eta ez bakarrik Izadiaren aurrean izaten zituen sentsazioak "benetako" eta "gauzako" biurtzen, baizik baita izaten zituen "kolore-sentsazioak" biltzen edo jasotzen eta halaber begiz beretutako gauzen eta Izadiko gauzen arteko harremanak harmoniazko bihurtzen ere, ahalegindu zen Cézanne. Atal honetan Cézanneri buruz emango ditugun iritziak bi iturritatik jaso ditugu funtsean: Peter Handkeren "La doctrina del Sainte-Victoire" narrazio liburutik, eta José Luis Pardok horren "Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar" obrari buruz egindako gogoeta teorikoetatik.²²¹

Bazekien Cézannek zer alditan bizi zen, zer aldaketa handiak ari ziren gertatzen eta, bazekien orobat, egoera gero eta okerragora zihoala eta hainbat gauza betirako galduko zirela ere; horren jakitun izateak eragin zuen inolaz ere ahal zuen guztia zurrumbilo hartatik salbatzera: bere modura saiatu zen lan horretan, pintatuz hain zuzen. "Horrela ikusten ditut orain Cézanneren *errealizazio* edo *benetako bihurtze** horiek, dio Handkek, hark Sainte Victoire mendian zehar egiten zituen ibilaldiak gogoratzean: arriskuan zeuden gauzak eraberritzeko eta leku seguruan jartzeko nahi bat bezala, alegia."²²² Cézanneren ikusmolde horri buruz zera dio J. L. Pardok: "berriz sortu baino areago *erreal bihurtu*, errealitate-bilakatu beharko bailuketeen kutsua eman zien (*errealizazio* da egin zituen lanak izendatzeko berak erabili izan zuen hitz teknikoa) aukeratutako Espazioei eta Mugumenduei, hots, gertaldi espazial edo hondamen kosmiko bihurtarazi zituen berea bezain begirada zorrotza eta landua ez zuen bati barrundatu gabe pasako zitzaizkion sailak; perspektiba berriak aurkitu, koadroak, betikotasuna zerien zati biziak asmatu zituen paisajea."²²³

Eta, J. L. Pardoren iritzian, *errealizazio* edo *zertze* horiek pinturazko espazio "bakanak, erabat berezituak dira, eta ez, gauza edo 'begirada subjektiboak' irudikatzen dituztenak, inor jabetu ez denaren, *sentitutakoaren* zertzeak gainera, zeinetan erabili ere, konkistadore batek lurralde berriak eskuratzeko bere arma bezala erabiltzen baitu Cézannek pintzela, gainerakoek inoiz ikusi gabeko lurraldeak argitararazten eta bere egiten

²¹⁹ Roger FRY-k zera dio "postinpresionismo" hitzari buruz "Cubismo" bere liburuan, zabalegia dela hitz hori, batez ere Cézannek, Gauguinek eta Van Gogek zerikusi handirik ez zutelako elkarrekin.

²²⁰ GREENBERG, Clement, "Arte y cultura", Edit. Gustavo Gili. Bartzelona 1979, 160 or.

²²¹ Biak ere lehendik aipatu ditugu.

²²² HANDKE, P., op. cit. "La doctrina del...", 27 or.

²²³ PARDO, J. L., op. cit. "Sobre los espacios...", 69 or.

dituenez izendatzearekin, eta beste guztiek ezer azpimarragarririk ez zegoela uste zuten Izadiko zati birjinak (itxuraz 'inor ez dagoelako' agian), argitararazten eta beretzen dituenek."²²⁴

Courbeten pinturan, Cézannek, horren "eguneroko gorabeherak gertakizun historiko bihurtzeko"²²⁵ trebetasuna miresten zuen; eta berak ere gauza bera egin zuen gero paisajearekin, eta ez horrekin bakarrik gainera. Cézannek irudikatzen zituen indibiduen edo zeinduen "esentzia" ez da, horietako bakoitzaren kontzeptuaren azpian dagoen zeinezko bereziaren gainetik dagoen "zera orokorrago eta abstraktuago bat bezala edo zeindu horrena baino mami edo bizitasun gutxiagoko zera bat bezala hartu behar, aldi berean zeindu eta gertakizun gisa pentsatutako espazio eta denboratasun zehatz baten esentzia unibertsal gisa hartu behar da baizik."²²⁶

Bere *errealizazio* edo *zertzeekin**, paisajea pintatzeko estilo berri bat asmatu eta ezarri zuen nolazbait, eta "pinturagai bakan errepikaezinak argitararazi zituen (...) ezin ezagunago eta gehiago ezer berririk eman ez lezakeen gauzat hartu ohi den Izadiaren aurrean gizonak duen sentiera hustasunetik, indibiduen edo zeinduen duintasun estetiko-ontologikoa eratziki zion ordura arte 'benetako' indibiduen edo zeinduen ('pertsonek' eta 'gauzen') 'apaingarri', 'atzekalde' homogeen, eratorri eta garrantzizigabekotzat hartu ohi zenari."²²⁷

Cézanneren *errealizazio* edo *zertzeek* horiei buruz, jarraian datorren hau dio Jean Paris-ek "El espacio y la mirada" bere liburuan: "(Cézannek) hemen, eguerdiko bero zuri urdin honetan, gure existentziaren tragedia, denboraren eta betikotasunaren arteko batasun gerta ezina geratu ditu ikusmeneko munduarentzat. Eta erritoak elkarretaratu dituen objektu horiek, ez dira gure ondasun, gure izakeraren igerimen baizik. Horregatik hartzen zituen Cézannek itxurak eta ihes zezakeen guztia, baina halaber begiradak betiko salba zezakeena, hain zinez. Duen itxaropen ero bera, hau da, iheskor den guztia argizko eta kolorezko eraikuntza hauskor horretan geratzekoa, eta natura hila, dramatiko samar esanda, orainaren heriotza eta itxuraldatzea deituko geniokeena, gogorarazten dizkigute haren *La montaña de Sainte-Victoire*, *El chateau noir*, *Mañana en Provenza*, eta dituen akuarelek ere."²²⁸

Izadia bere arauera makurrarazi nahi hori beste inorengan baino are argiago ikusten da agian Cézannerengan. Hogei mende baino gehiago iraun izan zuen *natura naturata-natura naturans* dikotomia beste edozein artistarengan baino zorrotzago nabar da horrengan, izan ere, Deleuze filosofoak dioenez, "oinarrizko indarrak: presioaren, inertziaren, astuntasunaren, erakarpenaren, grabitatearen, erneketzearen indarra, ikusteko moduko bihurtzea (...), mendien tolesteko indarra, sagar baten erretzeko indarra, paisajea baten indar termikoa etab. ikusteko moduko bihurtzea baitzen zuen asmoa."²²⁹

Lehen aurreratu dugun bezala, beste gauza batzuk ere kezkatzen zuten Cézanne, gauzak xahutzen eta desagertzen joateak, adibidez. Denbora joan ahala aldatuz eta eraberrituz doa dena, eta artisten eta pintoreen

²²⁴ Ib., 69 or.

²²⁵ HANDKE, P., op. cit. "La doctrina del...", 27 or.

²²⁶ PARDO, J. L., op. cit. "Sobre los espacios...", 70 or.

²²⁷ Ib., 71 or.

²²⁸ PARIS, Jean, "El espacio y la mirada", Edit. Taurus. Madril 1978, 166 or.

²²⁹ DELEUZE, G., "Logique de la sensation", Edit. de la Différence, Paris 1981, 39 or.

lana-edo omen da joan horri "eustea". Cézannek "sentsazioak pintatzen dituela" esaten dugunean, ordea, gauzak (substantziak, objektuak, zeinezkoak) eta sentsazioak (desberdintasunak, berrikuntzak) bereizten ari gara, alde batetik. Baina, baieztatzen dugu ere, bestetik, irudikatzen zuela, ez objektuen mundua -zientzia tradizionala ere, gauzak ordenatzen edo sailkatzen dituenetan-eta, arduratzen baita horretaz-, "efektuen mundua baizik, J.L. Pardok esaten duen bezala, eta sentiberatasunaren aldarreak, eta zentzumenean ohi diren aldaketak." Nolanahi ere, bigarren mundu hori ez da subjektibotasunaren esparru hutsera mugatu behar. "Sentsazioa pintatzea diferentzia eta aldakuntza pintatzea da; eta aldakuntza hemen, 'gauza' zinezko eta egiazko gisa hartzen da, nahiz gauza objektibo eta substantziatzko gisa ez."²³⁰

Esan denaren arabera, Aix-en-Provenceko pintoreak aldakuntza eta diferentzia pintatu nahi izan zituen, beraz, eta ez objektua eta zeinezkoa. Eta horrela, alde subjektibua ezezik, errealtate osoa irudikatzen zuen, zeren eta, aldakuntza pintatzean zintasan *betea** pintatzen baitzuen.

Esaten da izakari batek sortzen denetik bukatzen den arte izaten dituen aldaketa guztiak neurtzen dituela denborak. *Sentsazioa* aldakuntzak, kanbioak, diferentziaren sorrerak eragiten du gainera, baina ez dira horiek eta denbora gauza bera. Denborak ezin atxeman lezake gauzen existentzia, zeren baden mugimendu bat denborak neur ez lezakeena, aldi berri bati hasiera ematen dion hura, neuririk ez duen mugimendua, *uraren indarrak mendiaren gaineko azala urratzen hasten deneko hura*, hain zuzen. Gogoeta hauek P. Handkeren "Lento regreso" liburuko beste harenak, Sorger-enak, dakarzkigu gogora. Baina horretaz aritu gara "Aurkezpenean" ere.

Gauzak denboraren atzaparretatik salbatu, koadroak "errealizazio" edo "zertze" bat izan behar du eta gisakoak esaten dituenetan, salbazio modu bat planteatzen du Cézannek. "Gauzak zertzean salbatzen dira, dio J. L. Pardok, zentzumenean neurriko egiten dituen hura zentzumenean arauko bihurtzen denean, alegia."²³¹ Eta gauzen salbazio hori denbora pintatuz lortu nahi izaten du pintoreak. Denbora hau, ordea, lehen esan den bezala, ez dute aldiko uneez osatzen, ez du jaulkibiderik eta aldiuneez sailean lekurik; igarotzeak uzten duen arrastoa da baizik, *igarotzen ez den hura*, hain zuzen. Agian salbazio horretaz ari zen Jeanne Hersch ere, ondoren datorren hau idatzi zuenean: "Ametsik hutsalenak ere ez du zer balio duen egiaztatu gabe etsi ohi, hala horretarako, bizitza positiboko subjektibismoen eta kausalitateen nahas-mahasean, bere garbitasuna galdu behar badu ere. Horrela da gizonaren legea, bera baita gauzak haragiz janzen dituen. Eta prueba hori albora utzirik, nahiago badu orrialdea zuri eta poesia ametsen baitako, tailerra hutsik eta estatua pentsamendua bezain soil, nahiago badu ideala bai baina konpromisorik ez, bizi baina ezer zertu ez, bildurra du horrek."²³²

Azkeneko Cézanne horren bide inguruan sortu zen Izadia eta errealtatea imitatzeko era edo kontzeptu artearen historian seguru asko ordura arte ezagutu ez zen bat, eta horren lanari esker hasi zen ere bistaritzen XX. mendeko denboraldi luze batez arte-ehuntzan aritu direnek erabili duten kontzeptu irazkia.

²³⁰ PARDO, J. L., op. cit. "Sobre los espacios...", 75 or.

²³¹ Ib., 77 or.

²³² HERSCH, J., op. cit. "El ser y...", 127 or.

3.7. Izadia eta artea edo Saturno eta Jupiter

Rudolf eta Margot Wittkower-ek diotenez, "Saturno da melankoniatsuen planeta, eta berpizkunde garaiko filosofoek, berriz, aldi bereko artista libreei saturnianoen ezaugarriak nabari zitzaizkiela aurkitu zuten, kontenplatiboak, gogoetazaleak, goganbehartsuak, bakartiak eta sortzeari emanak zirela, alegia. Historiako aldi kritiko hartan sortu zen artista alienatuaren irudi berria."²³³ Irudi horiek eta horiei eratziki izan zaizkien zeinezkoak lehenago sortu ziren arren, Holderlinen "Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter" poemaren itzulpenetik hartua da atal honen titulua. Inondik ere, Saturnoren ezaugarri horiek kontuan izango zituen Holderlinek gero izen bereko jainkoari gisako zeinezkoak eratzikitzen .

Saturno antzinateko jainkoaren, "Urrezko Aroko" beste haren haragitze bat zen Holderlinentzat, "Izadiaren Izpiritua", horretan adiskidetzen ere baitira halabeharra eta askatasuna, nolabeharra eta nolabeharrik ez duena, zentzumenen araberako dena eta sakratua dena. Jupiterrek, semeak beraz, Olinpotik bota eta atzendu egin zuen Saturno bera, eta aldi berean, itsumenean eta ilunpean bizi izatera kondenatu zituen gizakiak, patuaren eta halabeharraren mende bizi behar izatera, alegia. Holderlinek gauza sakratuaren zeinezkoak eratzikitzen zizkion Izadiari, eta, panteista zen jarreraz, izan ere ez baitzuen, ez erlijio tradizionalak jainkoari eman ohi dioten ahalmen Izadiak gainekorik, ez argidunen garaiko beste, Izadia gizakion mendeko bihurtze hura ere onartzen. Poeta horri buruz hau dio Argullolek, bere idatzietako batean: "Holderlinek, bere heroietako baten bidez, arauaren, moralaren, erlijioaren eta jakinduriaren leize-zuloaren gainetik ibilaldi bat egitera konbidatzen du gizona..., bestaldean 'Izadiaren Izpirituekin', 'Urrezko Aroko' Edertasunarekin eta Saturnorekin, hots, gizakion patua zuzentzen duen legea dela-eta ezin atzera bihurteko ostrazismoan murgildurik dagoen horrekin, elkartzera iritsi dedin gero."²³⁴

Holderlinek bazekien egoera zein zen jakiteak eta errealitatetik oina altxatzeak tragedian barrentzen zuela, baina onartzen zuen gauza horrela izatea. Dituen protagonistetako bat, *Empedokles*, tragedia modernoaren sinbolo bihurtzen da, antzinatean Antigona bezala. Protagonistetako beste bat, *Hyperion*, mundu helenikoarekin maitemintzen da, baina bizi den garaiko hiritar izatera izpiritu modernoak gurtzen dituen idoloen atzean izkutatzen den egia izugarriarekin topo egitera kondenaturik dago. Jainkorik ez izatea gutxi, "zeruari asaltoa jo" nahi izate guztiak ere alferrik ziren orain. Irten, Jainkoak eta jendekiak, zeruak eta lurak adiskidetu dituelakoan irteten da *Hyperion*, bere jira egitera, bukatu ordea, den gauzarik funtzeskoena eta handiena Ezereza den ustean bukatzen du jira hori. Hila du Prometeo, eta ez dago zuen ametsa iristea artista modernoaren esku.

Holderlinen eta garai bereko erromantiko askoren garrantasun hori ondo nabari da orduan pintatutako paisaietan. Pertsonaiek garrantzi gutxi dute koadro horietan, ez behintzat Berpizkunde garaikoetan zutenik. Lehen planoan Izadia agertu ohi da orain, eta kontrara, bere bakartadean, bere txikitasunean eta lekuz kanpo bezala hori bizilekutat daukana.

²³³ WITTKOWER, Rudolf eta Margot, "Nacidos bajo el signo de Saturno", Edic. Cátedra. Madril 1992, 12 or.

²³⁴ ARGULLOL, R., op. cit. "El Héroe y el...", 71 or.

Erromantikoen garaiko pintoreentzat bi aurpegi alde ditu Izadiak, desberdinak baina elkarren osagarri direnak biak. *Saturnianoa*, "urruneko, iritsi ezineko, ozta-ozta mugitzen dela, eta gizonarentzat betiko galdua balitza ikusten duena" bata. *Jupiterianoa*, "indar suntsitzaile ikaragarri, Infinitu ezkor dardarizo izugarrian gizonaren gain oldartuko balitz bezala ikusten duena"²³⁵ bestea. Ordura arte protagonista izan zena zeinen bakartade eta ezdeus mingarrian aurkitzen zen erakusten dute biek ere. "Hark, dio Argullolek, ametsaren ezdeustasuna eta ezdeustasun horren ederra, antzinako jainkoak laga izana eta hasierako batasuna betiko galdu izana gogorarazten dizkio, nostaljia eta samina handituz. Honek, patuari edo Unibertsoaren ibilian gizonak duen zinezko egoerari, orobat ahulari desafio egiten diona Zeusen argi-adarrak zeinen gogor jotzen duen gogorarazten dio, berriz."²³⁶

Ez da harritzekoa zenbait gai, nola itsasoa, paisaje menditsuak, eraikuntza aztarnak edo hiletetako zeremoniak sarri agertzea.

Aurpegi-alde *jupiterianoko* itsasoa nahastu eta meatxari, gizakirik gabe, edo gizakirik denean, almadietan eta itsasontzian, horiek porrokatu behar balitu bezala agertu ohi da. Aurpegi-alde *saturnianoko* itsasoa, aldiz, bare eta laño agertu ohi da, baina urruneko eta iritsi ezineko,aldi berean; hauetan, edertasunak berak ere urrunera behar enigmatiko batean eta egonkortasun urragarrian galdu nahi duela dirudi.

Goian aipatu den sentimendu bikoitz bera eragiten dute mendi-pasaiek ere. Alde *jupiterianoa* erakutsi nahi dutenetan, mendi-zitzur bihurriak eta era guztietako dardarizoak agertzen dira; beldurra eta izua eragin nahi dutela dirudi. Alde *saturnianoa* erakutsi nahi dutenetan, berriz, ikuspegi handi zabalak agertzen dira; eta ikuslea munduaren isiltasunean sarraziz, horrengan ameskeria, kezka eta garraztasuna zuzpertz nahi dutela dirudi.

Eraikuntza aztarnak ere sarri azaltzen dira erromantikoen paisaietan. Argullolek dioenez, "gizon zatibituaren frakasoaren adierazle eta orobat denboraren eta Izadiaren indarren aurrean gizonaren obra ezer gutxi den seinale dira aztarren horiek."²³⁷ Aztarnak historiako aldi diferentetan nola interpretatu izan diren eta horiei zer erabilera eman izan zaien aipatzen du Simón Marchán-ek, 1985ean argitaratu zuen "La poética de las ruinas" artikuluan, eta erromantizismo garaikoei buruz hau dio: "Schelling *Ideas para una filosofía de la Naturaleza* liburuaz gero (1797), mundu fisikoko gauzetan agertzen denaz aparte, irakiten dagoen beste Izadi modu, gure baitatik kanpora bezala gure psikean agertu ohi den bat, izatez sortzaile dena eta datorkiona produzitzeko libre dena ere, hartzen du izadi hitzak. Aldaketa horren arrastotik dabil gorago aipatu den aztarnak pintatzearen esperientzia ere, eta, lekuren batean esan den bezala, berriro Izadiara itzultzeko atzera pauso estetikoaren kaso berezi bat balitz bezala geratu ere geratu da. Aztarnen hori ilustratu nahiz erromantiko batzuen eta besteen artean izan zen Izadia-kultura-historia borrokako gertaeratzeko bat izan zen."²³⁸

Erromantikoen garaiko paisaje mota desberdinak ikustea asko da horientzat Izadia eta gizakia alde banatatik zebiltzala jabetzeko, eta halaber, banaketa hori ezinbestezko izatea tragedia gisa sentitzen zutela, Izadi

²³⁵ Ib., 314 or.

²³⁶ Ib., 314 or.

²³⁷ Ib., 318 or.

²³⁸ MARCHAN, Simón, "La poética de las ruinas", "Arte y medio ambiente"-en, Sala Amadís, Ministerio de Cultura 1987.

saturnianoarekin antzina izandako harreman mitikoa berreskuratzeko gai ez zirela, eta suntsikortasun jupiterianoa itzuri ezina zela konturatzeko. Arestian aipatutako bi zirkunstantziak agertzen dira erromantikoen paisajeko *Izadi besterendu** deritzaiokegun horretan.

Paisajeak pintatzeko era aldatu ahala, forma estilistiko berriak agertzen dira; forma estilistiko horiek beste estiloetatik bereizten dituzten ezaugarriak azpimarratzeko joera dute, alde batetik, baina, XIX. mendearen bukaeratik aurrera artearen munduan gertatuko diren aldaketak iragarri ere egiten dute bide batez.

Argullolen iritzian, "*Izadi besterendu hori* edo *Izadiko ez sentitze hori* -erromantikoek horrentzat zuten irrikarekin kontraesanean- modurik kabalenean jostarazten saiatzen den metodo estilistikoa 'irudia lauso arazten eta desagerrarazten'²³⁹ ... duena da. Goyak, Friedrichek, Constablek, eta batez ere Turnerek erabili zuten estilo hori; azkeneko horrek gehiago ezin zen muturreraino eraman zuen, gainera. Argullolen arabera "formen ertz zehatzetatik urrun, kolorea askatu nahia nabari da pintatu zuen obra guztian. Izadia igikorra eta independentea den sentazioa nabari da pintatzen dituen bolumen zein bere airera dabiltzan horietan, eta, bazterrik gabeko indar eutsi ezin edo, horren kontrara, gizonaren begiradatik erabat lausotzeraino aldendu den indar uzkur bihurtu dela dirudi. Naufragioak, ekaitzak, zikloiak, elur eta haize erauntsiak..., Turnerren pintzelak pinturaz geratzen duen guztia gizonaren kontenplaziorako gaitasuna kolorearen handitasun paregabe kaotikoan nahasterainoko ameskeria argitsu bihurtzen du."²⁴⁰

Eta horrekin, Izadia imitatzeko joera alde batera utzirik, bi egitasmo betetzen ditu erromantikoen pinturak. Batetik, Izadiaren egitura fisikoa itzuri eta errealitatea imajinazioaren eta ameskeriaren eraginera zertzeko aukera egiten du, harrez geroko joera guztien iturri izango den iraultzari hasiera emanez horrekin. Baina, *Izadi besterendu* eta erdibitu, saturniano eta jupiteriano horretatik botatako giza moduaren alde dramatikoak era kabalean ordezkatu ere egiten du bide batez.

3.8 Subjektu moderno erdibitua.

Rafael Argullolek bere "El Héroe y el Unico" liburuan, Baudelairek bezala, moderno adierazteko erabili zuen *Gizon erdibitu*-tik hartu dugu esapide hori.

Subjektu erdibitua izaki-eta, ez da miseriaren kontra borrokatzen, lagun hurkoaren kontra baina; Izadia eta izatea, Jainkoa eta gizona bat bilakatzea nahi luke, baina jarrera aristokratiko indibidualista hartzen du aldi berean; besterendurik dagoen zera bat bezala sentitzen du Izadia, eta beldur metafisikoa ematen dio zer bakartade handian dagoen jakiteak; Izaditik kanpora sentitzen du bere burua, baina liluraturik dauka horren handitasunak, eta larriturik bere txikitasunak; badaki Estatuaren sare artean harrapatua dagoela, baina ahulegi sentitzen da kontra altxatzeko; badaki ezingo duela zientziaren indarrezko ezagutzaren kontra jakinduriarako ezagutzarik defendatu; beldur zaio egiari, eta beldur ere alor debekatuetan sartzeak ekar liezazkiokeen ondorioei; ziur dago lezakeen ahalegin guztia alferra duela; eta egina du ere lehen heroi tragiko-heroikoak

²³⁹ ARGULLOL, R., op. cit. "El Héroe y el...", 320 or.

²⁴⁰ Ib., 320-321 or.

hartzen zion ehunean absurdoa barreiatu zaiola orain. Horra erromantikoen eta modernoek arketipoa, biluztasunez ere patu gaiztoko Sisiforen antzeko.

Ernst Fischerek ere horrelatsu deskribatzen du erromantikoen esperientzia, "La necesidad del arte", bere liburuan; baina, guretako bakoitzaren bakartasuna dagoen laneko sistemarekin lotzen du aldi berean, zeren, laneko sistema gero eta banatzenago eta espezializatzenago doanez, bizi ere, puskaka bezala bizi baikara gero. Dio ere, aipatu den subjektu horri ordena zaharrean zuen maila galdu izanetik datorkiola sentitzen duen izutasun eta utzitasun sentsazioa, eta oraingo betekizunak piztarazi egiten dizkiola dituen nortasuna eta subjektibismo harroa. "Idazle eta artisten 'Ni' aislatu beregain bihurtua, dio autore horrek, bere burua merkatuan salduz borrokatzen zen existitzeko, baina bazuen ere, aldi berean, bere buruagan 'jeinu' ustea, eta horrekin, mundu burgesari desapio egiteko kemena; galdutako batasun hartara itzultzea zuen amets, imajinazioz iraganean nahiz geroan jartzen zuen kolektibitatea nahi-min."²⁴¹

Fischerek dialektikako hiru hitzetan biltzen du erromantizismoaren oinarritzko muina: "*tesia* (sorrerako batasuna), *antitesia* (alienazioa, bakantzea eta puskaketa) eta *sintesia* (kontraesanak gainditzea, errealitatearekin oneratzea edo adiskidetzea, subjektua eta objektua izate bereko bihurtzea eta parabisura itzultzea)."²⁴² Aipatu ditugun hiru elementu horietatik bi horrela formulatu zirenetik gaur arteko denboran txertatzea ez litzateke lan zaila. *Errealitatearekin oneratzearentzat** edo *adiskidetzearentzat* eta *paradisura itzultzearentzat*, aldiz, ez dugu aurkitu lekurik. Bien bitartean, Fischerek berak aurrerago esaten duen bezala, "delako mundu zatibitu, hautsi, pusketakako batean bizi garen sentimen hori; eta delako beste, errealitate mistiko bat atzeman nahiz, errealitate ihes egin eta, zentzurik eta lokerarik gabeko elkarteetan babestu behar hori; ideia guzti horiek erromantikoek azaldu zituzten lehenengo, burgesiak onartu egin zituen gero, arteko hatsapen gisa ere."²⁴³

Argullolek, aipatzen ari garen ezaugarriak obraz gauzatu dituzten autore, idazle edo artista plastikoak iturri harturik agertzen du subjektu erromantiko-modernoaren zatibitu horren egoera.

Piranessiren "barruko paisajeak" (Argullolek erromantikoen artean sartzen du) amesgaizto dira subjektu zatibitu horrentzat, eta argiaren erreinua bera ere ilunbe bilakatzen da horietan. *Hyperionen* eskutik, Estatua infernu bilakarazten du Holderlinek, eta *Zaratrustaren* eskutik, munstro hotz, Nietzschek. "Izakari bakartiak, asozialak dira erromantikoen heroiak, dio Argullolek. Ekintza nazionaletan edo sozialetan parte harrarazten dietenean bertan ere, antesleku soiltzat hartzen dituzte giza multzoa, eta xede berean elkartzeko esperantzarik ez balute bezala dabilta hara-hona (...). Duten askatasunerako eta justiziarako grina ere gauza guztien gainetik norbere kontzientziaren esana jartzetik datorkie. Hain dira defendatzen dituzten askatasuna eta justizia abstratuki handiak, non ez baitiren beren baitako edo kosmoseko gauza besterik."²⁴⁴

Subjektu erromantikoak dudan jartzen ditu bai Estatua eta baita "subjektu newtonianoaren" Arrazoi zientifikoa ere (eta teknologiko-industrialak). Zientziari, poesiarako eta gogoetarako eraspenaren kontra

²⁴¹ FISCHER, Ernst, op. cit. "La necesidad del...", 63-64 or.

²⁴² Ib., 64 or.

²⁴³ Ib., 71 or.

²⁴⁴ ARGULLOL, R., op. cit. "El Héroe y...", 329-330 or.

positibismorakoa eta errazionalismorakoa aldeztu izana bizkarreratzen diote, eta jakinduria gisa hartzen dute ezagutza, ez zientziari darion indar gisa. Argullosek esaten du, Holderlin, Schlegel, Goethe edo Leopardi eredu harturik, ezen "erromantikoen adimenak ikusten eta salatzen ere dituela hala Izadia adimenaren bidez mendekotu izana nola gizon modernoaren espejismo gaiztoa, ezina eta Izadiarekiko bereizketa handiagotzea dakarkion hartan duen ahalmena handiagotzen ari den ustea jrrarazten diona."²⁴⁵ Horien adimenak gaitasun handiak ditu poesiarako, baina aldi berean ahula da bizitzako gauzetarako, zeren, "ez baitu, izan ere, garai bereko gizonak gozatzen zituzten jainko txikiekin zerikusirik. Ez zirenez zituen jainkoak -eromenera eta bere buruaz beste egitera eragiten zutenak izan ezik- kontzientzia goza ziezazkietenetakoak, oso bestaldera eragiten zinak baizik, kontzientziaren muturreneko mugetara, eta ahul sentitzearen larritasunari aurre egitera bultzatzen baitzuten."²⁴⁶

Ez dugu, bada, erromantikoen arrazoitzeko modua beste alternatiba baten adierazle gisa hartu behar, ezagutzako boterearen logikak eraginik, setatsu eraiki izan zen zibilizazioaren kontrako garrasi gisa baizen, eta garrasi ere, gauzak aldatzeko ikaragarritzko afana erakusten, baina ezer gauzatzeko estrategia ezaz, asmo hutsetan geratzen den garrasi gisa, gainera. "Zientziaren hatsapenen gainean jasotako kultura horrek ez zuen, Nietscheren hitzetan esateko, ilogiko bihurtzean eta zekartzan ondorioek eraginik, atzeraka ere hastean, nahitaez lur jo beharra beste atarramenturik."²⁴⁷

Ilustrazioko errazionalismoak eta filosofiak "Jainko zaharraren" erorkera eta "Jainko berriaren" gurtzen hastea aurreratu zituen; Iraultza Frantsesak gero hura hil eta hau tronura altxa zuen, eta baionetak bitarteko, Arrazoiaren gurtza zabalarazi zuten Napoleonen gudarosteek. Argullolen iritzian, "erromantikoek zein idolatriatara okertu ez zekitela bizi izan zuten iraultza aldi hura, eta ez ziren ez baten ez bestearen aldeko sentitzen, seguru asko (...), indibidualista, aristokratikoa eta aldi berea libertarioa baita erromantikoen jarrera."²⁴⁸

Bestalde, egiaren aurrean jarrera fatalista hartzeko joera dute erromantikoek; hori da duten beste ezaugarrietako bat, garrantzi handiko ezaugarria gainera. Badakite ezingo diotela egiari albora eragin, baina badakite ere ikaragarritzko muturrekoak hartu beharko dituztela, zeren, "duen jakiteaz Izadiari suntsibidearen osinera eragiten dionak, berak ere nozitu beharko baitu horren desegitea."²⁴⁹ Zuhurtasunaren argia gutxi zen erromantikoak asetzeko; ilunbeen mundua ere aztertu behar izan zuten, beraz, nahiz eta horrera ausartzea bidezko zen edo ez duda egin. Edipo bat, Hamlet bat edo Fausto bat, heroi tragikoak eta erromantikoak dira, hauen kezka beretsuak baitarabiltzate haiek ere, Esfinjearen asmakaria aurkitu nahi izatean lehenengoak, "haraindia"* iritsi nahi izatean Hamlet-ek eta deabruari arima saldu behar izanik ere ezagutza absolutua iritxi nahi izatean azkenengoak. Delako "Isisen zapia", Scillerek, "ez da hil-beharron artean hori altxako duenik,/susmatu eta iritzi da dezakegun gutzia"²⁵⁰ idatziz aurkezten-edo diguna, erromantikoek altxa zuten, ezagutzeak, jakintza eta are autosuntzitze den horrek, zer arrisku dakartzan jakinik ere. "Jakintsuaren kontra

²⁴⁵ Ib., 338 or.

²⁴⁶ Ib., 342-343 or.

²⁴⁷ Ib., 344 or.

²⁴⁸ Ib., 329 or.

²⁴⁹ Ib., 347 or.

²⁵⁰ Ib., 345 or.

bihurtzen den jakitearen arantza, dio Nietschek; Izadiaren legeak haustea baita jakitea"²⁵¹, eta antzeko zera dio Faustok ere bere "Ez du Izadiak, egun argitsuetan ere misteriosu, duen oihala kentzea uzten"²⁵² esapidetan.

Izadia ezagutu behar horrek bi aurkikuntzatarara eraman zituen. Novalisen arabera, "Batek bakarrik lortu zuen hori. Altxa zuen Sais jainkosaren zapia. Baina, zer ikusi zuen? Ikusi -huraxe milagroa- bere burua ikusi zuen."²⁵³ Tragikoagoa izan zen Ludwig Tieck-en aurkikuntza: "Izadia zundatu nahian nenbilen. Hartan oso gauza estrabagantekin jo nuen, harri bihurtutako gauza artean galtzeraino neure burua. Dena sinisten nuen eta ezer ez aldi berean. Zilarra, metala eta harria ulertu nahi nituen eta neure baitan galdu nintzen azkenean."²⁵⁴

3.9 Arrazoiaren estura.

Modernitateak zientzia eta arrazoa, eta horiekin Izadiaren gain eta Gizartean izan dezaketen indarra ditu beste aurpegi-aldean. Ilustrazioa uste edo sineste baten gainean bermatu zen; Ilustrazioaren eragileek uste zuten, horiek lagun, piska bat bederen, liberatu ahal izango zutela jendea, honek Izadiaren eta gizarteko obligazioen aurrean sentitzen zuen esturatik. Bazen ere horiei esker jendea hobeto biziko zen eta gizarte mailan askatasun handiagoa izango zen esperantza. Baina laster hartu zuten hatsapen absolutuen maila eta hasi ziren soilik beren iraupena eta nagusitasuna zaintzen. Eta horrela, ez bakarrik zuten egitaraurik bete ez zuten eta ilustrazio garaiko pentsalarien ustea, hiru horiek indarrean jarritz gero, gai sakratuekiko beldurrik eta heriotzarekiko larritasunik gehiago izango ez zelakoa hutsal gertatu zen, baizik, horien gain oinarritu zen errealitateak eta indarrak gizartearentzat garraztasuna ekarri zuen gainera.

Orain, XX. mendearen azken urteetako gainera iritxirik, eta asmo onez betetako egitarau haietatik zer mamitu zen eta zer ez zen jakiteko datuak eskuratzeko gai garela, baina aldi berean orduko izpiritarenganako zordun ere aitortuz, Ilustrazioaren zeinezkoak eta alde arbuigarriak bereiztea dagokigu. Idatzi zuen Eduardo Subiratsen ezen, "gauzak filosofiaz argitze guztiaren premisa zen arrazoiaren autonomiak berak, argitze hori kritika-lan eta gizarteko kateetatik zinez askatze gisa hartzen baitzen, arrazoiaren autonomia, zuen eragina zela bide subjektuen osotasun izpirituala eta fisikoa salbatu behar zituen horrexek berak, birrindu dituela subjektuak eta berebat ezarri dituela berorrek sortarazi zituen erakundeen mende, hauen zabalkundeak horretara beharturik."²⁵⁵ Nolanahi ere, badirudi ez zela hori ilustratuen hasierako egitasmoa.

Hegelek ilustratuen filosofia gainditzea planteatzen zuen. Horretarako, norbere baitako autokontzientziaren gizon-emakumeen superstizioak eta uste okerrak argitzeko eta kontra borrokatzeko betekizuna eman zio Ilustrazioari. Lehen engainua eta zapalkuntza nagusi ziren lekuan Hegelek norbere baitako autokontzientzia eta subjektuaren askatasuna jarri zituen, eta horrekin gauzak argitzearen abiagune eta helburu gerta zitekeen gizabanako bakoitzaren esperientzia.

²⁵¹ Ib., 349 or.

²⁵² Ib., 347 or.

²⁵³ Ib., 349-350 or.

²⁵⁴ Ib., 350 or.

²⁵⁵ SUBIRATS, E., op. cit. "La ilustración...", 128 or.

Kantek beste era batera planteatu zuen auzia, ezaupenaren esperientzia (gauzak argitzea) subjektu enpirikoari ala zientziari, hots, gauza daitekeen eta norberaren gainetik dagoen errealitate (transzendental) bati, zeri dagokion galdetu zuen. Baina ez zion auzi horri erantzun argirik eman, jarreraz behintzat. "Arrazoiaren estura" atal honen buruko izena autore horri hartu diogu dena den. Kanten estura edo angustia hori, ordea, lekualdatutako estura transzendental bat da, izan ere, areago baita ezagutza osatzen duen logika aparatuari eta nortasuna galtzeko beldurrari dagokien angustia bat, benetako pertsonen zinezko angustia bat baino. Subiratsen iritzian, egin zuen lekualdatze hori Kanten filosofiako trikimailu bat da, izan ere ez baita subjektu modernoaren izateko erak edo benetako beharrek eskatzen zuten aldaketa bat, burgesiaren egitasmo historikoak, nagusitasuna ezartzeko eta egindakoa desagitekoak, eskatzen zion aldaketa bat baizik.

Mende bat geroago, Horkheimerek eta Adornok, subjektu enpirikoaren eta subjektu transzendentalaren arteko bereizkuntzak gizon modernoan sortarazten duen eskizofrenia aipatzen dute, bien artean idatzi zuten "Dialéctica de la Ilustración" liburuan; bestalde, bi subjektu horiek banakatzeak, arrazoaia, ezagutza eta argitzelana gizabanako bakoitzaren esperientziatik bereiztea dakarrela, diote bide batez. Francfurteko eskolako bi autore horien eskemaren arabera, arrazoiaren gainean eratutako aparatu guzti hori ez da burgesiak gizabanakoa eta, hori bitarteko dela, Izadia mende hartzeko asmatutako mekanismo soziala adierazten duen zera bat besterik. Subiratsen iritzian, Ilustrazio garaiko pentsakerak epistemologia zientifiko mailan egin zuen bereizketan iragarririk dago, urteak aurrera egin ahala, "teknologia, burokrazia eta gerrarako tresneria inor zoratzeko punturaino desarroilatu dituen gizartearen eta, aurrerapenak gehitu ahala are gizabanakoak indar eskergagoaren mende bizi izan behararen drama..."²⁵⁶

Beste gauza bat ere azpimarratzen du Subiratsek, eta da, Ilustrazioa eskas geratu izana ez datorrela hainbat, edo bakarrik, Hegeli eta Kanti buruz gorago aipatu diren ezaugarri horietatik, "arrazoi moderno dogma, zientziak gurtu beharreko gauza, eta, gero eta gauza gehiago ezagutu beharra Estatu modernoarentzat saihetsezineko instituzio, eta instituzio gainera, antzina Eliza bezain saihetsezineko bihurtu izanetik baizik."²⁵⁷ Eskas geratze hori ez zen, gainera, Hegelez edo Kantez bukatu, errazionalismo kritikoarekin eta Cassirer, Hazard, Simmel, Spengler eta beste hainbatekin ere lehenean jarraitu baitzuen. "Ez Ilustrazioak gainditu nahi zuen angustiak gizon-emakumeon eramankizunekin ez zatorren bat, ez hartu behar omen zuen ezagutzeko modua dagokio osoki gizabanakoaren esperientziari."²⁵⁸ Ondorio horrek, bestalde, zalantzan jartzen du Hegelen Ilustrazioari buruzko definizioaren zuzena, hatsapen metafisiko guztia eta errealitate sozial edo natural guztia gizabanakoaren esperientziaren araberrako bihurtzen zuena.

Subiratsekin bat gatoz, noski, Ilustrazioaren kritika, horrek ametsak zabaldu eta hatsapen historikoak aldarrikatu baino maila apalagorik eta bertagotik egin behar dela dioenean. Egia da agian, ataka garratzean aurkitzen dela eta aurrerapenaren etorkizuna gain optimistatik begiratzeko ere aldi aproposa ez duela. Dagoena harrigarria da halere, zeren eze, errealitatea nola dagoen ikusita, eta egiten zaizkion kritika guztiak, gu barne,

²⁵⁶ HORKHEIMER, Max eta ADORNO, Theodor W., "Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos", Edic Trotta. Bartzelona 1994.

²⁵⁷ SUBIRATS, E., op. cit. "La Ilustración...", 137 or.

²⁵⁸ Ib., 137 or.

egiten zaizkiolarik ere, oraindik ere itsuki jotzen baita aurrerapenaren dotrinara, eta zientziaren eta teknologiaren ahalmenetan jartzen itxaropena. Horixe da, hain zuzen, Calinescuk aipatzen dituen Modernitateetako baten aurpegi-aldea, baina ez da bakarra, eta bera ere ez dezakegu gainera bukatua denik esan edo ziurta.

3.10 Modernitate bukatu gabea

Modernitatea, esaten du Octavio Pazek, "bereizkuntza bat da. Kristau gizartetik jaulkitako joera bat da Modernitatea. Eta duen sorrerari leial, bukaerarik gabeko etentze bat, atergabe beretasunetik irten behar bat da...Dantek imajinatutako sofrikarioetako bat iduri (guretzat zoriontasun direnak, guztiaz ere: historian bizitzaren sari baititugu), bestetasunera jotzen dugu geure bila, bestetasun horretan aurkitzen dugu hori, eta geuk asmatua eta garenaren errainu baizik ez den beste horrekin nahastu ondoren, hura atzean utzi eta geure bila irteten dugu berriz ere, geure itzalaren atzetik."²⁵⁹

Atal honi, dugun etengabe geure errainuaren bila ibili behar horretatik eta Jurgen Habermasek "El viejo topo" aldizkarian idatzi zuen artikulu batetik datorkio "Modernitate bukatu gabea" titulua, aldizkari horrek, 1981ean, "¿Ocaso de la Modernidad?" lemapean antolatutako eztabaidarako egindako batetik, alegia.²⁶⁰

Artikulu horretan idatzi zuen Habermasek, ezen Modernitateak, "edukiak aldatuz ere, antzinatasuna iragantzat harturik, bere burua antzinakotik berrira igarotzearen emaitza gisa daukan aldi baten kontzientzia adierazi izan duela beti."²⁶¹ Europako historian izan diren aldi desberdinetan azter daitekeen fenomeno da hori. Aldi horietan, guztiak berdinak izan ez diren arren, antzinakoa imitatzea merezi duen eredu gisa agertu izan da beti. Eta beste hau ere badio Habermasek aurrerago: "Ilustrazio frantsesaren idealak zabaltzean, eta zientzia modernotik hartutako, ezagutzaren aurrerapenak mugarik ez zuela eta sozial eta moral mailan beti hobera jotzeko, ideiak zabaltzean desegin zen anzinako obra klasikoek lehenbiziko modernozaleen izpirituan sortu zuen lilura."²⁶²

Ilustrazio garaiko filosofoek bazuten Modernitateari buruzko proiektu orokor bat, bazuten aurrerapenean eta etorkizunean uste ona, ez zitzaien optimismorik falta, baina halata guztiz ere, ondoko bi mendeon arabera horien egitasmoak porrot egin duela dirudi. Saiatu ziren pentsalari horiek bizitzako baldintza sozialak errazionalki ordenatzen, eta bazuten ere "zeuden zientzia eta arte motak Izadiaren indarrak kontrolatzera ez ezik, munduaren eta ni-aren interpretazioan, aurrerapen moralean, erakundeen zuzentasunean eta gizon-emakumeak zoriontsu egiteko lanean zer esanik izango zuten itxaropena."²⁶³ Espezializazio prozesuek, ordea, beste bide batzuetatik eragin zuten jakintza, hala gauza berriak ezagutzean eta teknikan oinarritzen zen, nola praktikan eta moralean oinarritzen zena, eta halaber Estetikan eta adierazmoldeetan oinarritzen zena ere, eta horiek beren kode propioak, eguneroko bizitzarekin gero eta zerikusi gutxiago zutenak, ezarri zituzten. Izan dira sail horietan,

²⁵⁹ PAZ, Octavio, "Los hijos del limo", Edit. Seix-Barral.artzelona 1974, 49-50 or.

²⁶⁰ Eztabaida hau "El viejo topo" aldizkariak bultzatu zuen 1981ean "¿Ocaso de la Modernidad?" lemapean, eta iraun zuen sei aleetan parte hartu zuten: J. HABERMAS-ek 1 zb.an, P. BURGER-ek eta Nelly SCHNAITH-ek 2an, Xabier RUBERT DE VENTOS-ek 3an, Gillo DORFLES-ek eta J. L. PARDO-k 4ean, Estela OCAMPO-k 5ean, eta J. E. AYALA-DIP-ek 6ean. Aipamenak-eta egiterakoan 1etik 6ra bitarteko zenbaketa erabiliko dugu.

²⁶¹ HABERMAS, J., 1zb.

²⁶² Ib., 1zb.

²⁶³ Ib., 1zb.

zegoena "gainditzeko" zenbait saio, baina aldiro, dio Habermasen tesiak, espezialistek sortutako barrutiak autonomo bihurtzea eta tradizioarekin erabat haustea ekarri izan dute. "Txiki-apur egonda ere, Ilustrazioaren proiektuari eusten jarraitu behar ote den edota galdutzat eman behar den", planteatzen du Habermasek. Eta ondoren "kultura gainditu asmoko programa faltsuak" kritikatzeko ditu, eta zenbait alternatiba eskaintzen.²⁶⁴

"El viejo topo" aldizkariak planteatu zuen eztabaidako hurrengo artikuluan, Peter Burgerek²⁶⁵ hau dio Habermasi buruz ari dela: "'Modernitatearen proiektuari' eustearen alde dago ezbairik gabe (...) eta arteko espezialista ez den batek arteko zera nola har lezakeen ideia lantzen ari da." Habermasekin bat dator, halere, ezagutzari edo moralari dagozkion auziak artean sartzeko saiorik ez onartzea (eta asko dira horrelako saioak, abangoardistenak, esate baterako), autonomia artistikoa gero eta instituziozkoago bihurtzearen lana dela dioen horrek.

Xavier Rubert de Ventós-ek²⁶⁶ ere gogor kritikatzeko du, "El viejo topo" aldizkariak antolatutako eztabaida horretako beste artikuluan, "Modernitate proiektuaren" min den horren hondoko esanahi melankonitsua. Instituzioetatik antolaturiko indarkeriaren forma moderno guztien azpian, esaten du horrek, daukagun Modernitate zatibitu hau gainditu nahia, eta hori lortzeko antolaketa sozial organiko integratu bat berreskuratze boluntaristaz baliatzea, dago. (...) Izan ere, sintesi-borondatea ezin baitu, horretarako baldintza objektiborik ez dagonean, duen hura errealtatearen gain biolentzia eginez baizik adierazi."

Dagoen bide edo alternatiba bakarra, Rubert de Ventós-en arabera, Modernitate hori orain arte egin ez den modura ulertzea eta baloratzea da, zeini ere ez baitago, bestalde, anitza, nabarmena eta barneko loturarik gabea izatea zer ukatu. Horregatik, jarraian datozen baldintza hauek onartzea proposatzen du, eta hitzez hitz aipatuko ditugu: "1-aniztasun eta loturagabetasun horren *existentzia* (onartzea) gure izaeraren ezaugarri den bestean; 2-aniztasun horrek eskaintzen dituen ahalbide berrien eta duen *balioa* (onartzea); eta 3-*egiteko* edo funtzionatzeko lotura bat -behin ere ez izatezkoa edo egiturazkoa- *behar* duela (onartzea), baina delako zatitu izate hori gainditu edo ukatu gabe, bere oreka propioa bideragarritasuna helburu izango duena."²⁶⁷ Eta jarraian, Kanten filosofia proposatzen du hiru puntu horiek elkarrekin uztartu ahal izateko marko teoriko gisa.

José Luis Pardo²⁶⁸ ere ez dator, eztabaida horietan parte hartua hau ere, Habermasekin puntu guztietan bat. Ez du harritzen, gutxi-asko Habermasen gogoko den eredu horregatik (Ilustrazioaleena), zenbait jendek errukia sentitzeak. J.L. Pardoren iritzian, "gauza ikaragarri lasaigarria da historia barru-barrukoa zaion errazionaltasun batez eta, aldi berean, praktikan errazionaltasunerako joera duen subjektibotasun teologiko batez, duen betidaniko zentzua ontzat eman ez ezik zentzu hori emango dioten subjektuetan haragitzeko zai dagoen horrez, trebeskaurik dagoela jakitea." J.L. Pardok ez du, horren erabat kontrako den jarrera hartzeko, inolako arazorik. "Kontua ez da, Modernitatea bizkorregi ibili izana, behar bezain urruti iritsi eza baizik, dio berak. Izan ere, ez baitu aurrerago jotzeko bidean jarriko zuen habia-zulora iristeko lain lurperatu burua.

²⁶⁴ Ib., 1zb.

²⁶⁵ BURGER, P., 2zb.

²⁶⁶ RUBERT DE VENTOS, X., 3zb.

²⁶⁷ Ib., 3zb.

²⁶⁸ PARDO, J. L., 4zb.

Habermasek bestela uste izan arren, ez zetorren, terroristek, surrealisten eta humanisten, aurrez arbuiatu nahi zutela iduri zuen guztia, justifikatzea gero, horiek neurritik irten izanetik, autonomia mailan bezala, hala autonomia moralean, nola zientifikoan eta estetikoan, kritika alorrean, artearen, zientziaren eta politikaren kritikan, eta eguneroko bizitza profanatzeko kontuan ere, behar bezain urrun jo ez izanetik baizik."²⁶⁹

Atal honi Habermasek bere artikuluari eman zion izen bera jarri izanak ez du haren jarreretara hurbildu garenik edo hurbiltzen ari garenik esan nahi. Gure ustez, isilka bada ere, denek, hala horren jarreraren aldekoek, nola hori gaitzesten dutenek onartzen baitituzte XVIII. mendean hasi zen mugimenduaren ezaugarriak, eta ez horiek bakarrik, baizik, baita mugimendu hori gaur egun oraindik bizirik dagoela eta den guztia esplikazio modu baten arabera argitzea lan gaiztoa litzatekeela ere. Horregatik, *bukatu gabe* izena ere.

"El viejo topo" aldizkariak antolatutako eztabaida horien helburua ez zen Modernitatea berriz aztertzea, Modernitatearen barruan sar daitekeen fenomeno bat, orainagoko Postmodernitatea, piska bat argitzea baina. Fenomeno horretatik, historian garrantzi berezia izan duen aldi baten hasiera hobeto balora dezaketeela deritzagun ezaugarriak berezi ditugu guk. Bide batez, denboran atzera itzultzera eta zenbait hutsune betetzera eramango gaitu argibide horiek aztertu beharrak.

3.11 Modernitateak abangoardiara.

Modernitateaz hitz egiterakoan, *Abangardia*, *Modernitatea*, *Modernismoa*, zeinahi izen erabiltzen da artean. Azkeneko izenez ez dugu, Europan eta, ur-alde berekoa hau ere, lan honetan abangardia deritzagun mugimeduak adierazteko, Ameriketako kritikariek erabiltzen duten hitza dela besterik esango. Aurrerago autore amerikarren testuak, eta dauden berean aipatzerakoan bakarrik erabiliko dugu izen hori. Eta beste biak ere, hona litzateke bereizten jakitea, zeren ez baitira sinonimoak, zeinek bestea -beti berak, gainera- hartzen duen harremanekoak baizik.

3.11.1 Modernitate estetikoaren paradoxak.

Baudelairentzat, Calinescuren ustez Modernitate estetikoak hobekien bere egin zuen autorearentzat, gauza bera ziren erromantizismoa eta arte modernoa, zeren, horrek dioenez, "erromantizismoa esatea eta arte modernoa esatea zera bera baita - hau da, barnekoitasuna, izpiritualitatea, kolorea eta infiniturako joera- arte mailan diren medio guztiei mintzaraztea, alegia."²⁷⁰

Baudelairentzat, ordura arte egin zenarekin antzik ez zuen zerbait zen erromantizismoa, eta bermatu ere, horretan, diferente izatearen *kontzientzian* bermatzen zen *bide berrien* bila hasteko; alabaina, berri izan beharrari beretik datorkio borroka, zeren, bere iragan propioarekiko baita berri. Hori da Modernitatearen paradoxa handia, lan gaiztoa baita, izan ere, inoren edo ezereen zeinezkoa ezberdintasunetik eta orobat berritasunetik begiratzen zaiola zehaztea.

²⁶⁹ Ib., 4zb.

²⁷⁰ CALINESCU, M., op. cit. "Cinco caras...", 56 or.

Baudelaire asko kezkatzen zuen oraina iraganarekiko nola berezik ere. Berak modu askotara berezi zuen, baina guk batzuek bakarrik agertuko ditugu hemen. Honela dio "El pintor de la vida moderna" (1863) izeneko bere saiotek hartuta, hitzez hitz hona aldatu dugun testu esanahi mamitsukoak: "Iragankor, iheskor, behin behineko dena da Modernitatea, artearen erdia osatzen duen hura, alegia, horren beste erdia betiereko eta aldaezina denak osatzen baitu (...) Iragankortasuna hori, berriz, hain itxuraldatze sarriak dituen elementu iheskor hori ere, ez daukazu mesprezatzeko ez atzentzeko eskubiderik. Hori ezabatzeak, halabeharrez eramango baitzintuzke edertasun abstraktu definiziozaren hutsera, emakume bakar hura lehenbiziko pekatua egin izanak eraman zuenaren antzekora (...) Hitz batean esateko, Modernitate bereziren batek Modernitate bilakatu behar badu, behar da ere gizonaren bizitzak nahigabe eraxkitzen dion edertasun misteriotsua horretatik erauzi (...) Madarikatua antzinatasunean arte hutsa, logika eta metodo orokorra baizik bilatzen ez duena; uko egingo baitie zirkunstantziak emandako balio eta pribilegioei; zeren eta, dugun orijinaltasun guztitsua denborak gure sentierei erantsitako silua baitugu."²⁷¹

Ikusmolde horren arabera, ez dago Modernitatea iraganeko ezerekin konparatzerik, ezin baitu artistak iraganetik ezer ikasi, izan ere, ez baita horretatik jarraiko Modernitateen espresioa baizik, eta arte aldetik begiratuta bakarrak eta errepikaezinak diren espresioak baizen geratu ohi. Modernitateak "oraina" esan nahi du, beraz, oraingo aldi-aurkitze soila. "Horren arabera, defini daiteke Modernitatea, dio Calinescuk, dugun historiko izatearen kontzientzia bere hurrentasun konkretuean, eta oraingotasunean harturik, eta kontzientzia hori bide dela, historiaren igarotzea baino harago jotzeko ahalbide paradójiko bezala."²⁷²

Definizio hori bere horretan hartuz gero, ez dauka artistak moderno eta "orain" izan beharra beste biderik, eta Baudelairek historiaren eta denboraren adierari buruz ikusmolde berri bat sartzen du horrekin. Klasikoen eta erromantikoen denbora irudikatzen moduaren azpian etengabeko jaulkitzetik une jakin bat hautatu beharra zegoen. Felix de Azuak, aldiz, hau dio Baudelairearena interpretatuz: "Beste denbora klase bat proposatzen du Baudelairek, iraganean nahiz geroan non oina bermaturik ez duen bat: une iheskor bat, alegia."²⁷³ Irudikatzerik eta *aurkezterik* merezi ez duen une hori da berak "irudikapenaren koordenadenedatako bat izateko erabili nahi duen" denbora. Nietzscheren Zaratrusta obrako denboraren uztai hura, "mamuzko iragan baten eta mamuzko etorkizun baten elkartze huts baino ez den hura, zeren bermatu, orainean, berebat oinarrigabea duen oinarri batean, bermatzen diren beroriek ere; hutsune hori da, Baudelairek irudikatzea merezi duela uste duen denbora."²⁷⁴

Garrantzi handiko beste ezaugarri bat, Baudelaireren pentsamoldeak duena, bikoteko edo bikoitz izatea da. Ezaugarri hori argi agertzen da "El pintor de la vida moderna" liburuan, "edertasun betierekoari"* eta "edertasun modernoari" buruzko gogoetetan, halaber "Mi corazón al desnudo" liburuko *Jainkoa* eta *Satan* edo "Las flores del mal" liburuko "ongia" eta "gaizkia" bereizketetan. Artistak laborrian edertasuna, errutinan heroismoa eta hilketan ontasuna aurkitzen eta apartatzen jakin behar du; baina egite horretatik ez da emaitza gisa

²⁷¹ BAUDELAIRE, Charles, "Oeuvres complètes", Edit. Gallimard. Paris 1961, 296-297 or.

²⁷² CALINESCU, M., op. cit. "Cinco caras...", 58 or.

²⁷³ AZUA, Felix de, "Baudelaire y el artista de la vida moderna", Edit. Pamiela. Iruinea 1992, 156 or.

²⁷⁴ Ib., 156-157 or.

errealitate bat aterako, *imaginazioaren* obra bat baizik, eta horri esker, azaleko itxura hutsalak gainturik, igarokorra eta eternoa bat diren "korrespondentziatzko" mundu bat iritsiko du. Hirikoa eta artifizial dena defenditu zuen eta XVIII. mendeko, gizona berez zela ona, kontzeptu morala arbuiatu zuen bide batez. Gai horri buruz hau dio "El pintor de la vida moderna" liburuko pasarte ezagunean: "Azter eta araka ezazu natural den gutzia, gizon guttiz naturalaren egiteak gurariak; ez duzu gauza lazgarria besterik aurkituko. Eder eta noble den gutzia arrazoiaren eta gogoetaren lana baita. Hiltzeko grina, giza-abereak gutxi-asko amaren sabelean hartzen duena ere, jatorri naturalekoa du. Bertuterakoa, aldiz, artifiziala eta naturaz kanpotik datorkiona du (...) Ahalegindu beharrik eta berariazkorik gabe, halabearrez egiten da gaizkia; eta ongia artearen lana da beti."²⁷⁵

Aldi berean, bere garaiko artista moderno alienatuaren ia eredu perfektu da Baudelaire. W. Benjaminek, ia beti bezala begi argiko, modu honetara deskribatu zuen hori "Baudelaire o las calles de Paris" kapituluan: "*Les fleurs du mal* liburuko azkeneko poema, *Le Voyage. 'O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre.'* Delako 'flaneur' horren azkeneko bidaia: heriotza. Horren helburua: berritasuna. '*Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.*' Merkantziaren erabil-balioarekin zer ikusirik ez duen tasuna bat da berritasuna. Inkonsziente kolektiboak eragiten dituen irudiei darien errainu besterenezinaren iturria. Kontzientzia hutsalaren barrueneko mamia, moda bere saltzaile nekazina duena. Ispilu bat bestean nola, hala islatzen da berritasunaren errainua betiro-atzera-lehengoa-ren errainuan. Gogoeta horren lana da 'kulturaren historia' deritzan horren fantasmagoria, zeinen ere gozoan dabilen milika burgesiaren kontzientzia hutsala."²⁷⁶

Baina paradoja bat aukeratzekotan, Jean Cocteauren hura, horrek poesiari, arteari, eta horiek gaurko mundu burgesean duten eginkizunari dagokiola dioena: "Behar-beharrezkoa da poesia, baina zertarako nahi nuke jakin". Ez dugu, halere, azken berehun urte honetako arteko lanetan eta horren inguruan izan den zaletasun eta egin den bilaketa handiak, iritsi duten gainetik eraiste arren, horien balioaz susmo txarra sustatzen ibiltzeko asmorik. Ez gara ere jarreraz, Cocteau bezala, eszeptiko. Uste dugu gainera, Modernitate modu jakin baten adierazle dela Cocteau, delako bere literatura-joera klasikoetara "izpiritu berriz" itzuli beharrak behar, zeren, mende honen azken urteetako gainetik begiraturik, orainagoko hamarraldietan bizi garenok gutxiago harritu izan gaituen eta Modernitatean ezinik gabe sartu izan dugun beste estilo baten bide-aurreko baitirudi horrenak.

3.11.2 Abangoardia Modernitatearen protagonista.

Argi dago Modernitate esatean iragana erro-errotik kritikatzeara eta etorkizunari buruz gauzak aldatzeko konpromisoa hartzea ere adierazten direla. Abangoardia izena mugimendu modernoaren barnean izan den zenbait jarrera jakini eman izan zaio; oro har, bi ezaupide izan dituzte jarrera horiek: mugimendu modernoaren ezaugarriak erradikalago bihurtaraztekoa eta horiek utopia bidea muturrerago eragitekoa. Batzuetan, sinonimo gisa agertzen dira Modernitate eta Abangoardia kontzeptuak, beste batzuetan, kontrajarriak balira bezala, eta beste zenbait kasutan, aldiz, arrasto bereko izan arren, orainagokoak lehengoa gaintitzen balu bezala. Guretzat, ez dira ez sinonimo ez aurkako, baina nabarmenak dira baten eta bestearen arteko aldeak. Calinescurekin bat gatoz, Abangoardiagatik, "ñabardurei dagokienez bestea bezain eramankorra eta malgua ez dela eta, izatez ere,

²⁷⁵ CALINESCU, M., op. cit. "Cinco caras...", 65 or.

²⁷⁶ BEMJAMIN, W., "Poesía y capitalismo", Edic. Taurus. Madril 1991, 185-186 or.

hala bere nortasuna goratzean, nola desegitean, dogmatikoagoa dela, dioenean. Abangoardiak Modernitate joerako tradizioetik hartzen ditu dituen ia elementu guztiak, baina gaiztatu, esajeratu eta gutxien uste den kontestuan sartzen ditu horiek, eta ezagutezineko bihurrazten, esateko."²⁷⁷ Baina, eta ez genuke esan gabe aurrerago jo nahi, "pentsatu ere ez zitekeen egin Abangoardiarik, baldin eta Modernite berri, guztiz osatu baten kontzientziarik gabe. Guzti hori ezagutzeak ez du, halere, Modernitatea edo Modernismoa eta Abangoardia nahastuko ez direnik garantizatzen."²⁷⁸

Garrantzi handia dute ikerketa lan honetan bi kontzeptu horiei buruz eman ditzakegun argibideek, izan ere, hemen aztertu nahi ditugun *Izadia-n/-z/-rekin* joerako obrak, lan hau hartzera bultzatzen gaituztenak, kontzeptu horiek sortarazi eta mugatu zituzten marko artistiko-teorikoaren eta denboraren barnean sartzen baitira.

Abangoardia hitz militarra da jatorriz, Erdia Aroan-edo sortua. Frantziako Iraultzaren ondoren, aurki dezakegu, metafora modura, arteari eta goren mailako intelektualei dagokiela ere; baina "martxa", "botere", "armak", "garaipena", "ekintza erabakiorra" eta gisako beste batzuk ere sarri erabiltzen ziren orduan. 1830 aldean, aldaketa handi bat jasan zuen "abangoardista" metaforaren adiera horrek, *kontzientzia* mailari zegokion bera, betekizun baten erantzule ez ezik, zuzendari gisa, pribilegiatu eta arduradun ere sentitzen baitziren orain. Harrez gero, Calinescuk dioen bezala, Abangoardiako izatea, "eliteko edo goren mailako izatea da, hala oraingo elitearen egitaraua, aldi iraganetako klase edo talde menderatzaileena ez bezala, erabat elitearen kontrakoa, eta bere xede utopiko azken burukoa, bizitzako ondasun guztietan jende guztiak berdin parte hartzea bazen ere."²⁷⁹

Elitezale-eliteaurkako osagai kontrajarri hori, teoria politikoez, sozialismo utopikoa iturri izan zutenek eta marxismo-leninismoak ez ezik, XIX. mendearan azken aldeko eta XX mendeko lehen hamarraldietako arte abangoardia guztiek ere bideko lagun izango dute. Biak ere bizimodua erro-errotik aldatu nahian oinarritzen baitira; badute, bestalde, ikutu erromantikorik ere.

Abangoardia metafora, politika arloko pentsakerari oso loturik dagoen edo egon den arren, ez da soilik artista eta pentsalari politiko konprometituen ahotan ibili izan, baita XIX. mende bukaerako artista independienteen ahotan ere, eta interesgarria da gainera horiek Abangoardiarekin zerikusia duten hitzak erabiltzen ikustea.

Abangoardiekiko atxikimendua eta gaitzespena adierazten duten, edota, gutxienean komentarioren bat egiten duten aipamenez beteak daude XIX. mendeko literatura nahiz artea, eta, nola ez, pentsamendu politikoa. Aurrerago baino lehen ona litzateke, halere, Abangoardiaz aritzean, eta kontzeptu horrek erradikaltasun eta utopia ukiturik baduela ahaztu gabe, bialdi edo alde bereiztea: horri buruzko gogoetak hasi zireneakoa eta praktika abangoardista horri buruz XX. mendeko azken aldean esan ohi duguna. Badu Baudelairek literaturan molde horiek erabiltzearentzat zuen destaina erakusten duen komentario bat, 1860an "Mi corazón al desnudo"-n idatzia, eta agian praktika horiek argitzen pixka bat lagun diezagukeena; praktika horietako inkorformismoa disziplina militar antzeko batera mugatzen zirela ikusten zuelako zien halako destainua. Abangoardien praktika

²⁷⁷ CALINESCU. M., op. cit. "Cinco caras...", 101 or.

²⁷⁸ Ib., 101 or.

²⁷⁹ Ib., 107-108 or.

ez zen, ordea, disziplina hutsera mugatzen, eta hortantxe datza Abangoardiaren paradoja, disziplinaren aurrean itsu makurtzen zen bezala adorez defenditzen baitzuen inkonformismoa. Honela dio Baudelaireren komentarioak, ironiaz eskas ez dabilenak: "Frantsesek metafora militarrentzat duten maitasunaz, zaletasunaz. Hemen bibotea du metafora guztiak. Literatura militantea. Eutsi zuek borrokari. Eduki goian ikurra (...) Are metafora militar gehiago: poeta gudariak. Abangoardiako literatura. Metafora militarretarako joera hori izpirituaren seinale da, ez berez militantea, baina disziplinarako eginak -hau da, menerako- izpiritu morroitarako jaiokak, belgiar, pentsaleku bakarra gizartea dutenak."²⁸⁰

Halaber esaten du Calinescuk, 1870ko hamarraldian hasi omen zirela Frantzian, abangoardia hitza, gizarteko agituren erabateko kritika egiten zutenen izpiritua *arteko moldeetara* egokitzen zuen idazle eta artista taldetxoak adierazteko, erabiltzen. Politika artera aldatze horrek ez du artistak propagandista huts bihurtu zirenik esan nahi, zuten egitekoa "arteko tradizio formalak puskatu eta sormeneko zabalaldi guttziz berriak, ordura arte sail debekatu zirenak, esploratzeko askatasunaren kitzika dastatzea zela baizik, uste ere, artea iraultzatzea bizitza iraultzatzea zela uste zuten-eta."²⁸¹ Adiera horrek bi kontzeptu-eremuko hitz baten aurrean kokatzen gaitu, bi Abangoardiaren aurrean, alegia. Literaturako alorrean, Arthur Rimbaud da joera abangoardista hobekien bere egin zuenetako bat, hain ere hala, ze olerkaria *igarle*, hau da, *gauza ezezagunen eremura* iristeko eta hizkera *berri* bat asmatzeko gai zen norbait bihur zedila eskatzen baitzuen.

Jarrera sortzailea eta bizi-esperientzia batasunaren ordezkari bilakatu zen Rimbaud, eta arte modernoak une hartan bizi zuen sosegaezinaren adierazle,aldi berean. Izan ere, erromantikoen arte mailako krisia eta, gizon-emakumeen etorkizunari zegokionez, aurrerapen aldeko jarrera biltzen baitziren pertsona berean. José Jimenezek, horri sumatzen dio lehenengoz "jarrera erabat abangoardista. Rimbaudren baitan dagoen olerkaria (eta, hedaduraz, artista oro) Prometeoren ereduarekin pareka daitekeen 'heroi zibilizatzaile' moduko bat da. Hura 'Suaren lapur' eta madarikatu handi bezala, Rimbaudentzat, olerkaria da gauza ezezagunen eremura iritsi daitekeen bakarra. Eta 'zentsumen guztien iraultze' lan luze ikaragarri bat dela bide 'ikusle' bihurtuz lortzen du hori. Ezin bada jada, jainko guztiak hilik daudenez gero, artea atergabe mintzo zaigun betetasunik antzinate dirdaitsuan bilatu, orduan, errorik ezaren eta kezkaeren eremuetan, *aldikotasunari darion itomenean**, beharko da betetasun hori proiektatu. Eta hain zuzen ere hortxe, deusezaren esperientzia horretan tartekatzen da poeta zein artista moderno abangoardistaren irudia: delako, gizadiaren izenean aldiaren bazterrak gaindi pasa eta etorkizun etsigarri mugarik gabe baten betetasun promesa, gainerako gizonentzat ezezagun dena, iristeko gai den hura."²⁸²

Abangoardia-kontzientzia politika alorrean, Saint-Simonen eta Fourieren aldekoek, eta anarkistek piztarazi zuten, eta marxismoa ere, hein batean, kontzientzia horrek eragin zuen gero. Abangoardia hitza, ordea, ez zuten ez Marxek eta Engelsek erabili, nahiz eta horrek adierazten duena agertu bai horien testuetan. Leninek bai, "Zer egin?" liburuan, eta partidua langileriaren abangoardia dela aditzera emateko, erabili zuen. Eta handik aurrera, Abangoardia hitza partidu komunistarekin estu lotua agertzen da, 1917 Errusiako Iraultzatik aurrera batez ere, baina are gehiago Stalinekin aginpidea bereganatu zuenez geroztik. Hitz hori adiera eremu horretara

²⁸⁰ Ib., 113 or.

²⁸¹ Ib., 115 or.

²⁸² JIMENEZ, J., op. cit. "Imágenes del...", 70-71 or.

behartzeak gero, alderdi komunistaren inguruan zebiltzan artista-intelektualek eta horien eraginpekoek ere, Abangoardia hitzari, politika mailan zuzena edo ortodoxoa zenaz aparte, beste adierarik ematen zailtasunak izatea eragin zuen, eta horren lekuan, eraskinezko hitzak ("errealismoa", "modernismoa" etab.) erabili behar izatea, zer ere kontuan izatekoa baita zenbait dokumentu interpretatzerakoan.

Eta berriz ere hitz horren adiera artistiko-literarioetara bihurtuz esan, 1860ko hamarraldietan Rimbaud abangoardisten adierazle inportanteenetako bat zen bezala, Lehen Gerrate Handiaren aurreko urteetan Guillaume Apollinaire, teorikoen artean handien zela, poesia eta arte alorretan molde berriak bilatze kontuan. Nolanahi ere, Abangoardia hitzak geroztik artean izan duen adiera finkatua geratu zen mende honen bigarren hamarraldirako; kontzeptu horrek iraganekoa gaitzestea eta berrikuntza gorestea eginbide zuten eskola guztiak hartzen zituen bere baitan. Esan ere, halako zerbaite esan nahi du etimologiaz: "hautatuen talde", "zerbaiten buru", estilo baten aitzindari. Baina izan, ez da horrela, zeren Abangoardia berez baita estilo, edo hobeto esan, "antiestilo", Calinescuk dioen bezala. Horri buruz ondoko hau idatzi zuen Eugène Ionescok: "Nahiago dut Abangoardia oposizio eta hausketa hitzen arabera definitu. Artista, idazle eta pentsalari gehienek beren buruak diren aldikotzat bezala, antzerkigile iraultzaile horrek den aldiaren kontrarakotzat dauka berea (...) Hirian etsai, hori birrindu nahi duen eta horren kontra altxa den bat bezala da abangoardiako gizon bat; izan ere, edozein gobernu sistema bezala, zapalketa modu bat baita egin dituen adierazmolde bat ere. Dagoen sistemaren aurkaria da abangoardiako gizona."²⁸³

3.11.3. Modernitate versus Abangoardia.

Hona artekoan ikusi dugunez, ohizko bihurtu da Modernitatearen abiarazle gisa aurkeztea Baudelaire, eta hori, "Poesia behingoz hori ez zen beste esentzia guztietatik murrizteko borondate berezia" erakutsi zuelako, Paul Valéryren iritzian.²⁸⁴ Definizio horren arabera, bereizketa prozesu bat litzateke Modernitatea, eta gainerako giza egikerei buruz gero eta espezializatzenago joate bat halaber. Dena den, fenomeno bera jazo zen zientzietan, eta poesian ere, ezagutzaren esferatik eta ekintza moralaren esferatik berezi egin baitzen hau. Eta beste bi barruti horietatik bereizteak beregain bihurtu edo zentratu ahal izateko aukera eman zion poesiari. "Egia esan, eta honetan bere burutik dabil Paul Valéry, hitzak medio poesia-egoera bat produzitzeko makina moduko bat da olerkia."²⁸⁵ Poesiak alde horretatik hartzeak, errealitate hatsapenaren mendeko, arrazoaren esparruko eta izateari protagonismo guztia ukatzen dion zerbaite bilakarazte horrek, kutsu anti-erromantikoak ditu Paul Valéryrengan; hori Baudelaire erromantiko "antierromantikotzat" dadukatenarenarekin loturik dagoen iritzia, bestalde.

Paul Valéryren definizio horren arabera, arte modernoa, modu *puruan* egina izatea eta egilearen diseinu berariazko baten arauzko izatea ezaugarri dituen arte *autonomoren* balio berdineko litzateke, eta, obra batek elementu guztiak errazionalki lotuak izan behar dituela esateak duen adieraren inguruan dabilen zera bat, berriz, Modernitate artistiko hori. Paul Valéryk produkzio prozesua errazionaltasunez zertzeari hainbesteko garrantzia emateak eta adierazpideei hainbeste baino jartzeak, horren Modernitateari buruzko ikusmoldea

²⁸³ CALINESCU, M., op. cit. "Cinco caras...", 121 or.

²⁸⁴ BURGER, P., "L'anti-avantgardisme dans l'esthétique d'Adorno", "Revue d'Esthétique" 8zb., 1985, 87 or.

²⁸⁵ Ib., 87 or.

erromantizismoaren aurkako gisa hartzea eragin dute, eta zenbait esparrutako jendeak, esan den arrazoigatik, Modernitatea eta klasizismoa (erromantizismoaren aurkakoa) elkarrekin kidetzea. Modernitatea erromantizismoaren kontrako edo klasizismoaren hurko gisa definitzea ere, horratik, ez da zuzena eta nahikoa.

Modernitateak Abangoardiarekiko dituen aldeak zuzen ulertzeko garrantzi handikoa da horrek *alienazioarekiko* zer jarrera duen jakitea, gizarte burgesa definitzeko orduan kontzeptu erabakiortzat hartu izan baita hori. Modernitateak eguneroko errealitatetik aparte dagoen gauzatat eduki izan ditu artea eta arte egikera, *berezko balioa duten gauzatat*, alegia; Abangoardiak aldiz (dadaismoak, surrealismoak, errusiar futurismoak ...), okertzat jotzen dute *obra* modernoaren adiera bera, estetika kategoria objektibo eta autonomo jakin batzuetan oinarriturik dagoena. Abangoardien iritzian, Modernitateak aldarrikatzen zuen alor-bereizketa hori izan zen gizarte burgeseko alienazioa eragin zuten arrazoietakoa bat. Lehen artetik kanpora utzi zituzten alorrak, politika, psikologia, moralak, horren esparruan sartzea proposatzen zuten Abangoardiazaleek.

Alienazioaren auziak bazuen, beraz, Modernitatearen eta Abangoardiaren arteko desberdintasun nagusiarekin, hots, artearen eta bizitzaren arteko harremanak interpretatze kontuan baten eta bestearen artean zegoen desberdintasunarekin zerikusirik. Modernozaleek estetikotasunaren garbitasun-ideia azpimarratuz nahiz, hori zela medio, zituzten obretan agertzen zen eduki kontestatariora salbatzen ahaleginduz, artearen eta bizitzaren arteko muga argiro bereizten zuten gisa berean, abangoardiazaleek bereizkuntza hori gainditzea eta baztertzea aldarrikatzen zuten. Desberdintasun horiek aurkako jarrerak sortarazi zituzten gero berorien artean, kultura-industriari buruz nahiz herriko artearen eiteari buruz, esate baterako. Estetikaren mugak ondo bero defenditu izan arren, Modernitate horrek, azkenean uko egin behar izan zion gai arruntak eta prosaikoak lantzeari, eta Abangoardiek aldiz, elementu horiek hartu izan zituzten askotan inspirazio gai, esperantza iturri zirela uste zutela (dadaismoak, konstruktibismoak...). Azkeneko joera horiez esaten du Adornok, "duen esentziarik gabe geratzera eragin zuten artea. Dena ukitu beharra eta arteko obra bati ere dena izaten ezin utzia, edozer gauza produzitu ta arteko obraren eta ikuslearen arteko distantzia laburtu beharra dira joera horren sintoma hutsezinak."²⁸⁶

Theodor W. Adornoren biltzen dira Modernitate hitzaren adiera tradizionala defenditzen duten teorikoen ezaugarriak; besteak beste, oso kritikoa da XX. mendean arte arloan egin den guztiarekiko. Hori ez ezik, Frankfurtoko Eskolako horren lagunak ere behin baino gehiagotan aipatu ditugu lan honetan. Alabaina, eta horren gogoetei diegun begirunea begirune, ez gatoz horren zenbait jarrerarekin bat, abangoardiei buruzkoekin, adibidez. Modernitate-Abangoardien arteko ezberdintasunak argitzeko, bada, W. Benjamin hartu dugu iturri, Adorno utzita. Jarraian agertuko diren ideietarik gehienak horiek elkarren artean izandako aurkakotik jaso ditugu nolana ere.

Adorno eta Benjamin bi jarrera elkarren kontrako adierazle gisa agertzeak ez digu, jarrera zurrin zein bestearen baztertzaillean pentsarazi behar. Izatez, handia da Adornoren (hamar urte gazteagoaren) doktoretzako lanean bertan W. Benjaminen eragina. Benjaminen pentsamenduko oinarritzko bi ideia behintzat

²⁸⁶ ADORNO, Th. W., "Teoría estética", Edic. Taurus. Madril 1980, 30 or.

argi nabari dira Frankfurteko Eskolakoaren filosofian: aurrerapenaren ideia gaitzestea eta filosofia "sistema" gisa hartzearen etsai izatea.

Zuen jarrera kritikoak Abangoardiako artearen kontra erasoan aritzera eramane zuten Adorno; horrek idatzia da, adibidez: "produkzioa gehiegizkoa den aldi honetan, ondasunen erabil-balioa bera ere zalantzatan dago eta askotan bigarren mailan geratzen da, berez bigarren mailakoa beharko lukeen ospeak, egunera kito egoteak edo, hitz gutxitan, merkantziak ematen duen pozaren aurrean: ditzira estetikoaren parodia hutsa guztia. Arte obraren autonomiak asalatu egiten ditu kulturaren bezeroak, zeren hauek dela uste baino hobe egiten duen hark."²⁸⁷ Beste hau ere irakur dezakegu "Teoría estética" liburuko orrialde beran: "Arte-merkantzia erabat manipulaturik dagoen aldi honetara iritsi arte, lan artistiko bat ikusi, entzun edo irakurtzen zuten guztiak bere burua ahaztu, lasaitu eta lan hartan murgildu behar zuten. Identifikazio bidez iritsi behar izaten zuten helburu ideala ez zen arteko obrak berarekin bat egitea izaten, berak arteko obrarekin bat egitea baizik. Sublimazio estetikoak zen hura: Jarrera horri objektuarekiko askatasuna esaten zion Hegelek. Horrela ohore egiten zion norberari edo subjektuari, zeren, izpirituzko esperientzia hura eta norberaren barrena hustutzea zela medio, benetako nor izatera iristen baitzen: burgesari, arteko obrak zerbait eman diezaion nahi izateagatik, gertatzen zaionaren kontrakoa, zuzen."²⁸⁸

Estetikari buruzko iritziak finkatzerakoan ere iturri desbernitetara jo zuten Adornok eta W. Benjaminek, lehenengoak Schonbergen Modernitate kontzeptura, eta horrek musikako materialari buruz ondutako lan zehatzera bezala, besteak dadaismoaren eta surrealismoaren arte egikerari buruzko interpretaziora jo baitzuen, bere "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" saiakera egiteko. Saiakera horretan, XIX. mendetik jasoa zuten arte kontzeptua gainditzea defenditzen du W. Benjaminek. Horren kontrako argudioak, berak *aura* deritzaionaren kontrako kritikan oinarritzen ditu, "oroimenak berariazkorik gabekoentzat duen aldean kokaturik, baina oharmenezko objektu baten inguruan biltzen lehiatzen direnak"²⁸⁹, alegia; izatez, arteko obrekiko harreman hori begirunezko samarra baita, gurtzen dituzten objektuekin sinistunek dutenaren antzekoa. W. Benjaminek dioenez, XX. mendean ez dira itzal horren arabera begiratu ohi arteko obrak, eta abangoardiazaleen jarrerak, hau da, arteko gai gisa egunero bazterrera uzten diren gauzak erabiltzekoak, hartu du horren lekua.

Esaten du Peter Burgerek, "Révue d'Esthétique" aldizkarian argitaratutako (1985) artikuluko batean, Modernitateak oraindik ere aurreko zenbait auzi gainditu gabe zeuzkanean egindakoa dela W. Benjaminek interpretazio hori. Artikulu horretan dioenez, "Horren argudioak arte modernoa oraindik ere idealisten kategoria estetikoetatik irten ezinda zebilen aldikoak edo eraginekoak dira: obrari buruzko ideia, horren alde guztiak ondo lotuak eta forma nahiz edukiak bitartekorik gabeko batasunean bilduak izatea, eta ikuslearen aldetiko begirada, idealismoak subjektuaren eta objektuaren batasun ereduari zegokiona baita."²⁹⁰

²⁸⁷ Ib., 31 or.

²⁸⁸ Ib., 31 or.

²⁸⁹ BENJAMIN, W., op. cit. "Poesía y ...", 161 or.

²⁹⁰ BURGER, P., op. cit. "L'anti-avanguardia...", 89 or.

Gogoeta horiek argi erakusten dute Modernitatearen eta Abangoardiaren artean zer diferentzia zeuden, obra *hartzeko eraren** interpretazioari dagokionean, esate baterako. Artelan baten helburua publikoan zirrara sortzea dela diote modernitatezaleek, baina zirrara horrek ikuslea obran murgilaraztea eragin behar duela gero. Zenbait abangoardiazalek, aldiz (dadaistak adibidez), ez dute murgiltze hori ontzat ematen, eta zirrara horren txiki-handia artelanak hartzailearengan jarrera aldaketak sortzeko duen gaitasunean dagoela, diote hauek.

Halaber esaten du Adornok, "Teoría estética" bere liburuan, Modernitatea, arteari dagokionean, barruan duen jarrera kontrajarri baten ondorioz sortu dela. Zeren eta, alde batetik, arte obraren eredu klasikoaren oposizioz definitzen duen bere burua, hau da, duen osotasunean itxia dagoen, harmoniaz eta alde bakoitza proportzioz eratua duen, eta gatazkazko errealitate bat estaltzen duen edertasun itxura bat eragiteko egina den obraren oposizioz; aldi berean, eragabe, fragmentario edo loturarik gabeko dena bezala (Erromantizismoa) disonantziatzeko (Schonbergen kasua aztertzen du Adornok) eta absurdo dena (Becket adibidez) bere baitan hartzeko bidea ematen badu ere. Eta zeren, berri denaren bila ere saiatzen den, bestetik; horiek gero eta lehenago zaharkitzen direlarik, eta horrela gertatzeak tradizio berriak sortzea eta berri den guztia "moda" bihurtzea, eragiten duen arren.

Arte modernoaren barneko kontraesana ulertzeko, kontuan izan behar da horrek Ilustrazioarekin izan zuen harreman berezia. Alde batetik, Ilustrazioaren bat etorri zen askatasunerako itzaropena Arrazoiaren garapenean jartzean, eta horretatik datorkio adierazpideak aukeratzekoan sortzaileak askatasun osoa izatearen alde borrokatzea, baina, arte adierazpideen autonomia formal eta tekniko dela bide, aldi berean horrekiko berezi izaten jarraitzea. Halaber, bada artean elementu bat, mitoaren soldario dena, eta ordenaren arauetara aise makurtzen ez dena. Autonomia bereganatu bezala, doako edo zertazkorik ez duen gauza bezala, duen funtzioa *itzuri* nahian dabilen eta izatez paradojazko den gauza bezala agertzen da arte modernoa. Funtziorik ez izate hori, kritikarako bere gaitasunaren iturri ez ezik, izateko zertasun erabakior ere bada arte modernoarentzat, Adornoren ustez.

Itxura da artean garrantzi handia duen beste gaia. Errealitate ez izatearen ameskeriazko irudia errealitate gutzizkoaren osagaitzat hartzen dute idealistek. Adornok eta Benjaminek, aldiz, kritikatu egiten dute itxura estetiko horren faltsutasuna, hala Adornok, Benjaminek agertuko zituen argudioen kontrara, hain gogorra ez badirudi ere gero, "Teoría estética" bere liburuan egiten duen kritikan. "Arte modernoaren joera dialektikoa, nolana ere, dio Adornok liburu horretan, duen itxura-eitea gainetik astintzea da, nehurri handi batean behintzat."²⁹¹ Joera horrek matxinada itxura hartu izan du, eta "arte obrak berak ere, arte soila baino gehiago izan nahiaren *hybris*-ean erori izanaren kastiguz, gauza huts bihurtzera etorri izan dira."²⁹² Dena den, gauzatasunera bihurtze hori aipatzerakoan Abangoardiek duten arazoetako bat seinalatzen du Adornok, eta arazoa da, obretan errealitatearen zatiak ere sartu ala obra errealitate hori irudikatzea mugatu? Egunero erabiltzen diren gauza, erakuslekuetara eta museoetara eramaten direnei, esanahia dauden lekuan egoteak emateak eta, arteko obra bilakazten zituen erakundetik ateratzean atzera gauzatasunera bihurtzeak, asalatu egiten zuen Adorno, ez hala Benjamin (hau 1940ean hil zela kontuan izatekoa litzateke agian).

²⁹¹ ADORNO, Th. W., op. cit. "Teoría estética", 139 or.

²⁹² Ib., 140 or.

"Teoría estética" bere liburua Benjamin hil eta hogeita hamar urtera argitaratu zen arren, ez zeuzkan Adornok horren kritikak ahazturik. "Delako *aura* horren kontrako alergia, orain arte mota guztiek bere egin duten horrek, dio liburu horretan, badu zerikusirik gaur egun indartzen doan ez-gizatasunarekin (gizatasunik eza esatean, abangoardistek egiten dituzten zenbait gauza-bihurtzeko* prozesu esan nahi du Adornok). Gauza-bihurtze prozesua edo artea Estetika mailan erabateko basakeriaraino erortzea eta fantasmagoriaren errua hertsiki lotuak daude elkarri. Artea, bere garbitasuna galtzeko beldurrak itsutzen duenean, eta are, gorde nahi duen horretan erratzeraino, eta arte, oihal edo tonu-gai izatera ezin iritsi daitekeen guztia bere sailetik botatzeraino itsutzen duenean, orduan, bere buruaren etsai bilakatzen da, eta errazionaltasun praktikoaren jarraiera zuzen baina faltsuko bidea hartzen du horrek. Joera hori *happening* bilakatzen da azkenean. Itxura ametsezko horren kontra altxatze bidezkoa eta horren izakera ameskeriazkoa, beste era batera esateko, itxura estetiko horrek bere indar hutsez lokaztitik aldegin ahal lezakeela uste izatea, oso lotuak daude elkarrekin."²⁹³

W. Benjaminek *aura* edo itzal zeritzan hura kritikatzeko gogotan zerabilen asmoa orduko faszismoak ahotan zerabilen kultura-hiztegiko zenbait kontzeptu arte-teoriatik bazteraraztea zen, hala nola: jeinuzko gaitasuna, betikotasun balio eta sekretua. Harritzen da bat, hogeitamar urte geroago, Adorno kritika hori bera hain gogor arbuiazen ikusita, eta are gehiago antifasista zela jakinda; aldaketa hori ez dago bestalde, kritika horrek Estetikari buruz zuen iritzia arriskuan jartzen zuen ustea Adornori eratziki gabe, nola ulerturik, *autonomiari* buruz zuen ideia batik bat, zeren artea, Adornorentzat, edo autonomoa da, edo ez da existitzen. Gisako ezaugarriarik ordea ezin zaio arteari, orobat itxuraren tasuna ere baduela ezagutu gabe aitortu, zeren artea, itxurarik ezean, -abangoardiazale batzuen ustea da hau-, *gauzatasunaren* esparru beretsuko bailitzateke. *Happening* edo delako horrentzat zuen herra berezia, berriz, garaiko kontestua kontuan dela hartu beharko da ulertzez gero. (1960ko azken urteetako).

Abangoardiako zenbait mugimenduk artearen autonomi-estatutuari- Benjaminek, zelako *aura* galtzeari buruzko tesian erreferentzia historiko bezala agertzen zuen estatuari- eraso zion bezala eraso izana ere, bakarrik itxura estetikoaren gaingaitze faltsu bat den aldetik interpreta lezake Adornok, inola ere ez, artearen barneko kontraesanak gizarte burgesea aldatzeko gaitasuna duen kontzeptu-asaldatze baten bihotz historiko bezala. Gogor kritikatzeko dituzten artea ekintza hutsean (dadaismoa), adierazpide hutsetan (expresionismoa), eguneroko bizimodua iraultze hutsean (surrealismoa) eta egunero erabiltzen diren gauza hutsetan (Duchamp) oinarritu nahi duten joerak ere. Artea gizarte burgesean sarrarazteko ez dago, horren iritzian, artea eguneroko bizitzan sartu nahiko edo hau hartan sartu nahiko alditik zer igarorik, atzera basakerian erortzea bailitzateke hori.

Izatez, artea (Adornoren arabera) zalantzan jartzen dutelako, eta hori egiten duten bezainbatean arbuiazen ditu Adornok abangoardia mugimenduak. Horien jarrera edo protesta guztizkoak kritikatzeko, autoritarioak omen direla-eta, ez du horiek batasun organikoaren hatsapenari buruz duten makurtu nahi-ezik aintzat hartzen, atzerakoitzat jotzen ditu horien montaketa-egikerak (berak "aztarren literal eta esperientziaren dizitirarik gabeko" deritzanak²⁹⁴), gauza negatibotzat dauzka darabiltzaten txokea eta probokazioa eragin beharrik (nabarmena da Stravinskyri egiten dion kritikan), gauza negargarri deritza antolaketaen hatsapen

²⁹³ Ib., 140 or.

²⁹⁴ Ib., 206 or.

antolaketa-eza jartzeari eta ez du ontzat ematen horien puskaketa (osotasunaren zentzua liberatu nahiko bezala hartzen dena batik bat). *Auraren* kritikari buruz egiten dituen aipamenek eta zirrari edo txokeari buruz ematen duen iritzi ezkorrak argi adierazten dute W. Benjaminekin izandako eztabaidak, hau hogeita hamar urtez gero hila egon arren, lehenean jarraitzen zuela.

3.11.4. Puskatzeraino teinkatu arku.

Esana zuen jada Goethe zaharrak "Conversaciones con Eckermann" bere liburuan: "muturretarako joerak eta gainerako adarkiak desagertu egingo dira pixkana-pixkana; baina horretatik erdiespen handi bat geratuko da gutxienez: forma libreago baten ondoan, gai aberatsago eta anitzago batzuk sortu izango dira desagertze bitarte horretan, eta handik aurrera ez da mundu zabal honetan izatea duen bizigabe edo bizidunik poesiatik at utziko." Ez dakigu zuzen Goethek zein etorkizun seinalatu nahi zuen horrekin; zeinahi zela ere, eta ikusi arren guk, gauden garaitik begiratuta, horietako iragarkizun batzuetan oso oker zebilela, argi dago ere, eta denbora izan da lekuko, beste batzuetan erdiz erdi asmatu zuela.

Nolanahi ere ez dugu, Calinescuk "Modernitatearen hizkeran diren anibalentzia harrigarriak eta paradoxak"²⁹⁵ agertzen dizkigun arren, ezaugarri horiek Modernitatearen erdiespenak balio gabe uzten dituztenik uste. Askatasun gehiago lortu izana, erabiltzen ez ziren hainbat eta hainbat gai erabili ahal izatea, aurrean arrapatzen zuen guztia bere egiteko gaitasuna, gauden garaitik begiratuta handizat edukitzeko erdiespen handiak dira horiek, eta oso baliagarriak azkeneko bi mende hauetan gertatua argitzeko. Baina ez dugu horratik, aipatu den testu hori eta ehun urtera, Goethek izendatzen zituen "muturretarako joera eta beste adarkiak" desagertu direnik uste, kontrakoa baizik. Eta horretaz nahi genuen hitz egin, zeren uste dugu badutela hortik jaulki daitezkeen gogoetek eskuartean darabilkigun *Izadia-n/-z/-rekin* fenomeno hau ulertze kontuan ere zeresana.

Erradikaltasun eta utopia hitzak erabili ditugu abangoardiak definitzerakoan. Jarrera horiez gogoratuta jarri dugu atal honen buruko "Puskatzeraino teinkatu arku" esapidea, izan ere "artearen heriotza" iragartzeraino iritsi baitira abangoardiazaleetan muturrekoenak. Lan honen helburua historiako une adierazgarri guztiak zehatz aztertzea ez baina Modernitatearen eta Abangoardien zenbait alde argitzeko lagungarri izan dakizkigukeen ekarriak biltzea denez, agertu ere, ekimen estetiko *muturrekoen* iturri bilakatu diren gertakizun hautuak agertuko ditugu hemen. Eta muturreko jarrera esatean, Italo Calvinok "Las ciudades invisibles"-en Kublai Kan-i, Marco Polo eta biak xakean ari direla, ondoko hau esanarazten diona bezalako egoerak darabiltzagu gogoan: "(... Barru guztia jokoan jarri nahian zebilen Kan Handia, baina jokoaren zergaitia ez zuen ulertzen orain. Irabaztea edo galtzea da joko bakoitzaren helburua, baina zergatik horrela? Zein da benetako apustua? Xake matean, irabazlearen eskuak kentzen duen erregearen oinpean, ezereza geratzen da: lauki zuri edo beltz bat. Egindako konkista guztiak haragigabetu eta hezur huts bihurtu beharrez, *muturreneko ekimenera** iritsi zen Kublai: behingozko konkistara..."²⁹⁶

²⁹⁵ CALINESCU, M., op. cit. "Cinco caras...", 80 or.

²⁹⁶ CALVINO, I., op. cit. "Seis propuestas...", 87 or.

Kategoria "natural" batzuen emaitza eta historiak ezin atxeman duen iraupeneko gauzat hartzen ditugu arteko obrak, eta horretara ohitu gara. Baina, eta hala dio Adornok, "edukitze kategorien imitazio bat besterik ez da obren iraupenari buruzko ideia: iheskorra eta burgesa da. Aldi askok eta obra handi askok ez zuten ezagutu ere hori."²⁹⁷ Premisa hori ontzat ematen bada, eta Modernitateaz gero arteak beretzat autonomia eskatu izan duenez, ona litzateke horiek ere duten denboratasunean eta lekutasunean kokatzea.

Arte modernoko obrak aztertzerakoan garrantzi handia du, bestalde, horien eta gainerako gauza edo tramankulu deritzakegunen artean normalki (ez beti, gero ikusiko den bezala) jartzen den mugaren ezaugarriak bereizteak ere. Muga jartze horrek lehen "gauza huts" zena "arteko obra" bihurtzeko egikeraren bat egin izana darama berekin. José Jiménez arabera, hiru elementu edo harik osatzen dute egikera horren sarea: "arte ederrek" bere egin duten sistema integratuaren araberrako egiturak, artisten ekarriak, eta arte-kritikak, duen balio sistema dela medio, obrak mailakatzen laguntzeak.

Arte-obra eta tramankulua bereizteko neurria jartzea *kultura* jakin baten *lana* izan da, eta jarritako neurria, kultura horren arabera, "sortzailearen asmoan" (Panofsky) datza; faktore hori ez da matematikari dagokionez zehatza, bai berriz ingurune ko komentzioetan oin bat baino gehiago dituen, norbere esperientzian, egoera historikoan... Auzi honek ez zuen arte-obraren kultura-ingurua homogeneoa eta itxia, eta horren balioa iraunkorra zen garaietan halako garrantzirik. XIX. mendeko bigarren herena ingurutik aurrera ordea, kulturaren zer-nolak aldatzen hasi ziren eta horrekin abiatu zen krisian, irten gabe, gaude oraindik.

Horrexegatik aukeratu dugu "Puskatzeraino teinkatu arku" esapidea, gomuta arazten dizkigulako, gorago aipatu den krisia edo diren balioak, erreferentziak eta ziurtasunak etengabe eztabaidan jartzea eta horrek dakartzan ondorioak; zertan ere, hori muturreneraino eragin dutenek, oraindano arte-ekimenaren oinarri izan den elementuaren, hau da, arte-obraren existentzia bera eztabaidan jartzeraino iritsi baitira. Historian zehar gorabehera askotatik igaro behar izan du arte-obrak, baina horren statusa ez zen egundo eztabaidan jarri, Modernitatearen erdigunera iritsi, eta horren ezdenboratasunezko eitea osatzen zuten ezaugarriak hankaz gora botatzen hasi arte; harrez gero berriz, justu elkarri leku egiteko adina beta hartzen dute hori astindu nahiz sortzen diren haize bolada berriek.

Ezaugarri horiek mugimendu Modernistak bota zituen hankaz gora, eta, arte ederrak eta dekorazio arteak batean integratzeko asmoz, artearen statusa, ordura bitarte hori eta artisautza bereizten zituena, zalantzan jarri zuelako mugimendu horrek. Arestian aipatu den integrazio lan horrek produkzio teknikoaren kreadio artistikotik ez baztertua eragin zuen. Areago ere bazioen W. Benjaminek, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936) liburuan, teknika gero eta sartzenago ari zela artean, eta arte-obraren aurrean izan zen tradiziozko jarrera galtzen eta horren lekuan arinkeria nagusitzen ari zela abisatu zuenean. "Burgesia dejenatuarentzat, idatzi zuen horrek, gizartea horretara eragiteko eskola bihurtu zen jarrera hori, baina orain aurre egiten hasi zaio arinkeria eta gizartearen jokaera bilakatzen ari da."

²⁹⁷ ADORNO, Th. W., op. cit. "Teoría estética", 234 or.

Zelako *diseinu* edo, artea gizarteko bizitzarekin lotzeko asmoz Bauhausko (1919) eskolak eraginik sortu zen kontzeptu berriak ere ez zion arteko obraren tradiziozko statusari berean irauten askorik lagundu.

Bazen hamaika urte (1908) Marinettik futuristen lehenengo manifestuan aldarrikatu zuela, ezen ez zela Italia, hori irakasle, arkeologo, gida turistiko eta antikuariotatik libratzen ez bazen, zituen liburutegiak erretzen edo museoak urpean anegatzen ez baziren, salbatuko. Bigarren manifestuaren arabera, berriz, arteak, garaian garaiko beharrei zuzen erantzutez gerotan, uko egin behar zion iraganari.

Arte egintza bera ere zalantzan jarri zuten dadaistek bi gerrateen arteko aldian; eta argudiatzen zuten horretarako, ez zuela halako basakeriak gertatzen utzi edo eragin ahal zitzaizkien gizarteak artearekin adiskidetzetik merezi. Dadaisten gauzak edo objektuak, esaten du Suzi Gablik, direla "burugabeak eta oldarti absurdoak: ile zuriko errebolberrak, sardina lesbianak, ogi bakunatuak, eta gaxteen azpiko tximistak"²⁹⁸ Uste du halaber, "dadaistek eta surrealisten zegoen mundu azpikoz gain egina barnatu nahi zutela, bere egindako arau eta pilatutako errealitate guztiak, are hertsagarrienak eta autoritarioenak ere, hobeto desegiteko horrela."²⁹⁹

3.11.4.1. "Mila Goi-ordoki"-ko kontinentea

"Mila Goi-ordoki" G. Deleuzek eta F. Guattarik idatzitako liburu baten titulua da (gaztelaniaz "Mil Mesetas"³⁰⁰). Egitez, gertaeraka bezala antolatua dago liburua, gertakizun bakoitzari asmaziozko data bat, imajina bat edo izen berezi bat dagokiola. *Goi-ordokiak*, "etengabe egituraz aldatzen diren eskualde edo, zeinek bere aldea ikusmiran duela, elkarri keinuka ari diren dorre batzuk bezala" dira autore horientzat.³⁰¹ Geografia hobeto tratatzen dute horiek historia baino. Geografia horren zentzua honela agertu zuen Deleuzek elkarrizketetako batean: "Orobat funtzionatzen duen marra era askotakoren multzo bat da 'mapa' deritzaguna eta, are 'diagrama' ere (...) Era askotako marra daude, egon, hala artean, nola gizartean eta berebat pertsona batengan ere. Badaude gauzak adierazten dituztenak, eta badaude astraktuak. Badaude segmentuzkoak, eta badaude segmenturik gabeak. Badaude norabidea adierazten dutenak eta badaude neurria adierazten dutenak. Badaude, astraktuak ala ez, ingurua eratzen dutenak, eta badaude ertzik eratzen ez dutenak (...). Marra, gauzen eta gertakizunen egiteko elementuak dira gure iritzian. Horregatik, gauza guztiei dagokie heuren geografia, heuren kartografia, heuren diagrama."³⁰²

Atal honi "*Mila Goi-ordoki*-ko kontinentea" eman diogu izena, harako *gertaeraka* antolatua dagoen liburuarenari geure puskatxoaren erantsita. Hautatu dugun *gertaera* sailak, zeinek gainerakoak lagun, XX. mendea arteari dagokionez *zer zitekeen* agertuko du. Hautaketa horrela egin izanak ez du esan nahi, halere, Modernitatearen fenomeno soilik *gertaera* horien bidez argi dezakegula uste dugunik. Fenomeno horri erantzun beterik ez baitiezaioke ez gertaera batek ez guztiek batuta ere eman. Zeren, ez baita *Kontinentea Goi-*

²⁹⁸ GABLIK, Suzi, "¿Ha muerto el arte moderno?", Edic. Hermann Blume. Madril 1987, 108 or.

²⁹⁹ Ib., 108 or.

³⁰⁰ DELEUZE, G. eta GUATTARI, F., "Mil Mesetas", Edit. Pre-Textos. Valentzia 1994.

³⁰¹ DELEUZE, G., op. cit. "Conversaciones", 225 or.

³⁰² Ib., 108 or.

ordoki ororen batasunak osatzen duen zera bat, horien mailakoa ez den errealitate norabide anitzeko bat baizik; zein errealitatean *Goi-ordokiek* adinaxe garrantzi duten gertaeren arteko erresonantziek.

Izadia-*n/-z/-rekin* joerako obren fenomenoak bi ardatzen gainean bermatzen, edo bi egikera motaren esparruan kokatzen dela esan dugu azterketa honen hasieran, eta horiei bati Duchampen egikera eta besteari egikera kontzeptuala deitu diegu. Esan liezaguke beharbada, bi egikera horiek zertan datzaten argitzea nahikoa litzatekeela azterketa honen bidez adierazi nahi duguna ulertzeko. Baina, honetan ere, nahiago dugu *gertaerak etorrian datorren uhinari* lotu zaizkiola, uhin-mugida handi baten edo gorantzako haize zutabe batean tartekatu direla uste izan, "tartekatu" hain zuzen, eta ez jatorritik etorri.

Duchamp eta kontzeptuzaleak ere zirkunstanzia dira eta ez jatorri. Eta halatan dauzkagu.

DUCHAMP

Gauden mendearen bukaerako gainetik begiratzean, eta are mende hau besterik kontuan ez denean, Duchamp hartu ohi da gauzak diren berean arte-mundura aldatzearen hasle edo aitzindari. Bestela uste den arren, egite hori ez da sortzez mende honetakoa, ezta Modernitate garaikoa ere. Egikera horren balioa aintzat hartzea da berria eta, batez ere Duchampek gero, aurrekoekiko bereizgarri dena. Javier Maderueloren arabera, "arteak eta bizitza, Marcel Duchampek egitea planteatzen duen bezala, elkarrekin berdintzeak leku-aldatze bat eragin du, Izadia eta artea idealaren esparrutik esparru kontzeptualera aldatzea alegia, eta orobat aldatu berri diren esparruan harreman eta paradoxa berriak sortaraztea; harreman eta paradoxa horiek azken urteotako jarrera eta joera artistiko diferentietan agertzen dira."³⁰³

XVII. mendean, eskultoreek benetako tunikaz janzen zituzten zurezko irudi polikromatuak eta egitazko arantzaz egindako koroaz koroatzen Kristoren irudia. Degasek, modelotarako hartutako nesken trajeak erabiltzen zituen bere pintoretako zenbait dantzari jatzeko. Picasso eta Miro ere askotan baliatu izan ziren egunero erabili ohi diren gauzez beren obrak osatzeko. Duchampek, ordea, ez ditu gauza horiek obra artistiko bat osatzeko erabiltzen. Besterik gabe komunetako pixatoki bat erosi eta dagoen berean arte-lan gisa aurkezten du horrek, eta zera bera egiten du bere bizikleta-gurpil, aulki edo plastiko zorroarekin. "Komunetako pixatokiak, dio Azarak, erakuslekuetatik kanpora egon ohi dira, komunetan gizonezkoentzat diren aldean alegia, eta ez da inor, batere kabala bada behintzat, pixatoki horiek dituzten kalitate estetikoak, kolorea, diztira eta Brancusi edo Arpen eskultoretako antzeko forma biribil legunen aurrean liluraturik egotera joaten, eta horietara liluraturik egotera lihoakeena, Duchampen obrako pixatokia batek ohi dituen beharretarako erabili nahiko lukeena bezala hartuko litzateke: gaiztotzat eta sakrilegotzat alegia."³⁰⁴ Zertan datza orduan Duchampen egikera?

Den berean dagoen objektu horrek, *readymade* gisa hartu ohi dugunak, galdu egiten du gauza den aldetik duen betekizuna eta arteko objektu bihurtzen da. Delako objektu edo gauza hori ez daiteke, esan den pausua eman ondoren, lehengo bera balitz bezala erakutsi, zeren orduan, gauzen mundura itzuliko bailitzateke berriro.

³⁰³ MADERUELO, Javier, "Paradojas, arte y naturaleza", "Arte y medio ambiente" katalogokoa. Sala Amadís. Ministerio de Cultura 1987.

³⁰⁴ AZARA, Pedro, "La fealdad en el arte moderno", Edit. Anagrama. Bartzelona 1990, 156 or.

Nolanahi ere gauza zaila litzateke hori, arteko obra den bestean, klabe astraktuen bidez imajinatu ahal izatea, zeren horrela izatera, berez ere harreman formalen eramaile dela eta errealtatearekin zerikusirik ez duela esan nahiko bailuke. Klabe astraktuen ordezkari klabe hiperrealistak erabili nahi izanez gero, eta delako *readymade* hori bestearen kopia baizik ez dela eman gero, berriz, orduan bai konpara ahal izango genuke eredutzat hartu den objektuarekin. Orduan gainera, pixatokiari ez zaio pixatoki esaten, *Iturri-aska* baizik (1917).

Pedro Azarak honela laburtzen du Duchampen egikeraren klabea: "Egon, ez dago delako *Iturri-askarik*, fisikoki, zeren balego pixatoki izango bailitzateke. *Iturri-aska* (arteko obra-gisa-har daitekeen hori) kontzeptu hutsa da: gure irudimeneko zera bat, Duchampek berak zioen bezala. Ez dugu, begira egon arren, arteko objekturik ikusten hartan, asmo edo keinu mutiri, ausartegi eta absurdo bat baizik. *Iturri-aska* horrek, erabaki baten materiazko oroigarri den bestean du zentzua."³⁰⁵ Gisa egite baten aurrean normala da horrek zer balio duen edo hori egiteko eskua eta ahalmena nori aitortu behar zaizkion, eta era askotakoak izan daitezke erantzunak. Arteko obra hiru elementuk bereizten dutela dio José Jimenezek: "arte ederrek" bere egin duten sistema integratuaren arabeko egiturak, artisten ekarriak, eta arte-kritikaren balio-sailkapenak. 1974an, dagokion eginbeharrerako baliagarri den definizio bat azaldu zuen George Dickiek, eta definizio horren arabera da arteko obra, hala den edo ez juzgatzeko gaitasuna aitortu zaionak, egitea dagokion lekuan, halakotzat ezagutzen duen guztia ("Art and the Aesthetic An Institutional Analysis"). Horrek esan nahi du, *readymade* motako egikeraren kasuan, gauzak arteko obra bihurtzeko eskua duen eta egikera jakin bat benetako egikera dela garantiza dezakeen pertsona gutxi dagoela.

Duchampen hori, gauzak diren berean arteko mundura aldatzeko modu posible bat baino ez da, eta ez gainera den bakarra. Duchampen egikera horri, bestalde, duen baino zentzu murriztagoa eta geure alderakoagoa ematen diogu agian. Gisa horretako gogoetetan agertu ohi den baino eragin handiagoa dute dadaisten ezaugarriek Duchampen obran. Eta hori garbi ikusten da idatzi zituen "Oharretan" (Gaztelarazko bertsioan "Notas"). Proiektuen bilduma egiten duen kapituluan, 168. proiektuaz ari dela, zera dio, adibidez: "Zentimetro kubiko bat / tabako ke hartu eta horien / kanpoko eta barruko gain-azala / kolore hidrofugoz margotu -".(147 or.) 172an beste hau planteatzen du, berriz: "Readymade bat bilatu / pisu jakin bat / aurrez erabakitakoa / pisatzen duena / hasteko erabaki / pisu bat urte bakoitzerako / eta urte bereko Readymade guztiak / pisu hartako bilakarazi."(151 or.) Eta 176. proiektuan beste hau dio, berriz: "Erabili / tresna bat / erregistratzen / biltzen eta / berritzen dituen / (gizonaren) (gehiegizko edo behargabeko) enerjien / kanporako / agerpen txiki guztiak / nola diren / adibidez: Interruptore bat gehiegi / zapaltzean, tabako kea / botatzean, ilea eta azkazalak / haztean, pisak eta kakak /aldegitean egiten dena / beldurrak, / farreak, malkoak ihes egiteak, / eskuen adierazpen keinuek, / begirada gogorrek, besoak, behera zintzilika edukitzeak, / nagia ateratzeak / listua edo odola botatzeak, oka / doministiku egiteak / hazia isurtzeak / ile bihurri edo orrazezinak / mukiak kentzerako / hotsak, eztulak, *tic*-ek, gosariak / hamorruak, abistuak, intziriek, ahozabalkak / eragiten dutena."³⁰⁶

PICASSO

³⁰⁵ Ib., 159-160 or.

³⁰⁶ DUCHAMP, Marcel, "Notas", Edit. Tecnos. Madril 1989

Picassoren *Zezen burua* obra, 1943an egin zuena, zer den izenak esaten du, eta hori da, izan, zezen baten burua, adar eta guzti. Baina Picassok ez du horretan, hainbat zezen pintatu eta marraztu izan arren, modelo edo eredu bat hartu eta hura irudikatzen, baizik eta, bere garaiko bizikleta baten eserlekua eta eskulekua hartzen ditu, eta berez zegokien eginkizuna gainditurik, (eserleku-eskuleku) bikotea zezenaren buru bilakarazten ditu. Bizikletaren bi puskak ezertan aldatu gabe, horiek suntsi araztea eta erabat itxuraldatzea lortzen du. Duten egitea kendu, eta artea lagun, beste egite bateko bilakarazten ditu, eta hori egitearekin arte munduko ez diren forma guztiei ere itxuraldatzeko eskua edo gaitasuna ematen die. Egunero erabiltzen diren tresnen "Picasso"erako arte-erabilera edo egikera hori aurkeztean ez dugu aldaketa edo translazio modu horiek ilustratzekoa beste asmorik izan, Duchampen kontestukoa ez dena, hau. *Zezen burua* izeneko hori ez da, bestalde, Picassok moduz eta formaz horrela egindako lehenengoa. Picassoren horrekin, objektuak lehen ez ziren zerbait bihurtarazteko arte-praktika hori XX. mendean normala izan dela nahi genuen erakutsi.

MALEVITCH

1918an, Moskun eta II. Estatu Erakusketan gaude, pintore batek egina denez, gutxienez harrigarri gerta daitekeen koadro baten aurrean. Koadroak, *Karratu zuria hondo zuriaren gainean* du titulua. Malevitchek egina da, eta tituluak berak esaten du zer den hori, zuriz pintatutako karratu bat zuriz pintatutako oihal batean. Obra hau aztertzen hasi baino lehen, ordea, ona litzateke agian, aurreko urteetan egin zen abstrakzio bidezko soilketa lanaren inguruan, hau da, kubismoak, futurismoak, "Blaue Reiter" joerak eta konstruktibismoak eragin zuten soilketa lanaren inguruan gertatu ziren arte eragiketen zenbait alde aipatzea.

Kubistak objektua desegiten ahalegindu ziren, astrakziozko soilketaren bidez; hauentzat, estrukturagarri eta neurgarri den zera bat zen forma, baina abstrakzio lan hori ez zuten konkretua erabat ezbarzteraino eragin. Futuristek, kantitatea indar bihurtzea planteatzen zuten, gauzazko edo objektibo dena berorren materialtasunean izkutaraziz. "Blaue Reiter" joerako artistek, aldiz, forma izpirituzko *dardara* baten seinale bezala hartzen zuten, barneko eduki baten adierazle gisa. Abstrakzioa inguruko elementuen objektibotasunetik zeinuzko alfabeto subjektibo batera iristeko soilte bide bat zen hauentzat. Konstruktibistentzat, kubistentzat bezala, estrukturagarri eta neurgarri den zera bat zen forma, baina hauen abstrakziobidea erabatekoa, objektuarekiko independientea da, eta geometria hutzesko irudigintzan oinarritua.

Ez bakarrik kubismoa, futurismoa eta konstruktibismoa ere landu zuen Malevitchek, baina zertu zuen egikera muturreko, erabateko eta bihurtzerik ez zuen hura egitea, zuria zuriz pintatzea alegia, kubismotik, futuristen ikuspegitik, "Blaue Reiter" joeratik edo konstruktibismotik bakarrik ezin esplikatu daitekeen gauza da. Koadro horrekin eman zion Malevitchek zerabilen sentiberatasun soilaren goentasuna lortu nahiarri errematea. Koadro horri buruz Fullaondok hau dio bere idatzietako batean: "Une unkiagarri, bat-batekoa, adierazpena dilindan geraturik eta, behin-behineko bakandurik, suprematismoaren maisu handiaren azterketabideko (gau) lazarriaren kronletx-deusez egiten dena (Oteizaren esapidea).³⁰⁷ Malevitchek dira beste hitzok, "El suprematismo, 34 dibujos" dokumentutik hartuak: "Abstrakzio diren bestean, forma suprematistak betetasun

³⁰⁷ FULLAONDO, Juan Daniel, "Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte", Edit. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbo 1976. "Ilustraciones" atalean, orri-zenbakirik gabe eta Malevitchi buruzko komentarioa.

utilitario bilakatu dira. Ez dagozkie ja lurrari, iker eta ikas daitezke orain beste edozein planeta edo sistema oso bailira."³⁰⁸ Aurreraxeago, berriz, beste hau irakur dezakegu: "Infinitu suprematista zuri horrek ematen die ikusmeneko argi izpiei oztoporik gabe aurrera egin ahal izateko bidea. Gorputzak mugimenduan ikusten ditugu. Mugimendu horien zer-nolako dira argitu beharrekoak. Sistema asmatuta gero, forma iragankor, argitu beharreko eta esentzia aurkitu beharrekoak aztertzen hasi naiz, eta gauzen munduaren baitan kokatu dira forma horiek."³⁰⁹

Malevitchen kosmobisiotik Izadia eta kultura ez dira elkarren aurkako indarrak. Hala idatzi zuen "De Cézanne al suprematismo" dokumentuan: "Ezin dugu garaitu Izadia, gizona baita Izadia. Garaitu ere ez dut garaitu nahi gainera, loraldi berri bat nahi dut-eta, baina nik hori nahi izatea aurrekoa ukatzea da, eta nola artea kulturaren batasun orokorraren parteetako bat den, Izadiaren tresnetako bat alegia, horrek ere haizatu egin beharko du iragana, bestela ezingo dio dedukzio sortzailearen hazkuntzari jarraitu. Arteak organismoaren zurtoinarekin batean hazi behar du, duen betekizuna zurtoin hori edertzea, horri forma ematea eta horren patuarekin bat datorren hartan parte hartzea baita."³¹⁰

"Identitate figuratiboa, irudikatu beharraren, idealizatu beharraren eta simulatu beharraren esklabutzatik atera eta bitartekorik gabeko sortze bidera eragitea"³¹¹, proposatzen du suprematismoari buruzko bere egitarauan. Bazuen Malevitchek, abangoardistez mintzatzean aipatu dugun erradikaltasunerako eta utopiarako joera hori ere, tarteka jarrera mesianikoak hartzera eragin izan zuena, eta gutxi bezala izan ere. "Nere barneko mugidari darizkion zeinu berrien artisau nahi dut izan, zeren niregan dudan munduaren bidea, eta ez dudan objektuen eta Izadiko formen beste aldaeren mugimendua kopiatu eta itxuratxartu nahi."³¹² Mintzo da halaber forma-gizonaz ere, izakiaren hatsapen eternoaren eramaile denaz, haren "forma, Izadian bizia duen guztia horrengan aldatu den bezala aldatzen baita harena ere."³¹³ Nolako bokazio mesianikoa sentitzen zuen argi ikusten da ondoko idatzi honetan bere buruari eratzikitzen dion eginkizun historikoan: "Perfekzioaz arduratzeko deia, Izadi osoarentzakoa, pertsona batengan pizten da normalean; horrek esnarazten ditu hauzoak bere deiadarraz, hori hasten da hauzoak betierako berritzearen biderako prestatzen (...); eta gonbidatzen ditu horiek, gorputz gazte eta astunik gabekotik itzurtzeko asmoz, atzo bildu zituzten ondasunak uztera eta horien lekuan mundu gazte eta berri baten hazia ereitera."³¹⁴

1935eko maiatzaren 15ean, Leningradon hil zen Malevitch. Biografia batek dionez, "Gorpua Moskura eramán zuten zerraldo suprematista batean, erraustu ondoren, kutxatila eta errautsak Mosku inguruan den Nemchinovka herrian lurperatzeko gero. Hilobi gainean, kubo zuri bat karratu beltzeko bat jarri zuten, han nor zetzan seinalatzeko."³¹⁵

³⁰⁸ MALEVITCH, K., op. cit. "El nuevo realismo...", 101 or.

³⁰⁹ Ib., 101 or.

³¹⁰ Ib., 58 or.

³¹¹ Ib., 63 or.

³¹² Ib., 63 or.

³¹³ Ib., 108 or.

³¹⁴ Ib., 108 or.

³¹⁵ "Malevitch" katalogoa, Fundación Juan March. Madril 1993, 87 or.

OTEIZA.

Gure ustez eskultore hau da, dituen sendotasunagatik eta tinkotasunagatik, gorago aipatu ditugun goi-ordoki horien ezaugarriak biltzen dituenek, delako artista-gertaera horien sailean sartzea merezi duenatarik beste bat. Honek ere hezur huts geratzeraino soilzten ditu bere konkistak, eta erabateko konkistara iristean deusezarekin geratzen da. Guregain duen itzala duelako agian, niregan sortarazten dituen gorroto-amodio sentierak sortarazten dituelako agian, zelako "Quousque tandem" 1963an argitaratu, urtetsu eta ibiliaren ibiliaz gastatu hura, beti eskuetan ohi dudalako agian, duen nortasunak, 1968ko azaroaren azkenaldeko arratsalde batez eta artean karretera ondoko kUNETAN luze etzanda zeuden apostoluen aurrean, txundi-harriturik utzi ninduelako agian, hori guztiagatik eta beste mila arrazoirengatik ere bai, beharbada, ez da niretzat Oteizari buruz hitz egitea gauza erraza. Ja ordurako, hartan ez genuen ulertzen zergatik baina, hilik ikusten zuen bere burua. Handik hara edo, urte batzuetara hasi ginen zer heriotza klasez ari izan zitzaigun somatzen.

Berak zertu duen edo zuen egikeraren azpian ere, heriotza dabil nolazbait. "Hiltzea irtetea da / hemendik irtetea / baina norako?, dio bere poemetako batean.³¹⁶ Bizitzako momentu edo egoera jakin batera iristean, alde batera uzten du eskultura, eta egiten du hori "ez gizonari ez hiriari, adierazpen gisa, eskulturarik ezin erantsi dakiokeela ondorio esperimentera" iritxi delako.³¹⁷ Idatzi askotan aipatzen du burubide hori, eta horri jarraitu zitzaion eskultura uztean.

"Laburtuz, eskultura alde batera uzteko zein arrazoi izan nituen agertuko dut", dio "El final del arte contemporáneo" testuan (...) Eskultoreak, ikusmolde berri baten arabera lan egitean, ez du oroimen berri bat eratu besterik egiten. Bukatzen zaigu eskultura eta gogoratzen, aurrerantza gogoratzen eta beste modu batera bizitzen hasten gara. Arte kontemporaneo bukatu da. Hasiera benetako bat duen guztiak, bukaera benetako bat ere duen bezala. Estetikoa esan nahi dut. Bai teoria gisa eta bai esperimentera gisa ere."³¹⁸

Abangoardista asko bezala, Oteiza ere zinezko erronkak kezkatu zuen, eta erronka horretaz galdetzean, gorago aipatu diren bi Modernitate horien osagaiak ateratzen ditu hizbidera: "nire obra GEA (Gaur Egungo Arte) bukaerara eragiteko arrazoiketa esperimentera bat da, hori da baieztar dezakedana / kubo, zilindroa eta esfera espazio-gabetezko saio edo ariketa sail bat, GEA-k eraman baininduen horretara Cézanne, hutsuneak adierazpidez betetzen zituenaren eskutik / eta horren aurrean gogoetan hasten naiz: nire azkeneko fasea ez da nire obrakoa / Gaur Egungo Artearen azkeneko fasea baizik / hasi ere, arte bilakaera zein bidegurutzetan ote zen mamurtuz hasi nuen nire eskultura lana/ momentu hari zegokion forma asmo nuela kokatzeko / (...) uste dut asmatu egin nuela Izate estetikoarentzat ekuazio molekular bat planteatzean eta nire Aldaketen Legea /esapidea handituko eta txikiagotuko zen / espazioa betetzea eta hustea."³¹⁹

Beste zenbait abangoardistekin, berriz, artea eta bizitza elkarretaragotzeko kezkan etorri izan da bat, eta kezka horrentzat bere arrazoiketa esperimentera aurkitu izan du erantzuna. Eredua gisa ez ezik azterketarako

³¹⁶ OTEIZA, "¿Existe Dios al Noroeste?", Edit Pamiela. Iruinea 1990, 61 or.

³¹⁷ OTEIZA, "El final del arte contemporáneo", "Oteiza. Propósito experimental" katalogokoa, Caixa. Madril 1988, 230 or.

³¹⁸ Ib., 230 or.

³¹⁹ Ib., 230 or.

tresna operatibo gisa ere balio izan dio bere Aldaketan Legeak. Kezka nagusia adierazpidean jartzen duen artea kanpoko espazioak eraikitzen ahalegintzen den bezala, metafisika lagun hartu duen artea adierazpideak suntsiarazten saiatzen da. Dioenean Oteizak eskultura utzi duela, "ez gizonari ez hiriarri adierazpen gisa eskulturarik ezin erantsi dakiokeneko ondorio experimentalera iritxi dela" nahi du esan. "Nahi dut esan, dio jarraituz, hirira noala (...) hura adierazpenaren guztia bete behar tradizional horretatik defendatzera."³²⁰

Joerari dagokionez, artistetan bi talde bereizten ditu Oteizak: espazialistak eta informalistak. Biak ere, zeinek bere arrazoi propioengatik baina, jo dute azkena edo eman dute ematekoa. Estilo informalaren denbora dagoeneko usatua eta denborak hustu duen espazio hutsaren imajina irudikatu, zeharbidezko bat bitarteko dela agertzen da isiltasuna. Estilo horretan, hutsa eta ezereza ausentziaren poesia modu bat dira beti³²¹, eta artea modu horretara lantzen duten artista batzuk izendatzen ditu: Tapie, Giacometti... Formalistoi eta espazioa landu zaleoi, aldiz, bere burua ere horien artean sartzen baitu, "irudirik gabe agertzen zaigu isiltasuna, dio berak, eta hor denborak bizi eta erabiltzen duen espazio horretara zabal sortzen da hutsa." Eta Mondrianen eta Rothkoren zenbait ezaugarri komentatu ondoren zera esaten du bere buruaz: "Nire azken espazio, huts, ireki, alda ezin eta oro bat denak, Mondrianekin elkargoan kokatzen nau...etab."³²²

Oteizaren arrazoiketa experimental horretan ere *puskatzeraino teinkatzen da arkua*. Aurreko parrafoan hasitako den gogoetak hau dakar ondotik: "Bi isiltaun mota horietan (...) azpikoz gain egin du obraren adierazpen zeinuak. Estilo bi horietako lehenengo fasean, dizdirak hartu zuen hartzailearen lana, eta objektua zuen hizlari. Bigarren honetan (azkeneko honetan) berriz, objektuak, bera isiltzen doan arabera, ikusleari ematen dio duen interpretatzaile, ajente eta eragile lana."³²³

Ea bukatzeko, duen "Tantas veces Rimbaud que habeis vivido" bere poemako lerro batzuk aipatuko ditugu. Mozarten eta Picassoren artea egiteko era, eta horienari buruz berea non kokatzen den aipatzen du neurtitz hauetan: "ahal baneza nik / ezin dudana ari bainaiz / dezakezuen orotik / urrunduz noa / Denbora Espazioan sartzen duzue / ez nik ere apartatzen / oihuka abesten zuek / apal mintzatzea gogo nik / eta ez kanturik / bizibideago naiz gizonaren / artistaren baino / mendira jota / ordea errenka."³²⁴

Mondrianen baitan zutuntasunaren eta horizontaltasunaren arteko tirabira manikeoa nagusi den bezala; eta Malevitchenean dituen "batasunak" edo espazio pikturikoan (mugimendu "diagonalean") noragabe antzera dabilzan moduan; Oteizaren baitan ere badira bi kezka, osterantzekoen gainetik daudenak, kanpoko espazioaren eta bere lanaren arteko harremanari dariona bata, eta obraren barne egituraren sendotasuna definitzera daramana bestea. Kezka bi horiek ordea bide berera biltzen dira eskultura barrutik hustu, isiltasun espazialez bete eta rezeptibo eta baterakor bihurtzen den unean. Gisa egikera muturreko bat egin izanak, garai bereko eta geroagoko antzeko saioen lekuko berezi bihurtzen du hori egin duena. Hori dela bide eta, Aldaketan Legea bere tresna teorikoa lagun, aztertuko ditu gero testu teorikoetan, espresionismoa ez ezik, kontzeptualismoa eta arteak

³²⁰ Ib., 230 or.

³²¹ OTEIZA, "El arte hoy, la ciudad y el hombre", "Quousque tandem.." liburukoa, Edit. Auñamendi, Donostia 1963, 85 zb.

³²² Ib., 85 or.

³²³ Ib., 85 or.

³²⁴ OTEIZA, op. cit. "¿Existe Dios...?", 155 or.

bizitzaren sailean egin izan dituen sarraldiak. Guk aukeratu dugun tresna askoz ere heterodoxoagoa da. Horregatik, eta bere pentsamenduak eta obrak gure kontzientziako zisku batzuetan izan duten eraginagatik, nahi genuke esanda utzi, diogun begirune handia, eta amodio-gorrotoa.

POLLOCK

1947an, bere lehenengo *dripping*-a (tantaka) egiten du. Baina ez zen Jackson Pollock artean atorri berria, erakusketaren bat edo beste eta zenbait lagun ere eginak baitzituen 1943-1946 bitartean, Peggy Guggenheimek zabaldu zuen *Arts of This Century* galerian, eta horren inguruan zebiltzan artisten artean. Halatan ezagutu zituen itsasoz honuztiko Mondrian, Max Ernst, André Breton, Duchamp, Kandinsky, etab., eta itsasoz harunztiko Motherwell, Still, Rothko, Gottlieb eta Reinhardt, besteak beste. Clement Greenbergekin dionez, bi aldetako eragina nabari zaio Pollocki, Picasso eta Mirorena batetik, eta mexikar muralistena bestetik. Baina ez horiena bakarrik. Izen horiei Kandinsky ere erantsi beharko litzaieke, adibidez; eta nabajo indioen pintatzeko erak ere izan zuen Pollockengan bere eragina.

Dena dela, batzuen eta besteen eragina lagun artea egiteko modu berri bat, Espresionismo astraktua deitu izan zaiona, eratzen hasi zen EE.BB-etan. Pollocken joerak ikusita, neurri handitako koadroak egitekoa batetik, eta aurrezka eta sakonera gutxikoak egitea bestetik, lehenengoan mexikar muralisten eragina (1936an Siqueirosen tailer esperimentalean aritu baitzen) eta bigarreanean cubisten eragina izan zuela ia ziur esan daiteke. Surrealistenetik, delako "idazkera automatikoa" hartu zuen berriz, eta horretatik gero, egin zituen xirripak eta tantakak. Psikologiari dagokionean, Jungen kutsu handiagoa du Pollockek Freudena baino, hala dario behintzat oihalean sortzen diren irudiei buruzko bere interpretazioari; irudi horiek, artistaren inkontzienteaz ez, baizik mitoetara eta arketipoetara itzuliz interpretatu behar direla baitzioen berak. Hasierako bere pintatzeko erak, nolahi ere, animalien sexu jokaerarekin, ilunpetako erritoekin eta erromatarren eta greziarren ele-zaharrekin zerikusirik. Bestalde, nabajo indioek hondarretan egindako pinturak arakatzek ere esan den joera hori ontzat edo ematera, eta bere pintura ere errito unibertsalaren parte izan zitekeela uste izatera eramane zuen. Harold Rosenbergekin *Action Painting* izenez bataiatu zuen Pollockek-eta osatzen zuten taldearen lan egiteko era hori, 1952an, "Arts News"-eko bere testuetako batean ("The American Action painters", 1952); eta, "irudi bat ez baina gertaera bat, ekintza bat agi arazi behar da oihalean", zioen izen hori jarri izana zuzituzeko.³²⁵ Harrez gero, espresionismo astraktuari maiz deitu izan zaio *Action Painting* ere.

Talde horren kezkek garbi agertzen dira Barnett Newmanek, Rothkok eta Pollockek "New York Times"-era bidali, eta honek 1943ko ekainean argitaratu zuen kartan. Karta horrek hau dio, besteak beste: "Artea abentura bat da, eta arriskuei aurre egiteko prest daudenek baizik esplora ez dezaketen mundu batean gertatzen den abentura gainera. /*Irudikatze lauen** aldekoak gara gu, zeren *ilusioismoa* desegiten baitute horiek, eta egia azalera. /Gaiak funtsezko garrantzia du: tragikoa edo *denboraz kanpokoa* ez den gaiak ez du batere balio."³²⁶

³²⁵ Clement GREENBERGek "Abstraction post-picturale" testuan aipatzen du hori. "Regards sur l'art américain des années soixante", Edit. Territoires. Paris 1983, 36 or.

³²⁶ Ib., Claude GINTZEN "Introduction" testuan, 33 or.

Beste edozein artistaren kasuan ez ezik Pollockenean ere, nondik eta nola halakoa irten zuen sakonkigoa aztertzeak asko lagunduko liguke hori hobeto ulertzeko. Beste bat da, ordea, guk une honetan buruan darabilkigun galdera: zein den amerikar espresionista astraktuak, eta batez ere Pollock, muturrekotzat hartua izateko, horiek zertu zuten egikera? Zeren eze, ez baitezaioke zaletasun hori zuela zenbait hamarraldiz gero artisten artean onartua zegoen astrakziorako joeratik etorri, horren barruan sortu zuten joera berezitik baizik. *Abstrakzio* modu horren sartzeko eraz eta eraginaz zera dio Clemen Greenbergekek, "Post-Painterly Abstractio", bere idatzian: "Hori guztia (aurreko bi hamarraldietan egin izan zen obra abstraktuez ari da) pintzelkada, tanta-isurketa eta pintura-jario izugarrien pean desagertzen ikustea 'de prime abord' inor baldituta uzteko modukoa izan zen. Espresionismo astraktuari orduan jarri zitzaizkion *informal*, Action Painting eta beste gaitzizen edo txartelek zera adierazi nahi zuten: hain zuzen ere, ordura arte ontzat eman izan zen artearekin zerikusirik ez zuten arte mota guztiz berri bat zegoela jokuan."³²⁷

Baina, amerikar espresionista horiek ez gauza guztiz berririk erakutsi zuten, eta ez artea ez zenik egin nahi izan zuten. Ez zen horien lanetan gauza berririk, zeren, jarraitu ere, joera astraktu tradizionalari, elementu aldagarri batzuek oinarri hartuta ordena jakin bat lortzekoari jarraitu baitzioten. Izan zuten, dena den, aurreko hamarraldietako artista astraktuzaleetatik bereizten zituen ezaugarriak ere. Horiek baino garrantzi handiagoa ematen zioten, adibidez, zoriak han eta hemen sortu izandako irudiei, hala errealitatean ustegabe aurkitutakoei eta batek bere tresnez nahigabe egindakoei, izan ere, aukera handia eskaintzen baitzieten horiek hartara edo honetara aldatzeko edo horietan aurkitzen zuten desorden hala edo honela ordenatzeko. Horietan aurkitutakoaz baliatzen ziren gero forma berriak asmatzeko eta egokitzeko, handik moztuz eta hemengoa aldatuz, beste era batera moldatu eta osatu ondoren, egindakoak ahalik *zoriak eragin-itxura** handiena izan zezan. Hori bera dio Meyer Shapirok Pollocki buruzko idatzietako batean: "obrari zuten zorizko ordena-itxura hartan eusten saiatzen da, hala egitea batasunerako oztopo ez den kasuetan. Askatasun sentsazio baten eta momentu guztian barruko emanaren arabera ari den seinale da ezaugarri hori."³²⁸

Bistan dago lehendik isuri hori duen eta obrari modu horretara ekiten dionaren eskutik irteten den lanak mugimendu, elkar-eragite, aldakuntza eta bilakatze zantzu gehiago izango duena, eta "horrek, Shapirok dioen bezala, bere joku eta mugimendu espontaneoek esker, egin duenaren kontzientzian ere zorizko gauzak automatikoki egitea eragin behar duena."³²⁹ Zoriaren eta ustegabearen arabera datorrena, arte munduan ordenaren iturri izan ohi da, produkzio munduan kontrakoaren iturri den bezala. Shapirok aurrerago dioen bezala, "horretaz baliatzen dira artistak, ordena eraikitzeke, baina ez edozein ordena ere, jatorrizko desorden hari eutsiz askatasunaren adierazle izango dena baizik. Ordena beren begien aurrean joaten da sortzen eta horren legeak ez daude inon argi bakandurik. Kasu horretan, ordenaren betekizunak zoria eta ustegabea dakartza berekin, beharrezko ordain gisa."³³⁰

³²⁷ GREENBERG, Cl., op. cit. "Abstraction..." "Régards sur l'art..." liburukoa, Edit. Alianza Forma. Madril 1988, 177 or.

³²⁸ SHAPIRO, Meyer, "El arte moderno", Edit. Alianza Forma. Madril 1988, 177 or.

³²⁹ Ib., 177 or.

³³⁰ Ib., 177 or.

Aurrez iragarri ezin diren efektu interesgarri batzuk sortuko dituen uste ona nabari da delako Pollocken keinu automatiko horretan, zoriaren eraginez egindako keinu batetik forma andana bat sor daitekeen konfiantza, alegia. Hala zioen "Posibilities"-en 1947-48ko neguan argitaratu ziren deklarazio batzuetan: "Koadro batean *sartuta* nagoenean ez naiz zertan ari naizen ere konturatzen. Halako 'neure baitara itzultzeko' denbora bat-edo igaro behar izaten du zertan ari izan naizen konturatzerako. Ez naute aldaketak egin beharrak, irudia desegin beharrak eta gainerakoek beldurtzen, zeren bere bizitza propioa baitu pinturak. Den hartan bizirik uzten saiatzen naiz. Pinturerekiko harremana galtzen dudanean bakarrik bihurtu ohi da hori eragabeko. Bestela, harmonia hutsean, hara hona errazean gertatzen da dena, eta pinturak onerako izan ohi da."³³¹

Gorabehera horien artetik irten zuen Pollocken eragiketa mutur-muturrekoak. Harold Rosenbergekin arrazoi zuen, beraz, oihalean edo koadroan agertarazi behar zena gertaera bat edo ekintza bat zela zioenean. Baina, agia beste gauza bat edo bi ere erantsi behar zituen horretan: ekintzaren ondoren ere gertatzen direla gauzak, eta, artistak egitekoa bukatu eta egindako hark bere eragina hedatu bitarteko unea, elkartasunerako, kontenplaziorako eta gogozko esperientzia bat izateko aldi egokia izaten dela erastea, alegia. Delako Pollocken *all over*-a eta Malevitchen *zuria* bidegurutze berera datoz horretan. Nikos Stangosek dioenez, "hori izan zen erradikalitate tekniko eta erradikalismo ideologikoa elkarren lagun bilakatu diren kasu aipagarrietako bat, horrela gertatzeak artearen historian benetako iraultzak eragin izan dituenetako bat, alegia."³³²

Tantak botaz eta xirripak eraginez pintatu behar hori, saietsezineko teknika bilakatu zitzaion azkenean, 1947tik aurrera batez ere, koadroei ere horrela egitean ematen baitziren behar zuten egitura. Horrela sintetizatzen, osotasun batera biltzen eta bizi-berritzen zituen arketipoak, nola mitoak eta gainerako izakariak, "pintatzekoan bertan". Teknika berri horrek, artearen historian izan diren antzeko beste egikerekin konparabide zaila duen horrek eskaini zien ere espresionistei, aurreko zenbait arau estu alde batera utzita askatasunaren bidea hartzeko aukera. Teknika mailan askatasunez jokatu nahi horrek are gehiago indartu zuen tematika berrietarako espazio eta tinkotasun bilaketa hori. Askotan erakutsi izan da Pollock alkoolez zopaturik, kuboa, makila edo pintzela eskuan duela oihala gainean balantzaka, eta daraman tresnari darion tanta-jarioaz oihala "zikinduz". Gertatu izan da ere emaitza erakusteko ordez edo hura azpimarratu beharrean prozesua besterik ez erakustea. Kasu batean nola bestean, garrantzi gutxi edo batere ez zaio ematen Pollock pintoreari, eta hori eginez, Stangosek dioen bezala, bere obra, "koadro soiletik kanporako kontestuari dagokionez behintzat, hobetzen zaila den erdiespen bat dela"³³³ ahazten da gainera. Plastika mailako hitzetan adierazi daitekeena baino harago eta dituen pintura handi eta gozagaitzak -irudirik *ez izatea* dute horiek *ezaugarri*- baino harago soma daitezkeen "egoera" (horrela deitzen die berak) posible batzuk ere aipatzen ditu Stangosek.

1947tik 1951a bitartean egin zituen *drip paintings*-ekin beste arte eragiketa bati ekin zion; oihaleko pintura eremua zituen mugak baino harago zabaltzeko eran uztea zen eragiketa berri horren ezaugarri nagusia. Indar kosmikoren baten isuriz eginak dirudite pintura horiek, artistari zirrara pertsonalak adieraztea galerazten

³³¹ STANGOS, Nikos, "Conceptos de arte moderno", Edit. Alianza Forma. Madril 1991, 152 or.

³³² Ib., 154 or.

³³³ Ib., 154 or.

zioten indar baten pean eginak alegia. Nolanahi ere, 1951ean irudibideetara itzuli zen berriro, eta 1954az gero ez zuen batere pintatu, esateko. 1956an, istripu baten ondorioz hil zen, 44 urte zituela.

JUDD

Espresionismo abstraktuak goraiapatutako balioen kontrako erreakzioz, mugimendu berri bat agertu zen 1960ko hamarraldiaren hasieran. Mugimendu horri, pinturak eman zion aurreneko bultzada, baina indarririk handiena eskulturaren alorrean izan zuen. Mugimendu horretako obrek Malevitchen koadroa, Mondrianen plano antolatzeke era eta, batez ere, Tatlinen espazio erreala eta material errealak lantzeko modua dakarzkigute gogora. Europakeriak alde batera utzi eta protagonistei berei hitza emanaz gero, ordea, beste modu batera hitz egin beharko genuke noski. "Europako artea ez zait batere interesatzen, ematekoak emanda dago hori, zioen Donald Juddek Bruce Glaceri 1964an."³³⁴ Komentario horiek gutxi harrizkoak dute noski 1940eko hamarraldiaz gero amerikar artistek Europako joeretatik bereizteko egin zuten ahalegina ezagutzen duena. Dena den, horien deskalifikazioak eta gure harridura ez dira garai horretan EEBBetan sortu ziren zenbait arte mugimendu argitzeko arrazoi nahikoak, hala nola europar baten ikuspegirako hain harrigarri diren Espresionismo abstraktua, *pop* edo minimalismoa (hitz hori ez zitzaioela batere gustatzen esaten zuen Donald Juddek 1987an "Lápiz"³³⁵ aldizkariak egin zion elkarriketa batean) argitzeko. Askok harrizten gaitu adibidez, zenbait pertsona Oteizaren konklusioak eta minimalismoaren hasiera elkarrekin lotu nahian ikusteak, are eta gehiago, minimalismoaren aldekoek Oteizaren obra ez ezagutzeaz aparte, haien eta honen obrak antziz ez dutelarik, funtsezkorik behintzat.

"Cool art", "ABC art" edo "egitura primarioak" izenez ere ezagutzen den mugimendu horretaz mintzatzean ezaugarri hauek seinalatu ohi dira: mugimendu horrek oso jarraitzaile gutxi izan zuen pintoreen artean. Mugimendu horretakoak geometriazko forma xume batzaileez baliatzen ziren artea egiteko, eta horiek bakarka edo forma bera jarraian errepikaturik antolatzen zituzten. Obraren osotasunak garrantzi handiagoa zuen osatzen zuten parteek baino. Obraren barne antolaketa moldatzeko konposizioaren ordez ordenamentu soila erabiltzen zuten, eta osagaiak progresioan, era aldatuan edo simetriazkoan antolatzen zituzten. Obrak egiteko industriako materiala erabiltzen zuten. Erabili ere modu neutroan erabiltzen zituzten horiek, eta zuten egitea aldatu gabe. Bestela badirudi ere, mugimendu horren jarraitzaileek ez dute eragiketa murriztaile bat egiten ari direnik uste. Judden iritzian, adibidez, bere obrak, jendeak behar zutela uste zuen elementurik ez zuten neurrian bakarrik, ziren murriztaile. Ez zuten beren obretan metaforarik eta esanahirik aditzera eman nahi izaten. Nikos Stangosek zera dio horien eragiketa nolabait laburtu beharrez: "argitasunaren, zehaztasun kontzeptualaren, literaltasunaren eta soiltasunaren ezaugarri gisa, *kubo epistemologiko* bat ekarri eta zutundu zuten.- Ordura bitartean izan zituena baino metodologia zehatzago, neurgarriago eta sistematikoagoetara eragin nahi zuten artea. Kuboa kontu ezin ahala modutara konbinatuz, oreka perfektu baten inpresioa transmititzea eta simetria plastiko, bere irazki estu ehundutik okertzen ez den bat zertzea lortu zuten, izan ere, modulo jakinen arabera

³³⁴ GLASER, Bruce, "Questions a Stella et Judd", "Régards sur l'art..." liburuan, 55 or.

³³⁵ LEBRERO STALS, José, "Entrevista con Donald Judd", "Lápiz" aldizkarian, 44 zb.

aukeratutako unitate horien monotoniak askatasunaren kontrako aldea baitzirudien, neurri batean; duten ibilbideari jarraitzen zaizkan izarrenak bezala."³³⁶

Bruce Glaserek Donald Juddi (eta Frank Stellari) 1964an egin zien elkarrizketan, gorago aipatu dugun berean, argi ikusten da zeinen barrenean sentitzen zuten horiek europar kultura tradizio guztietatik desmarkatu beharra, hala arte kulturakotik, nola zientifikotik eta berdin filosofikotik. Arnegatu egin zuten European praktikatu izan zen errazionalismoaz (Descartesenaz batik bat); horrena antirazionalismoa zela esateraino iritsi ziren. Ukazio horretan ageri den azaleko kontraesana zein errazionalismo mota praktikatu beharko litzatekeen adieraztera emanez salbatzen dute. "Ez dut Modernismoaren hasierako pintura abstraktu bikain hura, Kandinskyren, Malevitchen edo Mondrianen obra, ederresteko (eta neurri bateraino, onartzeko ere) inolako eragozpenik, horien teoriak, argudioak eta arte astraktuaren alde egiten duten defentsa onartzen ditut lanak, dio Stellak bere 'Working Space'-etan. Horien arrazoiak eta teosofiari nahiz antimaterialismoari buruzko eztabaida teorikoak abstrakzioaren kalterako eta hori gaur egun dagoen egoera penagarrira eragiteko izan bide izan ez ote diren irudipena daukat."³³⁷

Minimalisten eragiketaren gakoetako bat, horren aldekoek kontzeptu tresneria berriez egin zuten erabileran datza agian. Kontzeptu berrien erabilera horrek, XX. mendeko beraien aurreko omen zirenen osakerak bere-berea zuen osotasun-partiak harremana zalantzan jartzera eramán zituen, esate baterako. "Ikus daitekeen hura, eta hutsik hura izatean oinarritzen da nire pintura, zioen Stellak. Objektu hutsa da. Edozein pintura dela, objektu bat da beti eta horretan batere sartzen den guztiak, zernahi egin, egiten ari denaren gauzatasunezko izateari aurre eman beharko dio azkenean. Gauza bat egiten baitu. Honek guztiak bistako gauza izan beharko luke. Pintura behar bezain zorrotza, doia eta zehatza balitz, nahikoa litzateke begiratzea. Hain zuzen, zera da nire pinturatik besteek ateratzea, eta orobat neuk atera nahi nukeen gauza bakarra, horien osotasuna beste ezerekin nahastu gabe ikusi ahal izatea da...Ikusten den hartan dago ikusteko guztia."³³⁸

Halaber arnegatzen dute mendebaleko artearen lilurazko jiteaz ere. "Pinturak eta margotzeak berea duten ilusionismo puntu hori nola saihestu ikusten ez nuelako erabiltzen ditut benetako espazioak, dio Juddek. Ilusionismoa ere mendebaleko tradizioaren kualitate bat zela uste nuen, eta ez nuen horrelakorik nahi."³³⁹ Kezka berbera darabil Stella pintoreak ere bere idatzietan. "Zoriaren ironia hauxe, dio idatzi horietako batean, oraino bizirik eta altxagarri dirauen pintura-espazio bakarra Picassok 1920an bazterrera utzi zuen joera kubista hura izan dadin nahi izan duena. Arte abstraktuak, beraz, Picassok bazterrera utzitakoari behar dio heldu eta hura behar du, gero zer egitera zuzendu den, hori ere barne hartzeko eran desarroilatu: *bolumenaren molde-berritze dinamikoa** eran, alegia. Hori baita dagoen arazoa, ez duela hogeigarren mendeko Modernismoak oraindik hiru elementu horiek elkarretaratzea lortu. Horrek ez du orain arteko emaitzak eztabaidagarriak direnik esan nahi, hori desarroilatzen eta hobetzen lan handia dagoela baizik. Orain artekoa baino baliabide eraginkorragoren bat bilatu beharko du arte abstraktuak marraren eta planoaren inguruko espazioa -guk bolumenaren kanpoko aldea

³³⁶ STANGOS, N., op. cit. 202 or.

³³⁷ STELLA, Frank, "Champs d'oeuvre", Edit. Hermann. Paris 1988, 131 or.

³³⁸ GLASER, B., op. cit. "Questions a Stella...", 58 or.

³³⁹ Ib., 56 or.

dugun zentzua- berregiteko. Eta halaber, modu egokiagoren bat ere aurkitu beharko du marran eta planoan sartzen den espazioa -masaren barneko aldeaz dugun zentzua- agertzeko."³⁴⁰

1965ean, "Specific objects" tituluko artikulua bat argitaratu zuen Donald Juudek "Arts Yearbook" aldizkarian. Hamarraldi horren aurrean aldeaz gero azaltzen hasi ziren lan berri-edo (new work) zirelakoak berak zer modutara ulertzen zituen esplikatzeko du artikulua horretan. Bere iritzian, horietako lan edo obra gehienak ez ziren ez pintura ez eskultura, baina bai hiru dimentsiokoak. Ihesi ibiltzen ziren pinturaren ilusionismotik eta eskulturaren antropomorfiazko erreferentzietatik. "Obra berri horiek (new work), dio idatzietako batean, agerira eskulturaren antz handiagoa dute pinturarena baino, izatez ordea hurbilago daude pinturatik."³⁴¹

Tridimentsionalak direnez, egiazko espazioa dute kokaleku, eta horri esker eliminatua geratzen da ilusionismoaren eta espazio literalaren arazoa. Pinturaren mugak gainditu direnez, hiru dimentsioko objektuak edozein forma har dezake orain, eta edozein harreman izan ere, hala hormarekin, nola zoruarekin edo sabaiarekin, eta berdin barneko nahiz kanpoko esparruekin; eta erabili ere edozein material erabili dezake, dagoen hartan nahiz pintaturik.

Obra horiek ez dute beraien aurreko arteak zuen konplexutasunik behar, ezta "gauza pilarik ere, ikusteko, konparatzeko, banan-banan aztertzeko edo begira egoteko. Nahiz gauza, naiz horren kalitateak, osotasun gisa hartuta, horrela da interesgarria. Funtsezko gauzak bakarturik daude eta biziagoak, garbiagoak eta bortitzagoak dira."³⁴²

Judden artikulua horretan ere, europar artea-ematekoak eman dituen artea eta obra berriak-amerikarra izango dela suposatzen den artea, bikoteetako osagaiak elkarren baliokide gisa ageri dira. Obra berri edo direlako horietan, "gauza bat eta bera -single- dira forma, irudia, kolorea eta azalera eta ez daude horiek berezirik eta sakabanaturik. Horietan ez dago ez eremu ez alde neutro nahiz neurritzorik, ezta lotura edo iragan-eremurik ere."³⁴³ Juddek uste du bestalde, obra horietan ohizko irudi giza itxurakorik agertzen ez denez, agertzen den irudia ere une horretara arte hain haundi, zehatz eta oldarkor egundo izan ez den zirrara bat beraren adierazgarri edo baliokide dela.

Baliabide egokia da Judden artikulua hori, *new work* obren ezaugarriak deskribatzeko, baina ez, horretan zerabilen asmoa (normala, bestalde) desberdintasunak azpimarratzea zen bere obra horiei buruzko ikuspegi orokor baten irazkia egiteko eta obra horiek beste ekarriekin dituzten erlazioak zein diren finkatzeko. Mende honetako muturreko arte-eragiketa tipiko gisa ari gara agertzen artista minimalen hori. "Obra horien alde iraultzailea zein den zehaztea lan konplexua da, dio Bárbara Rosek bere idatzietako batean, baina egin beharrekoa, horiek zertan diren bereizi eta korrosibo finkatu besterik egingo ez bada ere."³⁴⁴ Obra berri horiek ez ote litezkeen Malevitchen eta Duchampen ekarrien bilgune gisa kontsideratu jaulkitzen du Bárbara Rosek,

³⁴⁰ STELLA, F., op. cit. "Champs...", 77 or.

³⁴¹ JUDD, D., "Specifics Objects", "Régards sur l'art..." liburuan, 68 or.

³⁴² Ib., 70 or.

³⁴³ Ib., 70 or.

³⁴⁴ ROSE, Barbara, "ABC Art", "Régards sur l'art..."ean, 76 or.

azkeneko gogoeta horren aurreko parrafoetan, zeren esan baitaiteke Malevitch eta Duchamp, hura bere arima eslabiarrez eta hau izpiritu errazionalistaren eraginez baina, bide berera bildu zirela biak, "mendebaleko arteak hain goian zeuzkan postulatu gehienak arbuiatu eta beren obretatik bazterturik, hori premiazkoen zitzazkion jantzi txikitari uztera"³⁴⁵, alegia. Duchampek, arteko obrari, eguneroko gauzetatik bereizten den bakarrari egiten dio uko, eta Malevitchek, arteko obra gauza konplexua dela uste izan beharri.

Nolanahi ere, *new work* joerako artistek gogokoago zituzten beren obrak eguneroko gauzen artean lerrokaturik, arteko objektuekin batean lerrokaturik baino; eta Duchampek egin izan zezakeen eragiketa posible baterako bidea seinalatzen du horrek. Baina, bada beste kointzidentzia bat ere, Bárbara Rose oso harrizten duena, eta da, horietako bost artista, zein bere aldetik, konposizio modu berberera egitera iritsi izana, hau da, angeluzuzen handi zuri edo arinki margotu bat ingurua kolorez mugatua duena egitera. Ikusi hutsera, Malevitch eta Duchamp hogeigarren mendeko arteari buruz bata bestearen kontrako muturretan daudela dirudien arren, eslabiarra balio transzendentalean, unibertsaltasunaren eta guztizkotasunaren eramaile, eta frantsesa, guztizko balioen esistentziaren ukatzaile, guztiaz ere, uste den baino elkarren antz handiagoa dute horiek, Bárbara Roseren iritzian. Baina badakigu ere ezin zaiela ez eslabiarraren ez frantsesaren tresneria kontzeptuala obra berriei doi egoki.

"Ahalegintzen dira artista gazte horiek, dio Bárbara Rosek jarraian, beren obreetatik eduki guztia ezabatzen eta kentzen, baina kontesturik gabe. Argi dago halaber ahal duten arterik monotoena, neutroena eta erredundanteena egin nahi dutela ere. Beraz, arte mota horren edukia ere ez da, itxuratik juzgatzen behitzat, baieztapena baieztapenari eraste bat, eta baieztapen horiez, halako forma duela, halako espazioa hartzen duela, halako kolorez margotua eta halako materialez egina dagoela, adierazte bat baizik. Ezer komentatzerakoan ere oso hitz arruntak, objektiboak eta deskribatzaile hutsak erabili ohi dituzte artista horiek; deskribatu egiten dute obra, ez interpretatu, eta edukiari, zentzuari edo asmoari buruzko komentarioak, eskasian dira oso."³⁴⁶

Adierazgarriak dira artista horiek beren obrez egiten dituzten deskribapenak. Zer deskripzio modu egiten zituzten ikusteko har genezake Dan Flavinek bere anaiaren oroigarritarako egin zuen eskulturari buruzkoa: "*Icon IV. The Pure Land* erabat zuria da. Argi ekipoa 'daylight' du, urdinez pixka bat tindaturik. Hezurdura 1962an eraiki nuen, eta udazkenean bukatu. Bururatu, aurreko urtean bururatu zitzaidala uste dut. *The Pure Land* 1962ko urriaren 8an hil zen anaia bikia gogoratzeko egin nuen. Aurrekaldeak 114 zm2 ditu. John Andersonenik nahi nuen neurriera moztutako akriliko orri batean egina dago."³⁴⁷

Egileek berek obra berri horiek horrela deskribatu izanak; horien eragiketaren zer-nolako agertzeko orduan kritika ezinean ibiltzeak; duten jite neurrigabe nekagarri eta ia ankerragatik, inolako amore ematerik ez onartzeak; horiez mintzatzea eta horiez inguraturik egotea hain neketsua izateak; hain misteriotsu izateak eta hogeita hamar urte igaro eta gero ere proposamen gisa indarrean jarraitzeak; *new work* horien inguruan

³⁴⁵ Ib., 74 or.

³⁴⁶ Ib., 76 or.

³⁴⁷ Ib., 80 or.

horrenbeste gorabehera izateak, esan nahi du garrantzi handiko arte eragita baten aurrean gaudela, eta muturreko eragiketa baten aurrean gainera, gure iritzian. *Izate eta egote* kualitateak dituzte.

POP

1960ko hamarraldian, gero garrantzi handia izatera iritsiko den arte fenomeno bat sortzen eta sendotzen da Europan eta Amerikan: *pop art* edo delakoa, *Neo-Dadá*, *arte berri* eta *errealismo berri* ere esan izan zaiona. Hala espresionismo abstraktua nola minimal joera, jatorriz iparramerikarrak direla kontuan izanez gero, badu aztertzeraz goazen *pop* hau itsasoz alde batean eta bestean batera agertu zela azpimarkatzeak bere garrantzia. Europan lehenago azaldu zela ere badiote autore batzuek. Fenomeno hori Atlantikoaren alde batean eta bestean sortu izana ez dute, nolana ere, kritiko guztiek modu bat berera esplikatzen. Europan, dirudienez pisu handiagoa zuen *Dadá* joerak utzitako ondorioak, eta artistak ere jantziago bide ziren kulturaz. Eta amerikarrei buruz, berriz, esaten du Alan Solomonek³⁴⁸ 1963an, ezen gazteegiak direla gerran ibiliak edo behaldia ezagutuak izateko, ez direla Bonbaren aldian hazi, eta bai ingurune lagungarri eroso batean bizi, ez direla ere politikaz arduratzen, baina bai beren esperientzia propioan sakonki tematzen. Eta beste hau ere esaten du oraindik: "artista berri horiek ez dira, oro har behintzat, intelektualak, eta ez zaie, gainera, joera jakinik, ez filosofikorik ez artistikorik interesatzen."³⁴⁹

1969an, "Dadá: Art and Anti-Art" titulua duen liburua argitaratu zuen Hans Ritcherek, eta liburu horretan Duchampen karta bat agertzen da, besteak beste, ondoren datorren hau diona: delako "neo-Dadá edo, errealismo berri, *pop art assemblage*, eta beste zenbait izen dituen hori, estualditik ateratzeko modu erraz bat da, baina *Dadák* egindakotik bizi dena. *Ready-made*-en trikimailua, estetikaren kontra eraso nahirik nobilela asmatu nuen. Neo-Dadá joerakoek orain, bere egin dituzte *ready-made* horiek, eta estetiko eder idoro dituzte gainera. Kristalezko botila eta pixatokia probokatzeko bota nizkien aurpegira eta horiek gauza eder eta estetiko bailira miresten dituzte orain."³⁵⁰

Duchampen gogoeta horretan dago dituzten antz eta desberdintasunen gakoa. Artearen historia pixka bat aztertuz gero erraza da, artista zein gizartetako izan, gizarte horren eguneroko ohituren arrastoari jarraitzea, eta are errazagoa XIX. mendean gero, zeren eguneroko erabiltzen diren gauzez baliatzen eta horiek plasmazten hasten baitira horretan. Eragiketa hori, artea egiteko eguneroko gauzak erabiltzea, alegia, ontzat eman izan da hogeigarren mendearen hasieraz gero, eta Duchamp ezkerotik batik bat. Dena den, erabilera handiagoa izan dute objektu batzuk besteak baino, hala nola "janariak eta sukaldaritzako artikuluek, eta ez linterneritzako tresnek eta gainerako erramintek: liburuak eta musikako tresnak bai, baina ez historiatar komikoez edo irrati aparailuek."³⁵¹ Kubistek bere ere erabil zezaketen zenbait gauza, "ogia, haragia, ehiza, fruituak, landareak, arrainak edo ardoak, adibidez, eta merkatuan erosi bezala, baina ez hanburgesarik, *hot dogs* edo karamelu ziririk, ezta tartarik eta edari botilaraturik ere."³⁵² Natura hiletatik ere ez zuten zernahi gauza hartzen, "gauza

³⁴⁸ SOLOMON, Alan, "El arte nuevo", Gregory BATTCKOCKen "El nuevo arte" liburuan, Edit. Diana. Mexiko 1969, 64-79 or.

³⁴⁹ Ib., 70 or.

³⁵⁰ Nikos STANGOSek aipatzen du "Conceptos de arte moderno" liburuan, 197 or.

³⁵¹ SOLOMON, A., op. cit. "El arte nuevo", 67 or.

³⁵² Ib., 68 or.

familiarrak, oso min eta eroso zitzaizkienak hautatzen zituzten, koadro osoari tonu gandutsu, ikonografikoa ematen lagun ziezaioketeenak. Artista berriok ere gauza familiarrak aukeratzen dituzte, baina publikoak eta askotan kezagarriak."³⁵³ Oso diferentea da Coca-Cola botila batek edo txokolatzeko kremaz egindako tarta batek Braqueren bodegoi batean izan lezakeen funtzioa eta Bass botila batek izan lezakeena, eta gauza bera gertatuko litzateke Marilynren eta Jacquelineren erretratuekin ere.

Zer gertatu da hori posible bilakatzeko? Modu horretako egikerak eta Dadá joerako artistak elkarrekin erlazionatzen dituztenek, Dadá joerakoak probokatzeagatik eta kritikatzegatik egiten dute hori. Interpretazio hori "kritika bat baino ageriko ohar bat gehiago da, esan ohi dute artistek berek. Hor, kanpoan dagoen gauza bat da mundua; pop arteak hori du helburu, mundua; eta badirudi ontzat daukala bere ingurua, ez on eta ez txar, baizik diferente den hori: beste jarrera intelektual bat da."³⁵⁴ Horrela erantzun zion Roy Lichtensteinek Gene Swensoni, honek pop artea gauza erdeinagarria al zen galdetu zionean. Andy Warholek ere antzera erantzun zuen zergatik pintatzen zituen zopa poteak galdetu ziotenean: "Zopa jaten nuelako. Hori jaten nuen egunero, nire kalkuluen arabera hogeitaz urtez, eta gauza bera beti."³⁵⁵ Jin Denek, berriz, beste hau erantzun zion Gene Svensoni, honek Dadaismoarekin zer ikusteko zuen galdetu zionean: "Ez handirik, baina ez dut ere genero horri farre egiteko arrazoirik ikusten. Te kikara bat larruz apainduta edukitzea diteketeen gauzarik normalena baita."³⁵⁶

"Beraz, dio Alan Solomonek, esperientziak zuzenean bizi izateko eta ondoan dugun mundu horretan diren aberastasunetan ezin esan ahal diteketeen eran parte hartzeko grina handi batek mugitzen ditu, onerako izan txarrerako izan. Dagoena erabat onartzen dutela esan nahi du horrek; ez dute ezer gaitzesten, lehengo kanon estetikoak izan ezik."³⁵⁷ Baieztapen horri, halako etsimen puntu bat darien hitzez erantzungo zion: "Nola gusta diezazukeen esplotazioa? Nola gusta diezazukeen lan erabat mekanizatua? Nola gusta diezazuke arte txarra? Hori ere dagoen gauza bat, munduan den gauza bat delako, ez daukat beste erantzunik."³⁵⁸

Pop joerako artista horien eragiketak badu, beraz, zertan edo hartan Dadaistenaren antza, hauek ere errealtateko zati berriak eskaintzen baitizkigute arteari berezko zizkion erregistroen bidez. Baina, Lichtensteinek dioten bezala, "beste jarrera intelektual bat" da heurena. Rauschembergen iritzian, pinturak biekin, artearekin eta bizitzarekin eta aldi berean erlazionatzen da, baina egin, ez daiteke bietarik bat ere egin. Ez dago, beraz, *bien arteko esparruan* obratzea beste hautabiderik. Artista eta horren bizitza nahiz egindako gauza, bereizi beharra ez dela ezinbestekoa, eta diferentzia hori ezaba daitekeela iradokitzen da adierazpen horretan. Rauschembergekek dioten horretan ez dago arteari doakionez gauza berririk, baina sustagarria eta gogoetagarria da esan zuen kontestu historikoan esan izana. Solomonek hau idatzi zuen horri buruz: "arteko obrak utzi zion lilurazko mundu bat edo mundu horren puska bat izateari, bihurtzeko mundutik bereizten duen marko batez inguratutik. Koadroan kanpoko objektuak –ez eranskin gisa baizik benetako osagai gisa– sartu izanak ezabatu egin du lehengo, nolabait esateko, alkondara lepo, jatzeko prenda zen haren eta pinturako

³⁵³ Ib., 68 or.

³⁵⁴ MARCHAN, Simón, "Del arte objetual al arte del concepto", Edic. Akal. Madril 1994, 352 or. Hitz horiek Roy LICHTENSTEINEk G. SWENSONi elkarriketa batean esaten dizkio.

³⁵⁵ Ib., 354 or.

³⁵⁶ Ib., 351 or.

³⁵⁷ SOLOMON, A., op. cit. "El arte nuevo", 71 or.

³⁵⁸ Marchan, S., op. cit. "Del arte objetual...", G. SWENSONek LICHTENSTEINI egindako elkarriketatik, 352 or.

elementu zirrargarri zen haren arteko diferentzia. Beste era batera esateko, gauzen berezko izatea zehatz bereizten ez den mundu batean sartzen gara hemen, artea eta bizitza bereizten ez diren eremu batean alegia, eta hainbestearino horrela non, bizitza arte bihurtzeko ahalmena eta biak aberastea hertsiki lotua dagoen arteko obra esperientzia bihurtzeko posibilitatearekin, eta horrenbestez, pinturen eta eskulturaren izateko erak esperientzia hori inoiz senti araziko zuen baino askoz ere zuzenkiago senti araziko baitzuen horrela egiteak.³⁵⁹

Jaspers Johnsek ere objektuaren "nortasuna" berriz aztertzeraz garrantzitsua. EEBB-etako bandera margotu zuen horrek, eta ez hain zuzen lurralde horren aldera zera berezirik sentitzen zuelako. Hainbeste lekutan egoten baitira banderak agerian, non ikusi ere ez baitugu egiten. Pintatuta ikusteak, aldiz, inor txunditzeko bidea ematen du, zeren ez baita bandera bat kolorez osatutako zerrenda bat edo pinturako teknika jakin batzuen arabera egindako zera bat bailitza bezala begiratzea erraza. Bandera bat horrela ikusteak eta sortarazten duen ondorez, berriz, pinturaren eta benetako gauzen artean dagoen erlazioa zein den galdetzeraz bihurtzen gaitu.

Aipatu diren bi gogoeta horietan adierazten denean bai, baina estiloz ez datoz bat artista pop guztiak. Bai datoz bat hala ere "tonuan eta megalopoli modernoaren ikonografian, gehiengoaren garrantzian, gizonek artegietan bildurik eta Izaditik aislatu agertzean."³⁶⁰ Ez dute, halere, arte mugimendu bat osatzen, "artea" zertan edo hartan ukitzen duen "gertaldi" edo "fenomeno" bat baizik. Izan, badu pop arteak ere estilo, pop bizimoduari estiloari dagokion bat edo, baina ez bizimodu horri egitez dagokiona, horren azpiko produktu dena baizik. Nikos Stangosen ideia da hori, eta beste hau erasten du hori argitzeko: "Horrekin zera adierazi nahi dut, alegia, pop artistaren ekimen nagusia eta eginbidearen justifikazioa ez dela hainbat arte obrak egitea, eta bai inguruan duenari zentzua ematea eta berak egiten duen hura inguruan duenaren logika onartuz egitea. Logika hori zein izan litekeen, zer forma eta zer iraupen izan lezakeen aurkitzea, hori da artista horien eginkizun nagusia."³⁶¹

Pop bizimodua eta pop kultura, berriz, industria Iraultzaren eta horrek teknika alorrean ekarri zituen beste iraultzen ondorio dira, eta ontzi berean moda, demokrazia eta makina nahasturik, horri eraginez lortzen den morokil moduko bat da. Nahaste horretan eratzen den arte koktela honela defini genezake: "gauza galkor, herriko, merke, gazte, jainutsu, sexy, amarrutsu, liluragarri, sailean egindako eta salmenta onekoa."³⁶² Nondik eta nola horrenbeste *zera*, hori da koktel horien egileek beren buruei galdetzen ez dietena. Bistako gauza batzuei ez ikusia egin, beste batzuei gozatzeko, eta ahal duten ongien bizitzen saiatu, hori da egiten dutena. Eta hori egitean, gauza bat ahazten dute sarriegitan, hots, gerta daitekeela industria Iraultza ez bakarrik aurrerapen teknikoer esker, baizik baita kontinente osoen kaltetan ere. Ahazten dute aldi berean, badirela beste lurraldeetan ere Londres eta New York bezain hiri handiak, zeinetan ezin den pop estiloko bizimodurik egin. Eta ahazten dute gainera, ez duela beraien ikonografiak dabilzan hirietan ere balio unibertsalik. Horrela bai esan dezakela Warholek, "elkarren antza du mundu guztiak eta antzera jokatzen du ere, eta hori gero areagotzen ari da gainera./ Nire iritzian makina izan beharko luke mundu guztiak./ Eta mundu guztiari gustatu beharko litzaioke

³⁵⁹ SOLOMON, A., op. cit. "El arte nuevo", 72-73 or.

³⁶⁰ STANGOS, N., op. cit. "Conceptos...", 190 or.

³⁶¹ Ib., 190 or.

³⁶² Ib., 191 or.

mundu guztia."³⁶³ Solomonek zuzen asko esaten duen bezala, artista horiek "duten sentitzeko eta izateko erak eragiten dien atseginean eta eszitazioan beraiekin bat senti gaitzela nahi dute horiek, optimismoz eta galderarik gabe gainera."³⁶⁴ Bat izatekotan, hori bai bizitzeko modua.

BEUYS

1943ko neguan, Stuka Ju 87 hegazkina jo zuen errusiar kainoi antiaereo batek, Krimeako penintsularen gainean gorago ihesi beharretan zebilela, hain zuzen. Joseph Beuys zihoan piloto, eta lortu zuen hegazkina bere aldekoen erretagoardiaraino eramatea, baina altimetroak funtzionatu ez eta, horrekin batean elur erauntsi bat egokiturik, lurrera erori zen hegazkina. Hegazkinean lagun zeramana hil egin zen eta bera handi zauriturik geratu. Depaso zihoazen tartaro batzuk, haren bizitza salbatzea lortu zuten, gorputzak berotasuna galdu gabe jarraitu zezan koipez igurtziz eta fieldrotan bildu ondoren.

Artista gutxi izan izango da, bizitzako gorabehera batek bere obran eta hura ulertzeko orduan, aipatu den horrek Beuysenean adinako garrantzia izan duenik. Hala gertakizun horrek, Beuysen bizitzan, pertsona gisa historiaurretik irten eta artista izaten hasi zeneko aldi-muga markatzen du, hasieran bere krokisekin eta marrazkiekin, eta gero montajeekin eta objektuekin; baina formak, laneko gaiak, irudiak, koloreak eta sinbolo grafikoak arakatuz beti, soma daiteke ere horren pinturan nahiko urrun garamatzaten aztarrenik, erromantikoek, artista paleokristauek edo Neolitos aroko pintoreek egiten zituztenen zantzurik. Garaiz hurbilagoko zaizkion ahaidetasunen bat aurkitu nahi izatera, berriz, ez gukeke dudarik horren marrazkiek Klee, Schiele edo Giacometti gogorarazten dizkigutela, edo dituen objektuek dadaisten kutsua dutela esateko. Ez dugu Beuys muturreko eragiketa baten adierazle gisa, horrek muturrenekotzat hartu ohi den arte motarekin harremanik duelako sartu, munduari buruz duen irudikapenaren arte ikuspegiaren egiten duen eraikuntzagatik baizik. Proposatzen duen unibertsoak non edo han komentzioz bizitza edo arte deritzategun horien artean den lurralde berri bat inauguratzen du, eta horretan sortze den arazoa Fluxus taldeak, Beuys bere bizitzako unerren batean partaide izan zenak, (arte=bizitza, bizitza=arte) berdintasun eragiketa eginez konpontzen du, nahiz konponketa horrekin guztiz bat etorri ez.

Hori da Beuys temaren lurraldea. Zuen ikuspegi nagusia bere bizitzako gorabehera, obsesio, sineste, gustu eta ideietan zetzalako deitu diogu horrela. Beraz, erabili zituen gaiak eta eraiki zituen formak eskultore enblematiko horren kalifikatibo, atributo eta zirkunstantzia direla ere esan daiteke horrenbestez. Zeren eta Beuysengan aurkitzen baita tinkoturik artista batek bere iraganeko bizitza, bere "munduan egote" hori arteko eragiketa bihurtzean, eta hain modu berezian bihurtzean, egiten duen eragiketa. Feldroa, sufrea, zura, kobrea, eztia, gantza, buztina, ikatza, larrua, dira Beuys temaren gertaerei aplikaturiko gai pribilegiatuak. Aukeratutako objektu eta gaiak "doakien moduan ordenatzea, eta hori gaiei betekizun zehatzak –eginkizun magiko batean guztiz erabakita daudenak– eratzizko problematika orokorraren barnean" egitea da hurrengo eragiketa. Beuysen marrazte lana dela bide, gaitzat edo materia gisa hartu diren forma organiko jatorrizko horiek, antiforma natural horiek eta hastapeneko energia horiek jaiotzatik heriotza bitarteko hazkuntzako aldi eta

³⁶³ 358an aipatutako G. SWENSONen elkarrizkatik, 353 or.

³⁶⁴ SOLOMON, A., op. cit. "El arte nuevo", 79 or.

eboluziozko kurba pertsonal eta sozial bilakatuko dira. Aislatzeko materialak (feldroa, kartoia, zura), jateko oinarriko gaiak (gantza, ezta) eta bizitzako ibiliaren oin arrastoa jasotzen dutenak (buztina, hondarra) erabiliz, egilearen ahotsa tartekatzea besterik falta ez zaion seinale-sistema sinboliko bat eratzen du eskultore honek."³⁶⁵

Bada Bueysen obraren funtsean Izadira eta jatorrizko senera itzultzearen metafora handi luze bat, animaliaz eta landarez ilustratua. Eta bada ere arteko hitzetara bihurtzen zaila den eragiketa bat, kritikoek, nolabait agertu beharrez, teologiako transustanziazio hitzaren bidez adierazten dutena, eta kultura eta Izadia bateratzearen keinu magikoetan datzana. Egiten dituen ekintzetan, dituen begirada, keinu, ahots eta jokaerak medio, indar sakratuaren sinbolo, munduaren egitura bere pentsamoldearen arabera aldatzeko gai den demiurgo bihurtzen da bera, eta sormenezko askapen mezuaren bozeramailetara goititzen du bere burua. "Politika, ekonomia, irakaskuntza, medikuntza, laborantza, industria etab. barne hartzen dituen estrategia orokor bat darabil Bueysek, dio Bernard Lamarche Vadelek goian aipatutako idatzian, eta estrategia horren helburua, dio ondoren, norberaren sormena libreki garatzeak ziurtatzen duen zuzeneko demokraziaren barruan gizona Izadiarekin eta gizartearekin adiskidetzea da."³⁶⁶

Hogeigarren mendean ordura arte izandako beste artistekin zerikusi handirik ez zuen artista irudi bat agertu zen Beuys ezker, nahiz eta hori, eta batez ere 1960-70 hamarraldian, soma daitezkeen faktore batzuen konbinazioz osatua izan. Irudi berri horrek krisiaren interpretatzaile, gizarteko desordenen biktima eta sortzen diren aurkientzen oratzaile bihurtzen du artista; duen paperak, berriz, hogeigarren mende berean, antzinako gizarteetako xamanena gogorarazten digu, kaosetik eta alienaziotik babesten duenarena, alegia.

Lagun zuen Heiner Bastianek Lévi-Straussen aipamen hau dakar horren marrazkien aurkezpen baterako idatzi zuen testu bikain batean: "Ez gizona, baizik Izadia da gizona bitarteko, eta hau bitartekotza horretaz jabetu gabe, bere buruarekin mintzo dena."³⁶⁷ Eta aipamen hori esplikatzekoan, Beuysen egitekoaz zer iritzi zuen jakinarazten digu zearbidez: Izadiaren momentu bat, horren bihotzeko zinezko taupada da gizona, adierazita dagoenaren zentzuazko galdera guztiak bere egiten dituen taupada, gainera. Aipatu den galdera horri ez dio duen misterio lazarria gizonak mezua jaso edo emititu egiten duen ez jakiteak eratzkitzen, zentzuaren edo zentzu faltaren arteko diferentzia zein den jakin nahi izatearen ilusioak baizik. Ez dio Don Kixotek irrazionaltasun gogo-nahastaileari kontrarik egin nahi, baina bere salbazioa ere, orobat, bere buruaz bestearen paradisu eginkizun tragikoa eta oso ez dena, hitz bide-galduen –ezin izan daitezkeen baina badirenen– magiarena eta itxuraldaketa irrealen munduarena du. Paradisu horren eginkizunak adierazten digu beti ez garela gu hizkuntzaren jabe, baizik hizkuntza dela gure jabe."³⁶⁸

Arteari buruzko kontzeptu tradizionalaren kontra zegoen Beuys, eta pentsamendua bizi eta transkribitu esatean zer ulertu behar den adierazi nahi du bere lanaren bidez, baina pentsamendu hori oker bidean ez jarrazteko ere eskatzen du aldi berean. Gizona bere jatorriaren, bizitzako ibilbideen eta etorkizunaren aurrean

³⁶⁵ LAMARCHE VADEL, Bernard, "La doble vida de Joseph Beuys", "Beuys" monografikokoa, Edic. Buaes. Madril 1986, 3 or.

³⁶⁶ Ib., 4 or.

³⁶⁷ BASTIAN, H., op. cit. "Ahí afuera...", 7 or.

³⁶⁸ Ib., 8 or.

zeinen babesgabe eta alienaturik aurkitu ohi den ere adierazten digu berebat. "Kontzientziak antzina zituen erlazioetara mugatzen naiz ni, zioen, zeren, horiek ezagutarazten dizkiguten kontzientziako zisku batzuk gabe, ezingo bailitzatekeen etorkizunera zuzendurik dagoen kontzientzia berria taxutu. Horren zentzua ulertu duena, horretatik aldendu eta bere ideia propioetara bihurtzen da."³⁶⁹

Esan bezala, sarri agertzen dira bere lanetan zeinu bereziak, objektu fisikoak, agente misteriotsu eramanezinak, historiako mito arkaikoak, duten simbilismoa dela medio, esistitzearen berezko funtsa sustantziak aldatzeko baliagarri direnak. Horren konjurazioak gizon gutxituari dagokion pentsamendu guztia biziagotzen du; eta iraganera bihurtzen da, zeren pentsamendu horrek, duen estali hotz homogenea aurrerapenari kendurik, "aurreango objektua aldatzeko"* balio duten imajinak jaulkiarazten baitizkio mitoari. Horretan ere, Beuysen pentsakera ageri da erlazonaturik –heriotza bitarteko duela– harako "estruktura unibertsal" harekin, zein estrukturatan pentsamendu *salbajea* eta *otzana* pentsamendu natural baitiren, bestalde, eta ez pentsamendu historiko, arrazoi unibertsal berbereko direnez. Dena den, beste ondorio bat ere ateratzen du Beuysen, kontingentzien panorama ezin aspergarriagotik delako bere zati promesa handiko eta bakarrak erauzten dituenean eta: "*Der Mensch ist noch nicht* (Ez dago oraindik gizonik) dioenean."³⁷⁰

Bastianen ustez, iritzi oker eta eskas asko idatzi da Beuysen xaman-paperari buruz. Bastianek uste du, bestalde, ezen Beuysen "onartu zuela xamanen papera, mudu batetik bestera dabilen ibiltari ikaragarriarena", eta xamanak, "senei darien bultzadei, erritualizazioari eta ilusiozko adierazpenei dagokien leku propioen" bila ibiltzen direla. Horren iritzian, "Gogoeta extatikoa, inimizazioa eta muga-lerroek izateko arrazoirik ez duten gunea, aukeratzen ditu xamanak eragiketa-leku, espazioak eta denborak urrundurik zegoela zirudien hura kontaktuan jarrarazteko."³⁷¹ Beuysen marrazkiei ere, *mundu batetik bestera dabilen ibiltariaren, muga-lerroak gainditzen dituenaren, espazio-denbora koordenadei batera jokarazten dienaren* papera egozten die, duten lema, "Bizientzako eta hilentzako hizkeran setati iraun, zeinek besteari bere mundu ezezagunaz hitz egin ahal izan diezaion"³⁷², litzatekeela dionean.

Beuys uharte bitxi bat da hogeigarren mendeko arteko itsas-zabaldian, europar-europarra, eta ezinbestez alemaniarra, esango genuke ia-ia. Bere garaian ziren mugimenduak ingurura ekarrarazteko aukerarik izan arren, bai Dusseldorfeko Akademian, bai Unibertsitate Librean eta bai bere iharduera zabalean, ez dugu, guztiaz ere, beste artistetan Beuysen aztarrenik aurkitu. Ez dugu horrekin bere diseinuak alferrak izan zirenik esan nahi, zertu zuen arte egikera hain bere biografia propioari eta kolektiboari lotuak ezin zuela, beste biografietan ezik erresonantziarik izan baino. Eta biografiak, ez dira ikasten. Horregatik ditugu Beuysengana mimesi bidez hurbiltzerakoan hainbeste arazo. Ozta-ozta soma daitekeen hartan azaleratzen da horren mezua, batek bizi izaten dituen gorabeheretan urturik bezala geratzen den eta, definizioz, besterendu ezina den hartan, alegia.

KOSUTH

³⁶⁹ Ib., 26 or.

³⁷⁰ Ib., 15 or.

³⁷¹ Ib., 18 or.

³⁷² Ib., 17 or

1965ean, *One and Three Chairs* obra egiten du Kosuthek. Obra horretan, silla agertzen zen, ezker-eskuin edo aldekoz beste, hiru egoeratan: ezkerreneko aldean, sillaren definizioa, hiztegi batetik hartua; erdian, silla, izan ohi den berean; eta eskuinekoan, aipatu den sillaren fotografia. "Art after philosophy" aldizkariko artikulua batean dionez, ez du berak arte-obrarik egin nahi, *arteari buruz gogoeta* baizik, eta horri buruz ondoko hau dio: "Artista izateak gaur egun, artearen egiteaz galdetu beharra eta galdetzea esan nahi du. Pinturaren egiteaz galdetzen bada ezin da *a fortiori* edo halabeharrez artearen egiteaz galdetu. Artista batek onartzen badu pintura (edo eskultura), onartzen du ere horri doakion tradizioa. Eta da hori horrela, 'arte' termino orokorra delako eta 'pintura', berariazkoa. Artea egiteko *forma* jakin bat, berezi bat, da pintura. Koadroak egitean, artearen izaera onartzen ari zarete (eta ez duzue izaera hori zalantzan jartzen). Europako tradizioaren araberrako pintura-eskultura dikotomia onartzen duzue horretan."³⁷³

Bestalde, arteak eta Estetikarekin duen bereizkuntza zertan datzan ere adierazten du artikulua horretan. "Ederraz, eta ezinbestez gustuaz ere, ziharduen filosofiako saila, beharturik zegoen horrenbestez arteaz ere ihardutera eta hori eztabaidan jartzera. Hori egiteko 'ohiturak' eragin zuen gero, artea eta Estetika eremu bereko eta elkarrekin zerikusia zuten kontzeptuak zirela uste izatea, uste faltsua, noski."³⁷⁴ Eta Estetika hitza arteko obra jakin gaur gaingitua dagoen bat izendatzeko erabili ohi denez, "arte" hitza arte "analitikoa" (kontzeptuala) adierazteko erabiltzen du Kosuthek. Azkeneko arte mota horri buruz zera zioen Reinhardtek 1963an: "Arteaz gauza bakarra esan daiteke, bakarra dela. Arte den bestean da artea arte eta gainerakoa beste zerbait da. Arte den bestean arte dena ez da ezer artea besterik. Ez da artea arte ez dena."³⁷⁵ Reinhardten definizio hori dagoen horretan hartzeraz zaila izango litzateke arte kontzeptuala definitzea, eta are zailagoa oraindik horren kalitate "analitikoa" jakitea. Edo, artea definitzeko beste proposamen batzuk hartu beharko genituzke bestela, Kosuthek artea logika eta matematika gauza batean direla antzeko, *tautologia* izatean, dioeneko hura, esate baterako, zeren tautologia izanik ez bailuke egiaztapen enpirikorik beharko. "Arteko obra bera tautologia bat da, izan ere artistak aurkezten baitu halako balitz bezala, beste modu batera esanda, artista horrek aitortzen duela delako obra *arte* gisa, artearen *definizioa* egiten duela, alegia. Ezer arte izatea bera *a priori* huts bat da, beraz."³⁷⁶

Kosuthen bereizketa hori, proposamen analitikoaren eta sintetikoaren artekoa, alegia, kantiantzat jotzen du Victoria Combaliak, berak arte kontzeptualari buruz idatzitako "La poética de lo neutro"³⁷⁷ liburuan. Bereizketa hori egiterakoan, filosofia analitikoaren adierazle den A. J. Ayerrek gauza analitikoaren eta gauza sintetikoaren artean egiten duen bereizketa hartzen du oinarri Kosuthek: "Proposamen bat da analitiko proposamen horren balioa dituen sinboloen definizioan bakarrik oinarritzen ez denean, eta da sintetiko duen balioa esperientziatzeko gorabeheren arabera neurtzen denean."³⁷⁸ Ayeren gogoeta horiek arteko alorrera aldatuz zera dio Kosuthek, "proposamen artistikoen balioa ez datzala, alegia, objektuen izaerari buruzko inolako presupuesto enpirikoetan, eta are gutxiago estetikoetan. Hori ez da zuzenki objektuen zertan formalez arduratzen. Dituen kezka bakarrak dira, (a) artea nola gara ote litekeen kontzeptu mailan eta (b) bere proposamenek nola jarrai ote liezaiokeen

³⁷³ KOSUTH, Joseph, "Art after philosophy", aipatutako "L'art conceptuel, une perspective" katalogoan, 238 or.

³⁷⁴ Ib., 237 or.

³⁷⁵ Ib., 237 or.

³⁷⁶ Ib., 239 or.

³⁷⁷ COMBALIA, Victoria, "La poética de lo neutro", Edit. Anagrama.artzelona 1985.

³⁷⁸ KOSUTH, J., op. cit. "Art after...", 239 or.

garapen horri."³⁷⁹ Horrentzat, artearen jitea zalantzan jarri izan dutenak dira artista analitikoak: Malevitch, Mondrian, Reinhardt, lehenengo garaiko Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, LeWitt, Morris... Sintetikoak, aldiz, "artearen orbitatik" irten eta giza izaeraren espazio infinituan edo berak errealismoak eta espressionismoak deritzatenen artean sartu izan direnak.

Kosuthen beste bi alde ere azpimarkatu nahi genituzke aurrerago baino lehen, Duchampi zion begirunea da bat eta arte mundura egin zuen ekarpen handia. "*Readymade* edo delakoaz gero, artea ez da interesatu izan hizkeraren forma, horrek zionaz baizik. Horrek esan nahi du, *readymade*-k formari ez baina funtzioari ematen ziola garrantia. Aldaketa hori bilakatu da gero –itxuratik kontzeptuzkora igarotzea– aurrekoaren eta arte modernoaren eta arte 'kontzeptualaren' arteko zuin. Duchamp ezkeroko arte guztia kontzeptuala da."³⁸⁰

Kosuthi buruz hitz egiten hasterakoan aipatu dugun sillak zerikusi gutxi du, beraz, Van Goghen besterekin edo Goyaren *Retrato de la familia de Carlos IV* koadroan agertzen den silloiarekin; gutxi orobat Bauhausen diseinuekin eta Mirok zenbait eskulturetan sartu zituen sillekin ere. Duchampen aulkiarekin berarekin ere askorik ez agian, autoreak baietz uste badu ere. Kosuthek ez du benetako sillarik, ez bat ez hirurik, ikustera eman nahi bere obran, sillaren esentzia baizik, "esentzia" hitz horrek filosofia kutsurik ez balu. Robert Smithek "sillatasun" esaten dio arte eragiketa horri.³⁸¹

1969an New Yorken egin zen erakusketa kolektiboa (Kosuthek ere hartu zuen parte) zela-eta egin zen katalogoan hau zioen partaideetako beste batek, Hueblerek: "Objektu gutxi-asko interesgarriz betea dago mundua; ez diot pila horri bat bera ere erantsi nahi." Dilema latza horixe, eta ez bakarrik artistarentzat, bai den beste edozeinentzat ere.

KOUNELLIS.

Pedrok Azarak dioenez, 1968ko urrian gertatu zen hau; 1969an, Rudi Fuchsek dioenez. Janis Kounellisek erakusketa bat egin zuen L'Attico de Roma galerian: hormak zuri, zoruak distiratsu, eta areto barruan, hamaika (hamabi, zenbaiten arabera) zaldi. Eta horien zarata, arriskua, usaina eta kaka, lagun. Ditugun erreferentzia ia guztien arabera, obra horri buruz ez da estukeria eta bistakoa dena baizik esan, eta arte "sistema" kritikatzear helburu duen adierazpen bitxi ezohizko bat bezala hartu izan da. Jean Frémonen iritzian, "Kounellis" arte eragiketa obrak egiteko aukeratzen dituen elementuak historiak eta kulturaz jaztean datza. Alde batetik, "*Izadiari dagozkion formak*, bizitzaren eta zentzumenen adierazle diren gauzak aukeratzen ditu: hamar zaldiak (...), loritua "pertia" batean, kotoia edo kaktusa metalezko estrukturan, harrautza, kandela, argizaria, babak, artoa irina, arroza, kafea, horien zakuak."³⁸² Baina, baita "*Kulturari dagozkion formak* edo metalaren eta sormen intelektualaren adierazle direnak ere: astrakzioz lortutako produktuak, marra eta angelu zuzena, laukia, altzairuzko xafla, antzinako estatua irudien molde puskak."³⁸³

³⁷⁹ Ib., 239 or.

³⁸⁰ Ib., 238 or.

³⁸¹ SMITH, Robert, "Arte conceptual", aipatutako Nikos STANGOSen "Conceptos de arte moderno" liburuan, 218 or.

³⁸² FREMON, Jean, "Jannis Kounellis", Lelong Galeria. Paris, 5 or.

³⁸³ Ib., 6 or.

Nolanahi ere, badu aukeraketa horrek Malevitchen abenturaren, Yves Kleien, Klimten, Verrochioren, eta bizantziar ikonoetako atze urreztatuen kutsurik. Baina, ondoko berritzaile hauen jarraitzailetzat ere badu bere burua: Rimbauden, Caravaggioren, Joyceren, Van Goghen, Pounden eta Pollocken. "Zaldia lagun du gizonak, hala gerran, nola bidaian eta berdin laborantzako lanean, dio Rudi Fuschek. Indarraren eta energiaren, eta edertasun harroaren sinbolo da hori, eta artistaren amets ere bai, horrekin. Artearen Historian eta Estetikari dagokionez, bere buruari bakarrik eman dio gizonak zaldiari baino leku handiagoa. Atal honen hasieran aipatu diren zaldi haiek ez ziren, beraz, zaldi huts ..."³⁸⁴ Hain zuzen ere, horretan datza "Kounellis" arte eragiketa, artean entzute handiko izan diren zaldiak zeudela hamaika-hamabi haietan irudikatuturik: Partenongo gerrarien zaldiak, Veneziako San Marcos elizaren ate inguruko brontzezkoak, Paolo Ucello eta Piero della Francescarenak, Leonardok bukatu gabe utzi zuen Trivulzio *condottiere*-rena, Gericaulten zaldi eroak edo Delacroixen nobleak, eta nola ez, Goyaren zaldi tripa-lehertuak eta Picassoren zaldi sufrikariozko erdi hilak. "Historiako bideak lauhazkan eginda, dio Rudi Fuschek, iritsi ziren L'Atticoko zaldiak Erromako galeriara, han *guk* ikus genitzan. Izan duen historia zalapartatsua alegoria da artea, banakako momentu bakoitzean."³⁸⁵

Kounellis-en egiteko modu horri "Kounellis" eragiketa deitu diogu *guk*, baina *povera* (ez du berdintasunak zertan erabatekoa izanik) ere esan ziezaiokeen hedaduraz. Eragiketa horri buruz argi gehixeago ematearren, Germano Celantek *povera* arteaz 1968an egindako definizio moduko bat dakargu bidera: "Arte *povera* ez da egiteko era ilustratibo teoriko bat; ez du ere ideia beste modu batera irudikatze prozesua helburu (bistakoak baitira kontzeptuzkoei buruz egiten dituen zeharkako aipamenak), iruditik azaleratzen den zentzua eta horrek duen egitazko esanahia agertzen siatzen da baizik, hori egitea gauza kontziente den neurrian; ez zaio, bestalde, objektuak eta irudiak (ikonoak) goraiatzeko asmorik nabari, eta egiteko era librea du, ia intuitiboa, imitatzeari egiteko funtzionala eta bigarren mailakoa ematen diona, ideia eta lege orokorra foku guneek argitarazten dutena (...) elementu hutsal primarioen eta Izadiaren (Demokritoren unitateen arabera harturik hori ere) goratzarre bat (...) Gizona-Izadia, jada Erdi Aroko 'narrator-narratum' hartako helburu teologikorik ez dutenak, zertasun bereko bihurtze bat (...) Tautologia estetiko berriz aurkitzea, ia esateko..."³⁸⁶

3.12. Isiltasuna, erbesteratze eta amarrukeria.

"Isiltasuna, erbesteratzea eta amarrukeria" da Joycek bere "Retrato del artista adolescente" idazlanean Modernitate garaiko sorketa ekintzari darion deserrotasuna eta deserritasuna adierazteko erabili zuen lema, eta artista abangoardien aurrean zein egoeratan aurkitzen zen adierazi ere, oso zuzen adierazten du horrek, aurkeztu ditugun kasuetan ikus daitekeenez. Isiltasun eta erbesteratze hori adierazteko, gehienetan "artearen heriotza" esapidea erabili izan da Modernitate garaian. Mehatxu horri aurre egiteko, berriz, beste garaietan drama, ironia eta matxinada bezala, oraingoan amarrukeria aukeratzen dute deserrotasunaren eta deserritasunaren pean erortzen direnek.

3.12.1. Gehiegiak bitarteko.

³⁸⁴ FUSH, R. H., "Jannis Kounellis", "Jannis Kounellis and The Van Abbemuseum" katalogoaren separata. Holanda 1981. Hirugarren historia.

³⁸⁵ Ib., Hirugarren historioaren amaiera.

³⁸⁶ CELANT, Germano, "Arte povera. Del arte povera a 1985", Ministerio de Cultura. Madril 1985, 18 or.

Abangoardistek hain gogoko zuten "artearen heriotza" esapideaz zer esaten den jakiteak ikaragarritzko garrantzia du Modernitate garaian gertatu zena ulertzeko. Badu horrek Hegelek iragarri zuenarekin zerikusirik. "Heriotza" hori dabil Hegelek etorkizuneko artea nolakoa izango zen adierazteko, "kontzientzia gehiegi, *izpiritu gehiegi*, ideia gehiegi" zionean, esan nahi zuenaren atzean ere. Ez zen Hegel, bere garaiko artea, "garaiari" ez zegokiola-eta, "zaharkituzat" jotzera bakarrik mugatu, "etorkizuneko artea", izpirituzko Ideiaren adierazpen izango zela iragarri ere egin zuen horrekin batean. Eta hori esatean nahi zuen adierazi, *gogoeta* teorikoak zertara eragin, aldi berri horretako *obrak* eta *objektuak* ere modu hartara zertuko zirela, aurreko garaietan gertatzen zenaren kontrara, hain zuzen. Eta esan nahi zuen aldi berean, gogoeta hori gabe ez zela zegokion aldiari (Modernitateko garaiari) behar bezala erantzuteko gai zen obrarik izango. Hegelen arabera, artearen une jakin bateko egoera ez da hartu behar, "aldi horretako egoera errukarriak edo prosaikoak, interes faltak etab. kanpotik eraso izanagatik etorri zaion ezbehar pasakor bat bezala. Izatez, arteari beretik eta bere garapenetik datorkion zera baita egoera hori, duen joera ere, berezkoa zaion gaia intuizioaren bidez objektibatzen duela, eta hori egiten duen heinean, bere burua zegokiola uste zuen edukitik liberatzea denez."³⁸⁷ Egite horri jaulkitzen zaion efektuari *espoleta de efecto retardado, estallido de ruptura, desbordamiento de sus limites, final*, deritzo José Jiménezek. Parrafo honen hasieran "heriotza" esaten genion horri.

"Artearen heriotza" deritzagun arazoa, Hegelek iragarri zuen, zabaldu, Heinrich Heinek zabaldu zuen, eta gaur egun duen garrantzia izateko lagundu ere egin zuen. Heinen iritzian, *bizitzak artea alderazteak* edo hiztoriaren eta bizitzaren berezko prozesuak eragingo zuen heriotza hori, eta ez Hegelek esatez zuen bezala, Izpirituaren dinamikak. Mugimendu abangoardista asko lotu zitzaion Heineren lemari eta horrek artearen heriotzari buruz zuen iritzi berri baikorrari; iragana gauza hila baitzen horren dialektika historikoaren arabera; eta etorkizuna, bizi arnasa berria ekar zezakeen bakarra. Hori Marxen iritzietara hurbildu izanak (1843an), bestalde, are aukera handiagoa ematen digu "artearen heriotza" deritzan horren irtenbide baikorra sakontzeko, ikuspegi materialistik eta historikotik ere ukitu ahal izateko, alegia.

Marxen planteamendua *gizarteari buruzko proiektu* bati lotua dago, nolana ere, eta horren ikuspegitik begiratuta, "artearen heriotza" ez da urratze bat zegoena gaintitze bat baizik. Eta iraganeko artea ere, klase sozial zahar atzeratu batzuen ispilu zen planteamendu horren arabera. Klase horiek gizabanako jakin batzuen esku utzia zeukaten artea, eta hauek, berriz, gizon-emakumeen beste ekimen, sormenezko balio batzuen eramaile izan zitezkeenekin zerikusirik ez zuen eginkizuntzat zeukaten hori. Aurreko ikuspegi horren kontra eta zuten planteamenduak eraginik, *Estetikaren antolaketa beste modu batera diseinatzea* proposatu zuten Marxek eta Engelsek, Estetikarekin zerikusia zutenei artea bizitzatik berezirik eta beren buruak elite pribilegiatu gisa sentitzeko biderik emango ez zuen antolaketa bat egitea, alegia. "Alde horretatik begiratzuz gero, artearen heriotzak badu *dimensio estetikoaren unibertsaltasun antropologikoa liberatzeko gaitasunik*."³⁸⁸ dio J. Jiménezek.

Planteamendu horrek eragin litzakeen gogoetek eta agertu zenez gero planteamendu horrek egin duen ibilbideak ordea, azkeneko hamarraldiotan marxismoa bitarteko dela izan diren gertakizun sozial-politikoekin

³⁸⁷ HEGEL, "Estética", Edic. Siglo Veinte. Buenos Aires 1983, I. 22 or.

³⁸⁸ JIMENEZ, José, op. cit. "Imágenes del...", 80 or.

egiten dute topo, eta planteamendu horren askapen gaitasuna eztabaidan jartzea ere badakarte berekin. Marxen planteamendu hori, halere, berak azaldu bezala hartuko dugu guk, eta ez gara, orain arteko beste pentsalarienarekin egin ez dugunez, duen mami bihurtzeko gaitasuna zenbaterainoa den aztertzen arituko.

Dena den, eta metodologia bat hautatu beharrez, Hegelen azalpena hartuko dugu muturreko joeretako bat ("izpiritu gehiegi") adierazteko eredu, eta Heinerena, bigarren ("mundu gehiegi")joera izendatzeko. Bestalde, azkeneko horretan sartuko ditugu Marxen eta beste batzuen planteamenduak ere, elkarrekin diferentzia batzuk izan arren. Bada horiez aparte ere artearen heriotzaz mintzo izan denik, hala nola Adorno, Lukacs, Burger, Benjamin etab., baina ez dugu hemen horien aipamenik bidera ekarriko. Baina, D. Fullaondok, Oteiza eta Chillida eskultoreen obra eta pentsamendua aitzaki harturik, Modernitateaz egiten duen irakurketa ere ahaztu nahi ez genukeenez, salbuespen bat egingo dugu horrenarekin.

"Iraganeko" artearen azterketak "etorkizunari" buruzko diagnostiko bat egitera eragin zuen Hegel (eta Heine, Schiller, Marx...) Dena den, arteko aldordioak kraskatzen eta gainbehera hasiak zeuden XIX. mendean, eta alor guztietan gainera: hala eskultura, nola pinturan, literaturan, arkitektura eta musikan. Interesgarria da nola autore batzuei eta besteei etorkizuna *gehiegizkoz* betea agertzen zaien ikustea. XIX. mendearen azkenaldian, komentzio, gramatika eta estilo alorretan gertatu zen aurreraezin horri "*anonadamiento del sentido*" deritzo Triasek. Horren iritzian, "*fin du siècle* deritzon joerak, hizkuntza kode horiek absurdoraino bultzatzeko, hau da, horiek modu iaioan eta apaingarri gisa erabiliz eta zituzten oinarriak orpotik ateraz, horien mugak ahal ziren urrutien eragiteko estrategia hartu zuten"³⁸⁹, egoera horri aurre egin beharrez. Guk *muturreko eragiketak* deritzategu eragiketa horiei. Esapideak, -gorago ere ekarri dugu aipamena bidera-, Italo Calvinoren testu batetik hartu dugu, eta "esentziaraino soilteza"* , "erabateko konkista" adierazten du (296 aipuan). Arestian Modernitate garaiko zenbait jokoera artistiko izendatzeko erabili dugun *izpiritu gehiegi* horrek ere badu, agian, Calvinoren esapideekin baliokidetasunik, eta halaber Cocteauk, urrutiegi joanez gero noraino iritsi ote daiteke, bere buruari galdetzen zionean adierazi nahi zuenarekin ere.

Edozein modutara ere, ez daitezke muturreko eragiketa guztiak "izpiritu gehiegi" deritzagun horretakoekin parekatu. "Puskatzeraino teinkatu arkua" atalean agertu ditugun batzuk behintzat ez dago "izpiritu gehiegi"-koen moldeetara nola egokiturik. Badute halere guztiak bat datozen ezaugarri bat: *muturreko* mugamugako, erabateko eta *gehiegizko* izatea, alegia. Hegelen interpretazioari doi dakizkiokeen eragiketei "izpiritu gehiegi" deitu diegun moduan, "artearen heriotza" deritzan horren alorreko izanik, Heineren (eta Marxen) interpretazioari edo *bizitzak alderazitako arteari** hobeto egoki dakizkiokeen beste horiei, "mundu gehiegi" deituko diegu. Modernitatearen ezaugarri izan diren eragiketa motetan, hala muturrekoetan, nola erradikaletan eta gehiegizkoetan, sail zabalagoa hartu ahal izango dugu horrela. Eta ez dugu "gehigizkoen" arteko bereizkuntza hori nolabait sailkatu beharrez egiten, "izpiritu gehiegi" edo "mundu gehiegi" deritzategun joeretako obrak eta autorek bi zerrendatan biltzea oso zaila izango litzatekeelako baizik. Bereizteak ez digu, dena den, Modernitate barruko bi eragite direla esateko eskurik ematen, zeren ez baitira elkarren aurkakoak, Modernitate garaiko bi ikuspegi esanguratsuren adierazle diren arren.

³⁸⁹ TRIAS, Eugenio, "Lógica del límite", Edic. Ensayos-Destino. Bartzelona 1991, 236 or.

"Mundu gehiegi" deritzagun joeraren araberako eragiketa proiektuak ez ditzake beraz, Modernitate garaiko arte kulturaren alde batzuk baizik argi; baina horrek ez du esan nahi, horiek sortarazteko gai izan den eragiketak "izpiritu gehiegi" deritzagunekoek sortarazi dituztenekin zerikusirik ez dutenik. Bi eragiketa modu horien atzean *isuri poetiko* bera dabilela esan beharko litzateke agian. Eta hartu ere, alde horretatik hartu dugu Umberto Ecoren, "obra guztiak du bere isuri poetikoa, eta obrari zein isuri poetikok eragiten dion jakin behar da obra zuzen ulertzeko"³⁹⁰ dioen testua. "Gehiegizko" joerako egiketa horiek agian "Modernitatea" lukete oinarriko isuri poetikoa. "Hori bezain egia da, bestalde (Ecoren geroz atzera, eta 1963an idatzitako artikulua da), erromantizismo garaitik gauden honetara bitarteko artean, isuri poetikoaren arazoa obra egin, bukatuaren arazoarekin bat egitea inoiz ere modu sinplean gertatu ez dela, baizik kontrara, obra bera isuri poetikoaren edo arazo poetikoaren formulazio gisa proposatu nahi izan dela, eta sarritan poetikari buruzko tratadu bihurtu izan dela obra."³⁹¹ Ecoren "poesiaren poesia", "poesia egiteari buruzko poesia" edo "poesia ber poesia" esapideak irakurtzean, beraz, gure "gehiegizko" horiek datozkigu gogora.

Arteko obra isuri poetiko baten eramaile izateak "gehiegizkotasunaren" bokazioa duela adierazten du. Munduari buruzko ikuspegi baten ordezkari izan nahiak, arteak betekizun hori baduela erakutsi nahiak, pertsonen artean komunikatzeko gaitasuna badela adierazi edo errealitateari buruzko antologia moduko bat-edo izan nahiak, badu obrako artea, edo ordura bitartean halakotzat hartzen zena, agortarazteko arriskua. Ez gaitu, bada, artearen handi uste horiek zenbait autore sentikor horren heriotza aldarrikatzera eragiteak batere harritzen.

Gerta daiteke obra batzuk ikusi hutsera baldar eta gaitzigarri iruditzea, baina esplikazioak eta errazoiak entzun ondoren gogobetegarri gertatzea. Eta gerta daiteke kontrara, obra baten fisikoa eta itxura dagozkionak izatea, eta esplikazioak lagungarri baizik ez gertatzea. Gehienetan ordea, "baina, zer esan nahi du?", izaten da entzuten den galdera, eta "esplikazio" bat, "arrazoi" bat nahi izaten dute. Ecoren iritzian, obraren arazoak baino isuri poetikoak erakargarritasun handiagoa duela dioen bere tesiaren alde doa hori, eta, Estetikari buruzko ikuspegia aldatuz doala ere adieraz lezake, bestalde, izan ere, emozioak eta intuizioak lehen baino indar gutxiago eta adimenak, berriz, handiagoa baitute orain dagoen ikuspegiari; eta hipotesi horrek badu Hegelek iragarri zuen harekin zerikusirik. Javier Maderuelok ere *ezagutza-esperientzia* binomioa erabiltzen du, "El espacio raptado"³⁹² bere liburuan, muturreko joera horiez ari denean.

Umberto Eco badu Piero Raffaren aipamen bat, guk beste autore batzuetatik hartu ditugun ezaugarri berak bidera dakartzanez, hemen osorik sartzea interesgarri deritzaguna. Hau dio aipamen horrek: "*Historiaren azerikeriak**, *artearen heriotza* zertzeko asmatutako gauza bat da abangoardia, artearen lehengo kultura eginkizunetik kultura eginkizun berrira aldatze bat, alegia. Metafora bat ("historiaren azerikeria") hartu dut kontzeptu hori adierazteko baina gaur egun mundu guztiak daki abangoardiako zenbait ideologia aurrerapenaz ondo jabeturik daudela eta hori beren egitarauaren ardatz bihurtu dutela (...) Aldaketa hori *gogoeta errazional gehiegiren* itxuran agertu da arte kontzientzian, sormenerako gaitasunari eta atsegin artiskoari berari lekua kenduz bezala, hain zuzen (...) Arte egiteak produktuaz gero eta kontzientzia kritiko zehatzagoa izatea eskatzen

³⁹⁰ ECO, Umberto, "La definición del arte", Edit. Martínez Roca. Barcelona 1985, 253 or.

³⁹¹ Ib., 253 or.

³⁹² MADERUELO, Javier, "El espacio raptado", Edit. Mondadori. Madrid 1990.

du (...) eta hortik dator obrak berak benetan adieraztera ematen duenaren eta horiek justifikatzen dituen dotrina *surplus*-aren arteko paradoxa proportziogabea."³⁹³

Dino Formaggiok dioena bere eginik, "artearen heriotza" eta "artearen akabera historikoa" ez direla elkarrekin parekatzekoak dio Eco, nola eta "arte molde jakin batez" ari ez den hori egiterakoan; eta Formaggiorekin bat dator, horrek Estetika egitez dialektikoa dela dioenean ere. Oso zuzena da, bestalde, Eco Hegeleneko "artearen heriotzaz", "ukazioaren ukazio" eta "heriotzaren heriotz" dela zioneko hari buruz, egiten duen irakurketa eta interpretazioa ere, eta hori alde baikorretik haturik egiten duenean. Bada ere horrek kritikoa gisa ematen dituen aholkuetan zer ikasi, dagoen egoeraren aurrean etsitzeko ordez ikertzeko eta ikasteko bide berriei ekin behar zaiela dioenean. Badu Formaggiok De Sanctisenetik jasotako interes handiko aipamen bat ere, "akabera" horrek nolako krisia suposatzen duen adierazten duena.³⁹⁴

"Izpiritu gehiegiaz" bakarrik mintzo dira autore horiek guztiak; guk, aldiz, beste "gehiegi" bat ere satu dugu hemen, "munduarena"; ez dugu hori egitearekin zenbait eragiketari dutena baino garrantzia handiagoa emateko asmorik, funtsean "izpirituzkoan" bil daitezkeen arren, horien alde batzuek azpimarratzekoa baizik, zeren eze, bizi garen garaiaren ezaugarri den *laikotasunaren* eta Modernitate garaiko zenbait eragiketa enblematikoetan ageri den *trinkotasunaren* eramaile baitira.

3. 12.2 Eter eta materia.

Elkarrekin baliokidetasun esturik ez duten arren, interesgarria iruditu zaigu D. Fullaondoren "Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte" liburuan agertzen den zenbait gogoeta aipatzea hemen. Fullaondok "objektu errazionalista-objektu espresionista" bikotea aipatzen du bere liburuan, eta bikote horrek badu, guk hemen aztertu ditugun bi "gehiegi" eta bi "Modernitateekin" zerikusirik. Bilbotar arkitekto horren arabera, Oteiza eragiketa errazionalistaren paradigman sartu beharko litzateke, "koartadarik ez izateagatik eta duen konnotazio edo psikologia trinkoagatik", "kultura eter bilakarazi beharreko prozesu bitxi baten bidez objektuari zuen mehetasun metafisiko espaziala itzuli nahi diola dirudielako" eta duen bidea ere "metodikoa, aurrez erabakitakoa eta ezusterik gabea" delako. Eta Oteizaren hitzok aipatzen ditu ondoren: "bakartasun huts baten, espazio-isiltasun ireki baten bila nabil estatuarentzat (...) aparkatzeko leku izpiritual, erretiroko eta babeseke baten bila..."³⁹⁵

Chillida, aldiz, justu horren kontrakoa litzateke, Fullaondoren iritzian, jokaera irrazionalistaren eredu eta espresionismoaren adierazle, hain zuzen. Horregatik du bere izartegian, "hainbeste esanahi, dario horri adjetiboa, darama azpian drama habailan, zentzumenen landaretza...", eta da duen trinkotasuna "laberintuzkoa, eta gogorazten ditu orain natura aurreko ordenak, infernukoak eta ondikoak gero, eta aingeruzkoak hurrena..."³⁹⁶

³⁹³ ECO, U., op. cit. "La definición...", 257 or.

³⁹⁴ Ib., aipatutako obrako "Dos hipótesis sobre la muerte del arte", 250-267or.

³⁹⁵ FULLAONDO, J. D., op. cit. "Oteiza y Chillida...", 75 or.

³⁹⁶ Ib., 75 or.

Errazionalista-espresionista bikote horri eratxikitako ezaugarrietatik, Fullaondok *eterializazio-materializazio* bikote dialektikoa eratortzen du, zein ere dagoen, berdin ezin badira ere, gure izpiritu gehiegi-mundu gehiegi bikotetik eta Spengleren eta Toynbeeren interpretazioetatik hurbil. Joera errazionalistak eterializazio aldera du isuria, eta hala adierazten digu Fullaondok Oteizaren "isiltasunari buruzko oharra, hotsaren, adierazpideen, hutsunearen desmaterializazioa, horren interpretazio 'etereo' eta Velázquezen papera..."³⁹⁷ gogoratzen dizkigunean. Fullaondorena da halaber gure ustez Oteizaren bukaerako fasea hobekien deskribatzen duen hau ere: "eduki ontzia mehartu eta imana indartu."*³⁹⁸ (80 or.)

Oteizaren eta Chillidaren ekimen paradigmaticoez zehazte lan hori guztia egin eta gero, ondorioren bat atera beharra ikusten du Fullaondok, eta Koestlerez baliatzen da horretarako. Aipamen honetan bi alde bereiz daitezke. Lehenengoan, deontologiazko proposamen bat egiten du: "Artea kontenplazio kontua da. Baina bai errukigabe kontua ere. Batek idatzi eta erruki gabe idatzi beharko luke gauza ziurra uste duena, edo isildu bestela." Bigarren partean, berriz, kexu ageri da, eta ez dakigu den Hegelek iragarri zuen gaitzagatik edo Heinek iragarri zuenagatik: "Ezin da Kontenplazioaren eta Ekintzaren artean den arazoa konpondu, dio horrek. Izan ziren Historian aldi amesgarri batzuk elkarrekin oso ondo moldatu zirenak. Gure honetan ordea, inkompatibleak dira. Eta ez naiz ni kasu aislatu bat. Europako artea hiltzera doa, zeren ezin baita hori egiaz gabe bizi, eta egia galgarri bihurtu zaio..."³⁹⁹ Berriz ere artearen heriotza dator bidera. Peter Weissen hitzetan esateko, horietako zeinahi saio dela ere "ez da egin nahi genuenaren hazi txiki bat baizik."

3.12.3 Izpiritu gehiegi.

Hegelen proposamena, hau da, arte modernoan egindako gogoeta teoriko pilaketa metodologia gisa onartu bezin laister jabetu ginen filosofo horren diagnostikoa eta zenbait abangoariaren praktika ondo zegoziola elkarri. Produkzioari ekin baino lehen, landu nahi duten "objektua txertatu beharko den arte motaren esentziaz, eta arte mota horri dagozkion estrukturaz eta kodeaz" gogoetak egiten hasten dira artistak. Tríasek dioenez, egiteko era horretatik ateratzen dena "artearen arte objektibo eta filosofiko, artea eta Estetika" da aldi berean. Artearen aldetik gauzak "argitzen" aritu behar horrek "arteko obra bat, arteko obra baino lehen, (arteko) obra konstruktibista edo dadaista gisa, surrealista edo kubista gisa, dodekafoniko edo 'neoklasista' gisa, edota deskonstruktibista edo postmodernista gisa agertu ohi dela esanarazten dio autore horri. Dena dela, teoria joera edo gogoeta bide honetakoa izateak ematen dio obrari benetako obratzat hartua izateko eskua."⁴⁰⁰

Hegelen premisa onartzeak orobat bere zer eta nolaz hausnartzea eskatzen dio arte modernoari; praktikan horrek, alor bakoitzaren jitea osatzen duten *egitezko elementu minimoak** aurkitzen saiatu behar duela esan nahi du. Jitea ematen dioten bereiztasun horiek are bereiziago bilakatzea dakar autonomia horrek truketan. Arte gertakariari dagokionez jarrera modernoan muturreko izatea, beraz, sortze lanari ekin baino lehen teoria hartu eta gogoeta egiteak definituko luke, eta hori gabetan ez daiteke delako jarrera aldiari dagokionik esan. Jarrera horren ondorio naturalak berezkotasun falta, jatorritasun falta, naturaltasun eta xalotasun falta dira. Baina horren

³⁹⁷ Ib., 80 or.

³⁹⁸ Ib., 80 or.

³⁹⁹ Ib., 81 or.

⁴⁰⁰ TRIAS, E., op. cit. "La lógica del...", 234-235 or.

truke, teorikoagoa eta pentsatuagoa da artea, eta hain hala, ezen zituen zenbait postuladu garai joanetan gauza ezkortzat eta gai zientifikoen, teknikoan edo filosofiakoan saileko uste ziren haien pareko baitziren ia. Itxurari bagaiozko behintzat, jarrera horrek azpia jana zien XIX. mendean artean indarrean zeuden oinarri askori.

Triasen iritzian bi beharrek estutzen dute Modernitate garaiko artista: "lantzen ari den arte motaren izakera eta esentzia teoria aldetik berriro definitu beharrak eta dagien produkzio alorrerako behar dituen materialak banan-banan pentsatu eta aukeratu beharrak, tradizioz eta erabiliaren erabiliaz herentzia gisa datozkion haiek, batez ere."⁴⁰¹ Modu horretara egindako bezala hartu ditugu abangoardietan enblematiko iruditurik hautatu ditugun artista batzuen eragiketak. Triasek, aszetikoak, soil-zuhurrak eta minimalistak direla esaten du eragiketa horiengatik, eta *mikrofisika* bat edo ere atzematen dio arte horri. "Alde horretatik begiratuta, Modernitate garaian arte guztiak dute muturrerako joera, dio berak, eta muga pasatzeko asmo berariazkoa eragile duena gainera: hitz poetikoa bera baino harago, hitz hori anbiguedadez bainatzen duen eta are, Mallarméren (Igitur) azkeneko poemetan bezala, zentzua galarazten dion 'espazio zuria' itzurtzeraino."⁴⁰² Horrela esanda Oteizaren hitzak dirudite. Artearen *mikrofisikako* munduan sartzen ditu Triasek Malevitchen *muga-mugaraino* iritsi nahi "suprematista", kontzeptualisten *ez beharrezkotasuna*, objektuak zertan produziturik ez dagoela dioena, eta ready-made-an gertatzen den presentzia *materia gabetzea*.

Eragiketa horien ondorioa ez daiteke isiltasuna, erbestea eta deusezte besterik izan. Mugaz handikakoak *hutsunearen* eta *deusezaren* egitea baitu. Ukazioz eta ezezkoz eratua izate hori honela esplikatzeko du Triasek: "arte modernoa halabeharrak darama dituen oinarriak teorizatzen zeren nahi ere kosta ala kosta utzi nahi baitu argi eta garbi, edo agirian, zein estruktura gunetatik datorren, nolako hezurdura eta zein kode dituen, zein lege edo arrazoik eragiten dion."⁴⁰³ Dio ere, gauzak bistarazi eta agertarazi nahi hori Ilustrazioko joera dela, eta *ilustrazio erabatekoren** adibide bera.

Baieztape horrek, praktika artistikoak eta *Eстетika* gai autonomo gisa antolatzeak elkarrekin zerikusirik badutela esatera eta *arte ideia* bera ere Ilustrazioren fruitu dela planteatzera darama gero. Triasen arabera, beraz, artea "kontzientzia artistikoarekin batera sortzen da, eta sortu ere, bihurtu dela kontzientzi hori, autonomo alde batetik, eta bestetik, judizio edo atsegin modalitate bat (Kant), produzitzeko edo obratzeko modalitate berezi bat (arte produkzioa), eta are delako atsegin hori hartzea eta judizio horri estatu juridikoa aitortuko dion lege bat promulgatzea posible egingo duen 'subjektibotasun transzendental' bat, bere baitan hartzeko gai den espazio; zeri ere XVIII. mendean subjektu kreatzaile deitzen hasi baizitzaizkion, edo *jeinu*, hobeto esan."⁴⁰⁴

3.12.4. Mundu gehiegi.

Heinrich Heinek artearen heriotzari buruz egindako azalpen baikorragotik hartu dugu esapide hau, izan ere, heriotza hori *bizitzak artea lekuz aldarazi izanetik* bailetorke, horren arabera. Abangoardisten eragiketetan sarri agertzen da artea lekuz aldaturik edo bizitzatik bereizten ez dela. Badute W. Benjaminez aritzean aipatu

⁴⁰¹ Ib., 242 or.

⁴⁰² Ib., 244 or.

⁴⁰³ Ib., 246 or.

⁴⁰⁴ Ib., 247 or.

dugun *aurak* eta horrek Adornorekin izan zuen eztabaidak ere atalburuko esapiderearen atzean darabilen arazoarekin zerikusirik. Dena den, mende honetan errezelo gehien sortu izan dituen gaietariko bat dugu hau.

Ferenc Fehérek "¿Qué hay más allá del arte?" izeneko artikuluan, postmodernitateari buruzkoan, esaten duenez, artea lekuz aldarazteari darizkion ondorio sozio-moralak dira "bizitza estetizatzea eta arteko obra ereduzkoa baztertzea."⁴⁰⁵ Pentsa daiteke komentario horiek, posmodernitateari eginak direnez, lekurik ez dutela hemen, baina nola aurrerago, bizitza estetizatzearen etsai zen Lukacs, bere maisua aipatzen duen, eta nola, orobat, artea bizitza bihurtzeaz, bizitza arte bihurtzeaz eta hori gertatzeak bizitzan izango lituzkeen eraginez berak dituen erreparatzeak ere agertzen dituen, egokia deritzagu hemen aipatzeari.

"Horrek esan nahi du, dio Fehérek, delako 'bizitzaren esteta', jeinu edo diletanteak arteko objektu gisa tratatuko duela lagun hurkoa. (...) Esan nahi du, delako 'bizitzaren estetak' egin ditzakeela izaki biziekin arte esperimentuak. (...) Eta esan nahi du, damurik eta gorde beharrik gabe loriatuko duela egoismo jainkozko horrek, artista modernoaren etika, Friedrich Schlegelen esanera zuen erlijioa zen horrek, bere burua. Bizitza arte da, iradokitzen du jeinu poetikoaren egoismoak, eta gaur egun moralitate hori eskatzen du nonbait arte egiteak."⁴⁰⁶

Arte-bizitza binomioa gainditu nahizko saioz betea dago XX. mendeko arte lanketa. Mendearen hasierako modernismoak arte ederrak eta dekorazio arteak alor berean biltzea proposatzen zuen, esate baterako; baina, ordura arte egin izan zen artearen eta artisautzaren arteko bereizketa zalantzan jartzen zuek horrek. Bauhaus joerakoek ere (1919) ez zeuden artearen eta eguneroko bizitzaren arteko bereizketa horrekin konforme, eta bien arteko sintesia disenuak egin zezakeela esaten zuen. 1935ean, teknika gero eta artean sartzenago zihola abisatu zuen W. Benjaminek. Behin Dadák ezkerro, eta readymadeak *asmatu* zirenez geroztik, batez ere, gauza normala bilakatu zen egunero erabiltzen diren objektuak arteko obra bihurtzea. Eta 1940ko hamarraldiaz gero, zabalera handia hartu zuten harako Franco Fanizak *arte eragile berriak* deritzatenek, eta sare tradizioaletatik kanpora, gainera, askotan; bestalde, *estetikotasunaren zabaltzaile sozial berriak* ere baziren horiek, "sujektu estetiko zaharren, edo etikotasunaren zabaltzaile sozial tradizionalen"⁴⁰⁷ lekua hartu zutenak, alegia. Eta fenomeno horren iturriko dira happening, body art, land art eta beste zenbait joera ere.

Bestalde, 1960ko hamarraldiaren bukaera aldera arteak harrapatzen zituen sail guztietara zabaldu ziren estetika zabaltzaile berri horiek; eta horiek egin zuten gisako eragiketak gaur modu normalagoan eta Lukacsek, Estetikako kategoriek bizitzan sartzea onartezina zela-eta, gaitzesi zituenenan baino zarata gutxiagorekin onartuak izateko bidea. Arte alorreko gertakari guzti horiek gauden mendeko ahalegin liberatzailearen izartegian hartzen dute zentzu betea.

Readymade baten desparpajoan, hamabi zaldi galeria batean sartzeak suposatzen duen ausardian edo atal-mozte baten probokazio ezin handiagoan nabari da garbi guk *bizitza trinkotze** deitu dioguna, eta abangoardisten zenbait lanetan aurki daitekeena. Guztiaz ere, arte eragiketak betea izateko, *mundutar* denaren

⁴⁰⁵ FEHER, Ferenc, "¿Qué hay más allá del arte?", aipatutako "Dialéctica de las formas" liburukoa, 164 or.

⁴⁰⁶ Ib., 164-165 or.

⁴⁰⁷ JIMENEZ, J., op. cit. "Imágenes del...", 89 or.

mugetatik kanpora dagoen begirada estetikoa, eta Arrazoi argituaren eragiketa estetikoa behar du. Beste modu batera esateko, kontzientzia mundukotik ateratzeko eragiketa horrek "irrazionaltasunaren" laguntza behar du, zeren hori gabean, duen nortasunaren erro-erroko zeinuaren faltan geratzen baita artea, jeinuzkotasunaren faltan, alegia. Izakiaren *alde ilunean* (Izadiaren eta munduaren izpiritu erromantikoan) sartuz, eta *subjektibotasunaren gauera* (Hegel) jaitsiz bakarrik iritsi daiteke artea arte izatera (artearen jeinu izatera)."⁴⁰⁸

Modernitateak arteaz dituen bi ikusmoldeak abangoardietan agertzen direla eragiketa hauetan ikusten da agian argienik, zeren hauetan adierazpide enblematico gehiegizko eta muturreko gisa ageri baitira ikusmolde horiek. Hegel eta Kant Arrazoa goratzen saiatu ziren bezala, erromantizismoa "alde iluna" gogorarazten ahalegindu zen, baina Argien garaiko postuladuak ukatu gabe beti ere. Postuladu horien arabera egindako artea bi burukoa da, zeren Ilustrazioaren adierazle, Arrazoiaren eramale eta, gauza ilun, sakratu eta gordekoen kontrako gisa ageri baita alde batetik, baina subjektibitatearen alde ilunarekin, jeinu kreatzailearen sustrai irrazionalekin, gurarien ameskeriazko mundu ilunarekin eta gauzen behin-behingotasunarekin ere harremanak babaititu aldi berean.

Azken batean, Modernitatearen kontraesana agerian uzten du horrek. Erromantizismoa eta haren emaitzei buruz, Triasek dio "horren izugarritzko kontraesan eta paradoxa dela: artea bera ilustrazioaren fruitu da, baina hala ere, edozein ilustrazio baino gehiago den sustratu batean errotu beharko luke."⁴⁰⁹ Pentsalari honen ustez, artearen espazio ilustratua, erreflexio teorikoaren eta praktikoaren, zientziaren eta erlijioaren, teknikaren eta sakratuaren, teknolojiaren pragmatismoaren eta erromantizismoaren artean mugitzen da.

Eragiketa hauek delako "artearen heriotzaren" joerakoak direla ez dago zertan dudaturik, zeren une horretara bitarteko eragiketa oro guztiz kuestionatzeaz aparte, muga bat eta akabera bat planteatzen eta espazioari eta denborari buruzko ordena berri bat planteatzen baitute.

Erbestera eta isilik egotera behartua dagoenez, artista modernoak hauta zezakeen matxinatzea, alde egitea, "hiltzea" eta bere buruaz beste egitea, baina ez, eratu duen paisaje izugarri horri aurre egiteko *amarrukeria* aukeratzen du, enganatzeko edo engainutik itzurtzeko abileziaz eta talentuz jokatzeko, etimologiari bagagozkio. Baina ez dugu amarrukeriazko jarrera hori zentzu literalak hobekien islatzen duenik edo gai hori onesteak nahiz gaitzesteak gehiago argitzen duenik uste. *Artearen heriotza* zertzeko *historiak* asmatutako *amarrukeria* bat da abangoardia, zioen Piero Raffak, eta ideologizazio gehegiri eta "obrek benetan adierazten dutenaren eta horiek justifikatzeko erabiltzen den dotrina *surplus*-aren arteko paradoxa proportziogabeari" botatzen die horren kulpaa. *Amarrukeria* hori da paradoxazko egoera horretatik airoso eta desegiterik gabe ateratzeko modu bakarra.

3.13. Modernitatearen beste aurpegialdea.

Aro moderno-edo deitu diogun hori, ibili beharreko bidea genuen eta ahalegindu gara aro horren zer eta nolak agertzen. Gauza bera egin dugu "abangoardia" deritzagunarekin ere; hori definitzerakoan,

⁴⁰⁸ TRIAS, E., op. cit. "La lógica ...", 254 or.

⁴⁰⁹ Ib., 253 or.

Modernitatearen orbitan kokatzen eta zituen ezaugarriak, esperimentaltasuna, erradikaltasuna eta utopismoa zirela zioena aukeratu dugu. "Puskatzeraino teinkatu arku" atalean, berriz, bi aldetan saiatu gara. Arte eragiketa batzuen muturreko jitea zehazten ahalegindu gara batetik, eta abangoardia joeraren barnean gure ustez *gertakizun* esanguratsu ziren eragiketak aukeratzen saiatu gara bestetik. Eta, muturreko iharduera horiek ulertzen eta horien ezaugarriak ematen saiatu gara geroenean.

Bada 25 urte aipatu ditugunen joerako azkeneko eragiketak egin zirela. Eta orain, ordutik honako garaiaz, orohar *postmodernitate* izenaz ezagutzen den horretaz nahi genuke ari. Guk *Modernitatearen beste aurpegi alde* esapidea aukeratu dugu garai hori adierazteko. Ez dugu aliritzira eta gizajo bataiatu horrela, ezta postmodernismo hitzari datxekizkion arazoak saihesteagatik ere, horrela izendatzeak jarrera jakin bat suposatzen duelako baizik, hori Modernitatearen barnean sartzekoa, hain zuzen, hori egitearen aldeko edo kontrakoek zalantzan jartzen duten gauza, bestalde.

Izadia -n/-z/-rekin joerako artelanak muturreko eragiketatzat hartu ohi direnen garaian hasi izanak badirudi, abangoardien kategorian sartu behar ez direla esan nahi duela-edo. Ez baditugu horietan sartu, bi arrazoiengatik izan da. Bat, beste kapitulu batean aztertuko direlako. Eta bi, guk 1990eko hamarraldian, hau da, mundu guztian, eta batez ere Europan, Izadia -n/-z/-rekin joerako obrak berriro indartzen ari ziren momentuan egin genuen lan praktikoa bat, "Belar Negutegien" hura, dabilelako hor tarteko, eta horrek, alor berean sartuz gero, beste joerak aztertzerakoan erabili dugun ikusmoldea oker lezakeelako. "Belar Negutegiak" eta 1960ko hamarraldiko proiektuek elkarrekin zerikusirik badutela kontuan duenak, baina obra hori egin genuenok 1980ko hamarraldiaren azkenaldeko arazoetan sarturik genbiltzala ere ahaztu ez duenak, aise ulertuko du guk horri buruz begirada berezia izatea, ez mugatua, 1960ko urteak bakarrik kontuan izanda edukiko genukeena bezalakoa.

Ez gara, gainera, auzia pentsakera berriak aztertzea denean behintzat, historia zehatzegi zuintzearen aldekoak. Eta ez da gure beharrik, zeren, laister ikusiko dugun bezala, autoreak berak ere ez baitatuz guztiak bat, ez Modernitatea eta Abangoardiak edo Postmodernitatea eta Abangoardiak batzuk besteetatik bereizte edo ez bereizte kontuan, ez horietako bakoitzaren sorrerari data jartze kontuan, eta ezta eman zaizkien izenetan beretan ere. Gu jarrera jakin finkoetan bermatu gara. Ez luke une honetan postmodernitatearen auziari heltzeak zentzurik, baldin eta aztertzeraz goazen aldi historikoa iraganekoa balitz. Hain zuzen ere, fenomeno hori eta lan honen egileak horri buruz planteatu eta bideratu behar izan dituen auziak aldi berean egokitu izanean datza fenomenoaren gaurkotasuna.

Seguru asko, Arnold Toynbéek Bigarren Mundu Gerraren azkenaldera (1946) jarria du "postmodernitate" izena (Calin, 259 or.), berak pesimismo kutsu handia ematen, eta aldiak kokatu ere, gaur kokatu ohi berean kokatzen ez zuen postmodernismo hori. Erabili izan da 1960ko amerikar mugimendu kontrakulturalak izendatzeko ere, hala hitza, Europan behintzat, 1980ko hamarraldira arte zabaldu ez bazen ere.

Zenbait arte eragiketa Modernitatearen abangoardia garaiko eredu gisa agertu ditugunean bagenekien aukera bat egiten ari ginela, eta eskuarte generabiltzan Abangoardia eta Postmodernismo hitzak lausotzea

arriskatzen genuela aldi berean. Badaiteke orain Postmodernismoa bereizteko aukeratuko ditugun ezaugarri batzuk orduan zenbait artistak bere egiten zituen berak izatea. Mugak itzal-ertz *gandutsuko* izatea* saihetsezina da, dena den, historiako "aldi-mugek"* hori gauza propiala dutenez.

Zientzia alorrera jotzen badugu, azken hamarraldietan zerbait aldatu bide dela esango digute "zientzia berriaren" ("zientzia postmodernoa" ere deritzanaren) defendatzaile optimisten aldetik. Egiaren kontzeptu determinista krisian sartu dela eta zabaldu zaizkiela bide berriak pentsamendu eta ikerketa zientifikoetan. Esan diezagukete, zientzia modernoak denbora itzulezinaren kontra dituen prejudizioak materiaren lege eternoak aurkitzeko bere obsesioak eraginak dituela ere. Zoria eta ezagutza falta zera beretsua dira ikusmolde modernoarentzat, eta horrela den bestean oztopo gertatzen da Izadia erabat menderatzeko.

Nolanahi ere, bestela dio "zientzia berriak", itzulezintasunaren hatsapenean eta zoriari buruzko ikuspegi berri baikorrean bermatzen dela baitio horrek, zein baitira bi auzi, "Heisenbergen zehazgabatasun printzipioan ez ezik" (horretaz hitz egingo dugu luzeago beste kapitulu batean),⁴¹⁰ hil berria den Karl Popperen "gezurtagarritasunari"* buruzko teoria zientifikoetan ere agertzen direnak. Pripogine eta Stengers, "Order out of Chaos" liburuaren idazle eta delako "zientzia berria" horren defendatzaile direnek, berriz, ondoko hau diote: "Zientzia modernoagatik liluraturik egoteko iturrietako bat horixe zen, hain zuzen, Izadiko aldaketan barruenean lege eternoak aurkiturik, denborari eta etorkizunari itzala lapurtu zioten sentzazioa ematen ziela (...) Batasun berri bat ari da indarra hartzen: ordenaren iturri da itzulezintasuna, eta maila guztietan gainera. Itzulezintasuna da kaosa ordenera bihurtarazten duen mekanismoa."

Hipotesi horiek onartzeak Modernitatea deritzagunaren funtsezko onarrietako bat zalantzan jartzea esan nahi du, Arrazoi argitua alegia. Bestalde, delako "arrazoiaren larritasun" hark gehiago erasoko ez digula ere esan nahi du horrek, eta horri itzuririk, jaso dugun eraikuntza gehiegia eta neurritz gainekoa agertzen zaigu.

3.13.1. Modernitatea ahultzen hasten da.

Autore asko mintzatu izan da Modernitatea igarotzen ari den krisiaz. A. Hellenen eta F. Fehéren arabera, "luzea da Modernitateak agindu eta bete ez ez zituen promesen zerrenda. Sailkapen bat egin behar izatera, zerrenda buruan Faustoren konpromisoa jarri behako litzateke seguru asko, Izadia erabat menderatu ahal izango zela zioen hura, edo, Faustoren irakurle arginetako batek, Marxek beste modu batera esaten zuena: Izadia bere barrutiko hesiak zabaltzera behartu."⁴¹¹ Baina, proiektu modernoa azaldu eta berehun urtera lehengoan jarraitzen dugu, "izadia gure baitan zapaltzeko, isiltzeko eta sublimatzeko zailtasunak ditugula,"⁴¹² alegia.

Batzuen iritzia, XVIII. mendeaz gero mendebaldeko kulturari eutsi dion etxe-egitura gainbehera doala esan nahi du horrek. Bestentzat, berriz, hutsegite natural batzuen kontrako erreakzio normal bat da hori. Eta bada halaber gertakizun historiko hori epaitu ez ezik, garai horretan bizi izanarena beste erantzukizunik ez dutenen -zenbaiten kasuan -balorazioa egiten duenik ere. Tesi honen egileak ingurunabar horiek barrundik bizi

⁴¹⁰ 6. kapituluari, "Basamortuaren neurrigabatasunetik 'materialgabearen' sotiltasunera" atalean

⁴¹¹ HELLER, A. eta FEHER, F., "Biopolítica", Edic Península.artzelona 1995, 7 or.

⁴¹² Ib., 7 or.

dituenez gero, hobe deritzagu artea Izadiaren fenomeno horiez bereziki interesatzen hasi zen urte haiek saihesteari eta horren ondorengoetan arte munduan gertatu dena eta hori ondotik biltzen duten ideak aztertzeari.

Gianni Vattimo filosofoak "El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeútica en la cultura postmoderna" argitaratzen du 1985an. Liburu horretan, Nietscheri eta Heideggeri buruz egiten dituen komentarioak aitzakia, berak pentsabide berri bat kateatzen du, "ahula" deritzana, aurreko garaiko beste "sendo" eta "metafisiko", egitez dominatzaile, ezartzaile, unibertsalista, denboraz kanpoko, oldarkor beregain trinkotu, intolerante... zenaren kontra. "Ahultasunezko" metodo horrek oso bestelako jarrera proposatzen du: interpretatu nahi den objektuaren barneko eskeekiko arretatsu eta esaneko izatea, horren berezko ahuskortasunarekiko begirunetsu izatea, esaten dena zalantzan jarri baino lehen ondo entzuteko gogoia izatea, eta geure 'errazionaltasuna' edo iritzi ziuerra besteri ez ezartzeko asmo behin eta berriz berritua.⁴¹³

Horrena baino lehenagokoa (1980) Jurgen Habermasen jarrera; postmoderniasmoari Modernitateak eta Ilustrazioaren proiektuak frakaso eman dutela uste dutenen mugimendu kontserbadore (berri) bat izatea aurpegiratzen zion honek. Eta horien kontra "Modernitate bukatu gabea" atalean agertu dugun jarrera planteatzen du, hau da, Modernitatea bera ez baizik horren ideologia kontserbadorea jartzea eztabaidan, zeren porrot eginik ez, ezik osatu gabe eta bukatu gabe zegoela hori-eta. Eta ondoren, frantziar postestrukturalismoari, Nietscheri eta Heideggeri erasotzen die, Vattimo aipatzean esan bezala, pentsabide "ahularen" eraketan punta-puntako garrantzia izan baitzuten filosofo horiek.

Garrantzi handia du Jean François Lyotardek -aipatu gabe baina, Habermasek atakutzen dituen autoreetako bat- honi buruz esaten duenak ere. 1979an "La condición postmoderna" liburua argitaratu zuen horrek. Modernitateari buruz Habermasek zuen filosofiaren kontrako desafio bat eta proiektu modernoari eusten zioten kontzeptzio unibertsalista, berak "lamia ipui handi ideologiko edo *narrazio-hiltzaile (metanarrazioak)*"⁴¹⁴ zeritzan kontrako argudio bat da liburu hori. Lyotarden arabera, munduaren azkena gogorarazten duten ikuspegi adierazle dira proiektu moderno guztiak, eta orobat kristautasuna ere. Eta mendebaldeko kristau gizarteotan sortu diren beste proiektu askatzaile modernoak ere ez dira, horren ustez, kristau eginbidearen aldaera sekularizatu batzuk baizik. Calinescuren iritzian, aldaera horietan sartzen dira: "Hegelen araberako, adimenaren askatasuna edo autoalienazioaren *Geist*-a dialektikaren bidez iritxiko dela dioen espekulaziozko historia; Marxen beste, gizona esplotazioaren mendetik proletarioen borroka iraultzaileak aterako duela dioena; eta kapitalistena, gizadia txirotasunetik merkatuak aterako duela dioena..."⁴¹⁵

Ikusmolde horretatik begiratuta ez da, ideologia edo metanarrazio moderno, sinestea merezi duenik, historia handi guztiak birrindurik, "historia txikiak" agertu baitira, egitez paradoxiko eta paralogiko direnak asko, eta postmodernismoak bere-bere dituenak, gainera.

⁴¹³ VATIMO, Gianni, "El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermeneútica en la cultura postmoderna", Edit. Gedisa. Bartzelona 1986

⁴¹⁴ LYOTARD J. F., "La condición postmoderna. Informe sobre el saber", Edic Cátedra. Madril 1984.

⁴¹⁵ CALINESCU, M., op. cit. "Cinco caras...", 267 or.

Abiapuntu hori oinarri hartuz gero, nahi diren jarrera eta jarrera modua guztiak imajina daitezke: Modernitatea defendatzea eta Postmodernitatea atakatzea, eta zeinahi jarreratik egitea, hasi *kontserbadoreetatik* eta *neo-marxistetaraino*, adibidez; Habermasen ikuspegitik ezingo litzatekeena gauza, baina ikusi, berehala ikusiko duguna, autore batzuen ikusmoldea lekuko, hala nola Clement Greenbergena, Fredic Jamesonena, Hilton Kramerena, Valeriano Bozalena eta Josep Ramonedarena.

3.13.2. Modernitatea modernizatu?

Greenberengan, horren jite "abangoardista kontserbadorea" azpimarratuko dugu, horrela esanda ezinezkoa dirudiena, baina jarrera batzuk eta besteak garbi bereziz, berak bideragarri bilakarazten duena. Ez gara, haatik, pinturaren aldetiko zenbait jarrera dela-eta eskulturak jasan dituen kutsadurari buruz horrek dituen iritzietan eta egite horretaz berak egini izan dituen balorazioetan luzatuko. Greenbergen arabera, Modernismoa (*horrek* abangoardismoa aditzera emateko erabiltzen duen hitza) ez da, merkataritzako kriterioei eta gustu txarrari edo *kitsch*-ari aurrera egitea galarazi beharrez, antzinako maisuen standarra kutsatu gabe mantendu nahiko saio bat besterik. "Modernismoa Impresionismoak sartu du pinturan, dio berak, eta halaber arte hutsezko artea ere, horrekin batean. Arrazoi horrengatik Izadiarekiko egia ahaztu egin behar izan zuten Modernismoaren barnean impresionisten jarraitzaile izan zirenek. Eta are ikaragarri berrizale ere agertu behar izan zuten: Cézannek, Gauguinek, Seuratak, Van Goghek, eta gainerako pintore modernistek ere bai horien ondoren -hutsik balio estetikoaren eta kualitate estetikoaren alde agertu beharrez-." ⁴¹⁶

Autore horren iritzian, Modernismo mota horretatik okertzen zen zeinahi desbideratzek iruzur egiten zien joera estetiko estandarrei. *Kitsch*-a edo gustu txarra da horietako bat, eta Modernismoa, gustu txar hori bere baitan era sofistikatuan gorde duen azkeneko izena litzateke noski. Errelajazio mota berri hori, guk abangoardietan sartzen dugun pop joerarekin hasi zen, Greenbergen ustez. Autore horrek kualitate estetikoaz duen iritzia manikeoa da, izan ere, masen kulturaren eta gustu txarraren edo *kitsch*-aren kontra kultura jasoa eta edertasun egiazkoa defendatzen baititu. Greenbergekin, Modernismo dinamiko, berritzailea eta aurrera begirako bat ez baina "*atzerabegira dagoen* Modernismo paradoxazko bat planteatu nahi duela dirudi", dio Calinescusk horren jarrera komentatzean. ⁴¹⁷

Fredric Jamesonek neomarxisten azterbidea hartzen du Postmodernismoa analizatzeko. Horrentzat, gizarteko benetako aldaketa baten ondorioa da Postmodernismoa eta ez du lehenengo Modernismoak zuen (Modernismoak Abangoardismoa esan nahi du hemen) kutsu subertsiborik, ez estetikorik, ez politikorik. Abangoardismoari dagokionez, alde handiak daude horren azterketaren edo ikuspegiaren eta zenbait teoriko marxista handik (ikus "Aro modernoko kontzeptu irazkia" atalean Adorno eta Lukacsez esaten dena) horri buruz zutenaren artean, Abangoardismo gehien ikusmolde estetiko axolagabea ez ezik, atzerakoia eta dekadentea zela baitzioten hauek. Jamesonen iritzian, aldiz, abangoardisten postuladu horiek oso tresna iraultzaileak eta egokiak ziren burgesiaren balio faltsuen kontrako ere, kultura kapitalistaren aurkakoak bait ziren. Postmodernismoaren jarrerak ez zuen, "antiestetizista" zenez, abangoardisten estetikak zuen kutsu

⁴¹⁶ Ib., 281 or.

⁴¹⁷ Ib., 283 or.

oldarkorrik. "Saihetsezineko 'testualtasun' biribil batera bildurik dagoen eta estetiko dena eta ez dena bereizi nahi ez duen (anti)modernismo mota otzandu bat denez, nahitaez da Postmodernismoa, dio Calinescuk Jamesoni buruz, *kontsumoko kapitalismoari darion logikaren indartzaile*."⁴¹⁸

Postmodernismoa beranduko kapitalismoaren kultura emaitza bat da Jamesoentzat; ondoko ezaugarri hauek dituen kapitalismoarena: "kontsumo molde berriak; ez erabiltze planifikatua; iragarkiek, telebistak, eta komunikabideek gizartean gaur arte ez bezalako indarra izatea; (...) autopisten sarea ikaragarri zabaldu izana eta autoaren kultura sartu izana."⁴¹⁹

Ez genuke, bestalde, Hilton Krameren iritzia ere aipatu gabe utzi nahi. Horren ustez, "azkeneko hamarraldian (1982an idatzitako testua da) ez da kultura mailan, mugimendu modernoaren aginduak geratu diren bezain bizkor indarrik gabe geratzeak adinako garrantzia duenik ezer gertatu."⁴²⁰ Ez du horrela gertatu izanak harritzen; baizik eta historiaren prozesuari berez darion gauza normal bat balitz bezala hartzen du hori. Eta Abangoardiek desafio egitetik burgesiak bere kontrako desafio hura asimilatu bitarteko aldian, instituzionalizazio prozesu bat imajinatzen du. Abangoardiaren dinamismoak, hasieran aldatetaren eragile zen horrek, azkenean mende hartzen du zegoen kultura, eta gero kontrolatu ere egiten du bere postuladuen bidez, kultura horren kontra egon arren. "Moderno denaren kultura hori atera da garaile, dio Kramerek, bai eskoletan, bai merkatuan, bai komunikabideetan ta baita inoren iritzia eta eragina ager daitekeen beste ia leku guztietan ere. Baina, nahikoa ironikoa ere bada garaipen hori; zeren alde asko baititu garaipenaren ala porrotaren ondorio diren bereizi ezinak."⁴²¹

"Absolutu zaharkituen aldekorik aldekoenak aitortzen dute *zerbait* aldatu dela", dioenean edo idazten duenean berak, orobat Postmodernismoa jende finaren artean bakarrik gertatu den fenomeno bat ez, baizik hori baino zabalduagoa dagoen *zerbait* dela, ari da esaten. Fenomeno horrek zer zabalera hartu duen eta zein ezaugarri dituen ere deskribatzen du Kramerek artikuluan berean: "fenomeno atzerakoi horri buruz gauza bat izan behar da kontuan, dio berak, kultura modernoak sortutako gauza bat dela, nahiz eta onenak eman dituen kultura moderno baten sorkaria izan"⁴²²; neurri batean behintzat, iritzi horretakoak gara gu ere, eta hala adierazi nahi izan dugu atal honi "Modernitatearen beste aurpegialdea" titulua jartzean.

Lehen etsai zuten arte burges hura, *gustu* modernoarekin adiskideturik, berriz ere indartzen hasi izana da Abangoardiak instituziozko bihurtu diren seinalerik garbienteko bat. Aldaketa horri dagokionez, Kramerek Susan Sontagen (7 or.) interpretazioa ematen du ontzat, eta esaten du, *camp* deritzan joera zopatzeko duen *ironiak* izan duela sustantzia neutralizatzeko eta ukitzen duen estiloa handitzeko ahalmena. "Ironiak barregarri uzten du bat, dio berak, eta barregarri geratzeak min ematen dio inori, eta ospea kentzen. *Camp*-en barregarritasun hori,

⁴¹⁸ Ib., 284 or.

⁴¹⁹ Ib., 284 or.

⁴²⁰ KRAMER, Hilton, "Postmodernismo: arte y cultura de los 80", "Saber" aldizkaria, 1 zb., 1985, 6 or.

⁴²¹ Ib., 7 or.

⁴²² Ib., 6-7 or.

ordea, bera da txantxa barregarri, eta goraipean, konformidade eta xera dosi handiko barregarritasuna, izan ere."⁴²³

Delako camp hori ez da, guztiaz ere, ironia hutsean geratzen, zeren eta zilegitasuna ematen baitio barregarri utzi nahi duenari berari, eta joko doblea egiten baitu horretan: zeren alde batetik gustu txarraren alde ona adierazten ahalegintzen den bezala, arteko obra berriak ironiarik gabe begiratzeko ere gai den bestetik, "gu" hautuzko eta bikain baten eta "haiek" arruntaren arteko bereizketa egiten saiatzen da, beste era batera esateko. Funtsean, eta ez ironiarik gabe, maila banatan jartzen ditu camp sentitzeko eran iaioak direnak, eta iaio edo jakitun ez direnak. Guzti hori seriotasunik gabe egiten du, noski, modu jostarian, txantxetazkoan edo arinean, ia.

Susan Sontagek "seriotasun frakasatuaren sentiberatasuna" deritza camp joerakoari, eta adimenaren erdiespen bat, transzendentzia estetikoaren forma bat, edota "muduazko esperientzia estetiko kontsekuente bat bailitza" hartzen du hori. Idazle honen iritzian, "camp joerari ez dio, seriotasuna dagoen gaineratik botatzeak baizik axola."⁴²⁴ Nolanahi ere, ez da testu hori 1964koa dela ahaztu behar, pop joera ez ezik, minimala eta povera ere indarrean zeuden garaikoa, alegia. Gai hau, ordea, aurrerago aztertuko dugu zehaztasun handiagoz.

Camp joeraren txantxetarako eta gauza hutsalak xalo eta etsian onartzeko isuri horrek berekin du, ordea, tranpa ere; zeren izpiritu urriko kulturaren lehordira itzularazten baitu bat. Ezin ezer alda daitekeela eta erremediorik gabe dakargun prozesuari lotuak gaudela adierazten digu jarrera horrek; adierazten digun hori, paradoxazkoa da bestalde, beraiek zer gogo-joera alai eta irekia erakusten duten eta jarrerak zer nolako pesimismo dosia duen kontuan izanez gero.

Posmodernismoa, Kramerentzat, moderno denarekin hauste bat da azkenean; Postmodernismoa esistitzeak ez du, halere, moderno dela hila denik esan nahi. Baina ez da ere horrekiko gure jarrera lehengo bera. "Aurreko belaunaldiek beren zatiketa eta kontraesan propioez izan beharra zeukaten baino askoz ere kontzienteago gara orain, dio berak. Eta jakin ere hobeto dakigu gaur haien sormen lanean zerk zuen garrantzia, zer zen eraskin huts eta are suntsigarri ere. Mugimendu moderno beti ere, bere aldeko dotrinazale porrokatuek eta, noski, bere etsai porrokatuek aitor dezaketeen baino fenomeno konplexuagoa eta alde-anitzagoa izan zen beharbada."⁴²⁵ Azpimarratzekoa da, bestalde, autore honek moderno denari buruz duen iritzia, zeren ez baitabil hori, urrundik ere, hedadura handiagoa duten bata ala besteazko paradigmen soinura. Guk irakurri ahal izan dugunaren arabera, gai honi buruz ez da gauza askorik, Kramerek aurreraxeago planteatzen duena baino gauza argiagorik: "Hori bere osotasunean ikustez gero, hots, zer zen eta zer ez zen ikusteko, behar zen halako atzera-begi historiko bat, dio berak. Alde horretatik behintzat, mesede handia egin dio arte postmodernoak, izpiritu mailan nahiko kostu handia kostata bada ere. Alde ezkorrak azpimarratuz egin arren, historiari begira aisetasun handian ipini du ondare moderno eta guretzat horrek zer garrantzi duen argitzeko ere asko lagundu horrenbestez."⁴²⁶

⁴²³ Ib., 8 or. 5. kapituloan hobeto aztertuko da "camp"-a eta Susan Sontagek "Notas sobre lo camp" lanean horri buruz diona.

⁴²⁴ SONTAG, Susan, "Notas sobre lo camp", "Contra la interpretación" liburukoa, Edit. Seix-Barral, Bartzelona 1984.

⁴²⁵ KRAMER, H., op. cit., 11 or.

⁴²⁶ Ib., 11 or.

Honetara iritsirik, Krameren azkeneko gogoeta horiek dagoen krisiari buruzko hondamendi ikuspegia gainditu nahi dituztenen beste gogoeta guztiekin, eta gureekin, nahi genituzke lotu. Josep Ramonedak badu egoera honi buruzko azterketa zirriborro bat eta erantzun bat ere, "La cultura de la crisis" izeneko bere artikulu batean.

Krisiak ez du halabeharrez hondamena esan nahi autore horrentzat. Kultura eta ideologia nahasten dituenek egiten dituzte horiek sinonimo. Eta krisian, berak dioenez ideologia jakin batzuk daude, Modernitate garaian beraien postuladuak onartzen ez zituztenak eskumikatzen eta gaitzesten aritu ondoren, gaur egun autoritate moralik eta itzalik gabe geratu direnak, hain zuzen ere. Horren lekuan, "den arazoa dela betiko errezetak aplikatzeari utzi eta arazo berriei erantzun berriak aurkitzen hasi beharra,"⁴²⁷ planteatzen du Ramonedak. Berriz ere pentsatzen ikasi behar dugula, eta Ilustrazioaren ideal zaharrak praktikatzeko hasi behar dugula adierazten digu horrek.

Autore horren arabera, "kultura ez dago krisi aldian, hitz horren alde txarra adierazi nahi bada behintzat, loraldi handi bat izateko aukeraren aurrean baizik."⁴²⁸ Erreferentziarik gabeko aldi batean bizi gara gaur (1985ean idatzitako artikulua da, baina 1996rako ere balio duena), baina historiako loraldi handiak ere horrelako egoerek sortarazten dituzte seguru asko. Galdu dugu Estatuaren mitoan genuen uste ona, galdu dugu aurrerapenean genuen sinismen itsua, gizakumea beti hobetzen joango zen ustea, gauza pribatuaren eta publikoaren artean izango omen zen elkartasun guztizkoan genuen itxaropena.

Horrenbeste galeratetik normala da kultura ere kalteturik irtetzea. Kultura hiru zertasunek osatzen dute Hegelen arabera: gura izateko moduak, lan egiteko moduak, eta hizkuntzak edo hitz egiteko moduak. Guztiok lana izatea eta horretan oinarritzen den ekonomia-proiektua funtsik gabeko promesa dela uste izaten hasi garen honetan, eta armak desegitearen aldeko munduko batzarretan bonba atomikoa nola baztertu erabaki nahi ezik dabilzan honetan, eta Auschwitzeko mamu beltz hura oraindik ere gure artean dabilenean, goseak hiltzen diren milioika pertsonen bizkarretik eta, jan ere, gehiegi jateagatik beste hainbat milioi gaisotzen denean, sidaren birusa gorputzeko eta gizarteko ehunetan nahasturik dabilenean, gizarteko egitura biztanlegoaren %48aren hobe beharrerako antolatutik eta hori horrela %52aren kaltetan eraturik dagoenean, guzti hori munduko den bitartean, normala da gizakumearen gaitasunetan uste itsua jarririk eratu zen kulturari ere erasatea.

Interesgarria da halaber, Ramonedak krisi garaiko kulturari buruz egiten duen gogoeta, hori aldaketa garaiko edo bizimolde batetik bestera bitarteko kultura ohi dela dioeneko. Datorren edo iragartzen duen beste mundu horrek Ilustrazio berri bat eskatzen du, horren iritzian, baina ez erreferentzia zaharkituetara itzultzea esijitzen duen ilustrazio bat, jarrera berria esijitzen duen bat baizik. "Arrazoiaren argien alde apustu egingo duen bat," dio Ramonedak. Berriz Ilustratze horrek "aurrena amets faltsuak lurreratzeko gaitasuna errekuiperatzea, gauza guztiak –ideiak, zientziak, erakundeak– eztabaidan jarri ahal izatea, esan nahi du, zinezko kontzientzia

⁴²⁷ RAMONEDA, Josep, "La cultura de la crisis", "Saber" aldizkarian, 1 zb., 1985, 18 or.

⁴²⁸ Ib., 18 or.

hori lagun, pentsamendu baikor berri bat eraikitzeko gero..."⁴²⁹ Egibide horren emaitzari *barroco cultural* deritza berak, horretan "nahasketak eta aberastasunak elkarri eskua emanda ibili beharko dutenez azkenean."⁴³⁰

Valeriano Bozalen iritzian ere, Modernitate aldiko momentu bat da Postmodernismoa, "horrek bere buruaz egiten duen gogoeta bat edo"⁴³¹, erasten du ondoren. Bozalen ustez, Modernitateak *historiaz* duen *zentzuak* kutsatu egiten du Modernitatearen bokazioa. Eta, aurrerapenean konfiantza eta segurtasuna izatea ez baina, *gogo-argitasuna* izatea porposatzen du berak, "Goyaren obrarik hoberen eta ikaragarrienean, zenbait erromantikoren ikarazko kontzientzian, Hegelen adiskidetzear Kierkegaardek zituen susmoetan, Baudelairek komiko eta karikaturazko denari buruz egin zituen gogoetetan (...), hau da, Modernitateari tinkotasuna damaioten zenbait obra nagusitan"⁴³² argi agertzen den gauza, bestalde. Postmodernismoak murgilarazi gaituen gogoetabidetik ateratzeko tresna gisa proposatzen digu gogo-argitasun hori.

Gauden egoerari kontzientzia ariketak "ilusio asko murriztarazi edo alde batera utzarazi dituela, eta txertatu ere, bai gehiegizko optimismoen kontra eta bai jarrera derrotista apokaliptikoen kontra, txertatu duela jendea" dio Simón Marchanek ere. Inoiz lehen mina ere nabari zaion arren, bada autore honen proposamenean Bozalek eskatzen zuen gogo-argitasunaren aztarrenik ere. "Ari gara, dio aurrerago, dimentsio estetikoa eta artea duten tinkotasunean asumitzen, jakitun baikara orain nolako ezbeharretatik igaro behar izan duten bidea egiteko, eta jakitun ere, emateko dauzkaten atseginak dastatzera konbidatzen gaituztela *gaur bertotik*. Gure hau ez da ja, beteko direla inork garantiza ez diezagukuen itxaropenei oraina sakrifikatuz beharturik eta auskalo noiz arteko luzamenduaren apetari abandonaturik dagoenarena. Utopiaren etxe-hondakinen artean gabiltza oraindik eta badaiteke bi aldetara banarazten gaituzten anibalentziok 'Ilustrazio asegabe edo osagabe' urrutiko haren ondasunen dirdira iragarle izatea. Baina, orainez gero ez gaude behintzat, konfiantza guztia irtenbiderik ikusiko ez diegun kontraesan batzuen soluzioan jarria dugula."⁴³³

3.13.3. Gehiegia, baina ez hainbestearino.

Zentzurik izatez gero bi gauza hauen beharrezkoak ditu Abangoardia batek: den Abangoardia dela, jarraitzaileek bizi diren garaiarekiko aurretutzat eduki behar dituzte beren buruak, eta tenk egin duten etsai atzeratu, zahar edo tradizionalei aurre egiteko gogoia argi adierazita egon behar du programan. Bi baldintza horietan labur daiteke XX. mendeko lehen bi herenetako egoera. 1960tik aurrera ordea, aurpegirik erakusten ez zuen etsai bati aurre eman behar izan zioten Abangoardiek, izan ere, gero eta erlatibismo handiagoa nabari baitzen intelektualen artean, eta horrek zein aldetara jo ez zekitela utzi zituen, hain berea duten norabait jo beharra ase ezin zutela, alegia, eta horrek krisian, hara edo hona mugitzeko erabili izan duten saltsatan murgilarazi zituen. Ez da, bestalde, abangoardiak ordenaren, ulergarritasunaren eta are arrakastaren ere etsai izan direla, eta krisiarik ez zenean sortarazi egin izan dutela ahaztu behar.

⁴²⁹ Ib., 22 or.

⁴³⁰ Ib., 16 or.

⁴³¹ BOZAL, Valeriano, "Modernidad y Postmodernidad", "Historia del Arte" aldizkarian, 50 zb. Madril 1993, 24 or.

⁴³² Ib., 24 or.

⁴³³ MARCHAN, S., "La estética de la cultura moderna", Edit. Alianza Forma. Madril 1992, 248 or.

Nolanahi ere, bizi garen egoerari buruz bildu ditugun gogoeta guztiak gauza batean datoz bat, "krisi" hitzaren erabileran. Eraman genitzake horrek Postmodernismoa Abangoardiaren agertzeko modu berri bat baino ez dela pentsaraztera, baina, ikusirik zer bereiztasun dituen, ez dezakegu horrelakorik pentsa. Ez dago halere, Modernitateak ematekoa eman duela, frakasatu egin duela edo zituen hatsapenei traizio egin diela zergaitik uste izanik. Eduardo Subiratsek eta Simón Marchanek ere, zeinek bere "'Ilustrazio ez nahiko" edo "Ilustrazio ase gabe" esapideekin, *biribildu gabe* geratu den prozesu historiko bat gogorarazi nahi digute, gure ustez. Baina uste dugu ere, ez ote den hobe horrela gertatu izana, zeren Ilustrazioa bezalako proiektu bat ez baitaiteke beste Ilustrazio batzuen kaltetan baizik bukatu, praktikan, batek besteak horretara *behartzen* dituela esan nahi du horrek.

Aurreko atalaren azkenaldean, *barroco cultural* edo delakoaz mintzo zitzaigun Josep Ramoneda, 1985ean idatzi zuen artikulua bitarteko, eta esaten zigan, Postmodernismoak nahitaez igaro beharreko etapa dela *barroco cultural* edo delako hori. Gorago, Modernitatearen ezaugarri nagusietako bat "gehiegitasuna" dela esan dugu, berriz. Ramonedak iragarria, "barroko" hitzak artean zer ezan nahi duen kontu eginez, hipotesi gisa hartuz gero, eta Modernitatea delako "gehiegizko" horietan islatzen dela ontzat emanez gero, ez litzateke agian, gaurko aldi hau bi zertasan horiek zein bestearen gainka jarririk interpretatzea batere ergelkeria.

Dena den, ez dago *barrokoaren* definiziorik, hala edo hola apainduriaren edo dinamismoaren, dramatikotasunaren edo teatralidadearen demasa edo gehiegia aipatzen ez duenik, edota horrek "arauak" alde batera utzi izana edo "gustu txarrerako" duen joera gogora ekartzen ez duenik. Egia da *barrokoa* Berpizkundearen jarraipen gisa edo horren kontrako gisa uler daitekeela ere, Postmodernismoa Modernitateari buruz bezala, gorago ikusi ahal izan dugunez. Aipatu diren suposizio horiek elkarren gainka jartzeak, suposizio horiek guk "gehiegizkoez" egin dugun agerpenarekin bat etortzeak eta horiei buruz eman dugun esplikazioak ondorio interesgarrietara eramanez gaitzakete.

Barrokoaren bereiztasun batzuk ondo begiratu gero, hala nola, horien dekoraziorako eta bitxitasunerako joera, arauetako mespretxua eta kosta ala kosta orijinal izan beharra, marra kurbatuak zuzenak baino nahiago edo fantasia irudikapen zehatza baino nahiago izatea, gizakumeon psikologiaren bazterrak esploratu edo sentierak adierazi beharra, edota erretorikarako joera; eta bestalde, azken hogeita hamar urteotako proposamenik adierazgarrienak aztertuz gero, zaila da baten eta besteen artean *familiako antzik* aurkitu gabe geratzea. Antzekotasun horiek eragin gaituzte, delako Ramonedaren *barroco cultural* hori harako *izpiritu eta mundu gehiegi* haiekin erlazionatzera, eta elkarrekin zerikusirik badutela ikusteak, berriz, baten eta besteen zenbait alde modu berera interpreta daitezkeela pentsatzera.

Marchanek, anibalentziak bitan banatze kontuak eta inguruan ditugun kontraesan pilen kontuak aipatzen zituen, Bozalek berriz, historiaren zentzua galdu izana bizkarreratzen zion postmodernismoko garaiari, Ramonedak erreferenziarik eza edo horiek galdu izana gogorarazten zuen, Susan Sontag eta Krameren interpretazioetan, seriotasunak frakaso eman izana eta ironia eta gustu txarra garaile irten izana azpimarratu ditugu, eta Jamesonek, otzana eta kontserbadorea dela esaten zuen gaurko egoeragatik.

Batzuen eta besteen brotxa arrastoak lagun, zer egoeratan gauden azaldu nahi izan dugu nolazbait, eta egiteko "gehiegia, baina ez hainbestearino" esapidean laburtu dugu, alde batetik erastea eta bestetik kentzea adierazten duen esapide edo eragiketa doble horretan, alegia. Alde gehigarriaren irakurketak, Modernitatearen kasuan bezala, pilaketa prozesu baten berri ematen digu, mutur-muturreko esajerazioen, neurririk ezen eta gehiegizkoen berri, alegia. "Baina ez hainbestearino" horrek, berriz, gorago aipatu den kentze zentzua erasten dio *ñabarduren* bidez, zenbait keinu serioegi leguntzeko irribare txiki bat egiten edo kargatuegi dagoen desposituan presioa gutxitzeko balbula zabaldu ohi den bezala.

Baditu Calinescuk gogoeta batzuk, zuzenki arte plastikoak ez baina, literatura postmodernoa aipatzen dutenak, eta horrenbestez fenomeno hau argitzeko ere egokiak iruditurik, gure argudioak indartzeko asmoz hartu ditugunak. Aldeko edo kontrako arrazoiak ez ezik, hain estimu handian dauzkagun eta lan honetan aipatu ere, hainbestetan aipatu izan ditugun zenbait autore postmoderno ere ez legoke hemen lekuz kanpo, Peter Handke bat, Italo Calvino, Umberto Eco, Alain Robbe-Grillet, adibidez; eta horiek bezain gogoko ditugun beste asko, aipatu gabe geratzen direnak.

Argudioak oinpe sendoan zutitu nahi dituenean, Calinescuk askotan jotzen du D.W. Fokkemarenera, ez horrenera bakarrik baina. Eta literatura alorrean Postmodernismo kategoria esplikatzeko *konparaziozko* hipotesi orokorraz baliatzen da Fokkema. Prosa modernoa eta prosa postmodernoa konparatzen ditu, adibidez. Fokkemaren iritzian prosa modernoa badu ezaugarri nagusi lukeen "hipotesiaren errekurtsio poetiko" edo, *ziurgabetasunaren* eta *behin-behingotasunaren* barrutian eroso ibiltzeko bidea ematen dion zera bat. Prosa postmodernoa, aldiz, "ezinezkoen" eremua du ibil-leku, eta "gaindiezineko eta erro-errotiko ziurgabetasunaren zentzu sarkorra, berriz, lagun."⁴³⁴ Literatura berri horrentzat ez dago, baldintzarik hoberenetan ere, hipotesiak baliozko bihur litzakeen "errealiterik". Harako "hipotesia eta kontrahipotesiazko joko moderno hura oinarririk gabe geratu da, bere barneko tentsio dramatiko bereziekin eta aurreratzeekin, antsialdiekin eta alaialdiekin. 'Errealitatea' egiturakoz eta fikzioz eraturako osakin bat besterik ez denez, ez dezake Postmodernismoak hipotesiatik idatzi; egin ohi duen bezala idatzi beharko, ezintasunaren sailean kokaturik."⁴³⁵

Interesgarria da, bestalde, ondoren datozen baliabide literario hauek Calinescuk Postmodernismoaren ezaugarri uste dituela jakitea; narrazioan perspektibismoa erabiltzeko beste modu existentzial bat; hasiera eta bukaera posible askotarako aukera uztea; autorea eta irakurlea parodiako elementu gisa sartzea; esanezintasuna azpimarratu beharrez, gertatua eta fikzioa, errealitatea eta mitoa, egia eta gezurra, jatorrizkoa eta imitaziozkoa, maila berean tratatzea; "ezin eskapatuzko zirkulartasuna dramatizatu beharrez, norbere aipamenak eta 'fikzioaren fikzioa' erabiltzea."⁴³⁶ Literatura saileko ezaugarri horiek ez ditugu azterketa hau beste bide batzuetara okertzeko asmoz sartu, Postmodernismoarekin zerikusirik izan dezaketen beste zera batzuei begirada bat emanez gure ikuspuntua aberasteko asmoz baizik. Izan ere, Fokkemak planteatzen zuen "gaindiezineko eta erro-errotiko ziurgabetasunaren zentzu" hura nabari baita izendatu berri ditugun baliabide horietan, eta aldi berean,

⁴³⁴ CALINESCU, M., op. cit. "Cinco caras...". D. W. FOKKEMAREN "Literary History, Modernism and Postmodernism" liburutik hartutako gogoetak dira bere testuan agertzen direnak..

⁴³⁵ Ib., 294 or.

⁴³⁶ Ib., 293 or.

gehiegizkoen interpretazioarekin, "baina ez horrenbeste" esapideaz ñabartzen genuen harekin eta Ramonedak igerri zuen *barroko kulturalarekin ahaidekotasunik* izan ote lezaketeen susmoa ere uzten baitigute horiek.

Erasten bazaio esandakoari, iraganari eta historiari buruzko erreferentzietan modu askotako kodeak agertzen direla, eta hori lortzeko baliabide nagusiak "alusio eta alusiozko komentarioa, aipamena eta joko bidez okerrarazitako edo asmatutako erreferentzia, berrosaketa eta transposizioa, berariazko anakronismoa eta historio edo estilo modu bi edo gehiago nahastea"⁴³⁷ direla, pentsa genezake orduan, ari garela aurrean dugun fenomenoaren neurrietara hurbiltzen. Eta hona, Michel Foucaultek Magritten *Ceci n'est pas une pipe* koadroari egindako komentario bat, adibide gisa, non ere esaten baitu horrek, erabaki bezain laster "*hau pipa bat da* (dela), berehala esana zuzentzen eta hitz totelka hasi behar du(ela) batek, hau ez da pipa bat, pipa baten marrazkia baizik. Hau ez da pipa bat, pipa bat ez dela dioen esaldi bat baizik. Hau ez da pipa bat esaldian *hau ez da pipa bat*: irudikapen bat, idatzitako esaldi bat, pipa baten marrazki bat, guzti hori ez da pipa bat."⁴³⁸

Hogeigarren mendearen lehen bi herenak bitartean, *susmoaren* mendean bizi izan dira arteko obra bat osatzen duten elementuak, eta horrek, egiten zituzten obrak zer balio ote zuten behin eta berriro beren buruei galdetzera eramane zituen artistak. Zen molde muturrekoari hartzen zuela, ziurgabetasunari erantzuteko modu bat izan da *gehiegizkotasuna*. Pintore batek oihal zuri bat zuriz margotzeko edo eskultore batek marmol puska bat, batere landu gabe, artezko gauza dela aitortzeko, zerbait gertatu da egite horretan, eta egiteko modu horrek, artista batek margoak erabiltzeko edo harria lantzeko duen gaitasunarekin ez baina, artea egiteak suposatzen duen eragiketaren esentziarekin, du zerikusia. Arteko obra, ebaki, ireki, probagai bihurtu eta eramane ezineko biluztasunean utzi, egiten da aurrena. Eta ez zaio artistari, hori egin ahala bere baitan eratzen zaion paraje lazgarriaren aurrean, isiltasun edo ironia modura azaleratu ohi den *amarrukeria* beste biderik geratzen.

Mende honen bigarren herenaz gero, ordea, Modernitateari etsai bihurtu zaio bere ironia. Bere asmaziozko gehiegikeriei jarraitu zaion lazeria eramane ezinako norbera salbatu nahi izatera eragin ditu artistak, eta lazeria simulatu egin dute horretarako, parodia bilakaraziz. Simulatze hori ez da, arte alorrean, gauza berria; artista modernoek beraien obren alde batzuk horren aldaera zientifiko gisa tratatu nahi izan arren eta ikertzaileak hipotesi baten arabera bakandu ahal izanik ere, simulazioak dira. Berriz ere "munduak sortzen" eta "gauzak kontatzen" ari izan da artea, eta egiten zena inoren gustoko izatea gehiago bilatu izan du aszetismoa baino. Erbesteratze-aldiaren eta isilaldiaren ondoren, behin-behineko bada ere, espejismoaren bila ibili da, fikziozko espejismoaren, baina errealitatera, nolabaiteko errealitatera itzularaz zezan espejismo baten bila. Izan ere, aurpegi atseginago bat erakutsi beharra baitzeukan Modernitateak, hainbeste urtean halako itxura serioa ibili izan ondoren.

Batzuek Postmodernismoa Modernitatearen kontrakoa dela uste duten arren, gehiago dute antzetik desberdintasunetik baino. Formari dagokionez, azkeneko mende laurden honetan egin diren obrek, *Izadia-n/-z/-* rekin joerakoak barne, *familia arteko* antz handia bide dute aurreko belaunaldikoenekin. Areago dago diferentzia artista batzuk eta besteek sortzeko erarekin duten harremanean, obren beraien formazko

⁴³⁷ Ib., 277 or.

⁴³⁸ FOUCAULT, M., "Esto no es una pipa (Ensayo sobre Magritte)", Edit. Anagrama. Bartzelona 1989.

ezaugarrietan baino. Modernitateaz mintzatzean garai horretako protagonisten jite tragikoa azpimarratzen genuen, oraingoengatik ez dago gauza bera esaterik. Duten jarrera hobekiago islatuko luke *tragikomiko* hitzak.

Argullolen ustez, "artea *formalki* hila uztea eta ironiaren eta 'autokontzientziaren' mitoa desegitea eragin du modernoak. Oihal zuriarena, mugitzen ez den dantzariarena eta musika isilarena ez dira esperientziaren momentu batzuk baizik, inola ere ez goren iriste edo gehiago ezin emanaren betetze bat." Postmodernoen akatsak, berriz, "kamuflatu egin nahi izan du isiltasunaren esperientzia, ahaztearen esperientziaren baliaturik. Arrazoi eta lekuko den bestean, ahaztu egin da mitoa, 'mito berrien' simulazio bihurtzeko gero: galdera ahanzi izanak edozein erantzun baliozko bihurtzen duela dirudi, eta ekintza ahaztu izanak edozein keinu justifikatzen duela."⁴³⁹

Modernitatearen gehiegikeriak gogoratzea, horiei buruzko ilusioa, iraganeko momentuei buruzko *erreferentzia joko bidez okertu edo asmatuak** edo horien gain praktikatu izandako *berariazko anakronismoa** alde horretatik begiratzuz gero, pentsa daiteke Postmodernismoak hainbat haizatu zuen gehiegikeria ez zela uste bezainbatekoa. Ez da Argullolek horretan "ahaztearen esperientzia" ikustea harritzekoa. Zeren, galderarik gabeko erantzunen gehiegia hartu baitio erantzunik gabeko galderen gehiegia lekua, eta egia baita keinuen ordez keinuketak ikusten ditugula ere. Ez da hemen atera dugun konklusioa eta Ramonedak iragarritako *barroko kulturala* zergatik elkarretaratzen ditugun ulertzea gaiztoa.

Ez genuke iragan hobe baten seme izan guran bizi garen inpresiorik utzi nahi, hala bizi garen aldi hau Moderno deitu izan diogun aroarean momentu bat dela eta aro horren bizi-arnasak eta kutsuz maneaturiko zera baten parte garena esatea ahaztu nahi ez badugu ere. Tesi hau orain hogeitaz urteko joerari hobeto zegokion obra batekin hasi izanak bidea ematen digu, dena den, horrako S. Marchanen *anbiguotasunen bitan banatze**, guregan hain eragin zuzena izan duen horri buruz geure iritzia emateko. Ez dugu, halaz ere, iraganeko ziurtasun ezaren eta itxura denez goza ahal izan zuten sendotasun ezaren penarik.

Guk nahiago dugu Argullolek *zelatako idazkera** deritzanaren harian ibili; *zelatako idazkera* "denboraren ibilian grabaturik geratu diren zeinuak jasoz, mitoa berriz idaztea da, hori gizonaren arrazoi eta testigutza den heinean"⁴⁴⁰ dio Argullolek. Bitxia da horrek nola ulertzen duen jasotzea: "Begiztatzen, begiratzuz, apuntatzen du eta eraikuntza bateko erpin zorrotzak eta haietan gizonaren mitoak gizonarentzat gorderik duen igarkizuna *ezagutzera* ere iritsiko da inoiz. Eta orduan, baldin arrasto zuzena jarraitu izan badu, eraikuntzaren barnera begiratu ere egin ahal izango du une batez, eta *igarkizunaren aurpegialdeetakoren bat somatu ere bai*, gaurko gauzei darien argi itsutzaileak apaldu bitartean."⁴⁴¹

⁴³⁹ ARGULLOL, R., op. cit. "Sabiduría de...", 206 or.

⁴⁴⁰ Ib., 206 or.

⁴⁴¹ Ib., 207 or.

AZALPEN GISA

Eder, handi, berezi	Bello, grande, singular (Addison)
Bitariko edertasuna	Belleza doble
Sinesgarrien imitatzea	Imitación fidedigna
Artistaren aiurria	Temperamento del artista (Zola)
Errealismoaren albobideak	Extrapolaciones del realismo
Errealizazio edo "benetako bihurtze"	Realizaciones (Cézanne)
Errealizazio edo "zertzeak"	Realizaciones
Zintasun betea	Toda la realidad (Cézanne)
Izadi besterendu	Naturaleza enajenada (Argullol)
Errealitatearekin oneratzea	Reconciliación con la realidad
"Haraindia"	(Ir) "más allá"
Edertasun betierekoa	Belleza eterna
Aldikotasunari darion itomena	Agobio de la temporalidad (Rimbaud)
Hartzeko era	Recepción
Funtzioa itzuri nahian	Fugitivo de su función
Gauza-bihurtze	Cosificación
Muturreneko ekimena	Operación extrema (Calvino)
Irudikatze laua	Configuración plana
Zoriak eragin-itxura	Impresión de lo fortuito
Bolumenaren molde-berritze dinamikoa	Reconstitución dinámica del volumen (Stella)
"Aurreango objektuaren aldaketa"	Transformación del objeto en un "enfrente" (Habermas)
Esentziaraino soiltzea	Reducción a esencia
Bizitzak alderazitako artea	Arte desplazado por la vida
Historiaren azerikeria	Astucia de la historia
"Eduki ontzia mehartu eta imana indartu"	"Adelgazamiento del recipiente y fortalecimiento del iman (Fullaondo)
Egitezko elementu minimoak	Elementos estructurales mínimos.
Ilustrazio erabatekoa	Ilustración radical
Bizitza trinkotze	Espesor de vida

Mugak itzal-ertz gandutsuko izatea
"Aldi-muga"
Gezurtagarritasuna
Erreferentzia joko bidez okertu edo
asmatu

Berariazko anakronismoa
Anbiguotasunen bitan banatze
Zelatako idazkera

Evaporamiento de perfiles
Gozne
Falsabilidad (Popper)

Referencia lúdicamente distorsionada
o inventada
Anacronismo deliberado
Desdoblamiento de ambigüedades
Escritura del acecho (Argullol)

IV
ESTETIKA DEDUKTIBOAREN KONTZEPTU BILBEA ARO MODERNOAN

4.1. Irizpide orokorrak

Kapitulu honetan eta honen hurrengoan gertaera bat beraren, mundu estetikoaren, ulertzeko aro modernoan egin den ahaleginaren, bi ikuspegi elkarren kontrako aztertzen dira. Eta ematen diren irizpide orokorrek berdin balio dute hurrengorako ere, hartan "Kritika inductiboaren hurbilpena Izadia-n/-z/-rekin joerako artearen gertaerari" buruz mintzatzeko baita.

"Estetika, filosofiaren disziplina bereizi bezala, gizarte burgesaren emaitza da"⁴⁴². Ferenc Féher eta Agnes Heller-ek egiten duten baieztapen horrek ez du esan nahi, horrenbestez, lehenagoko aldietan Estetikari buruzko gogoetarik izan ez zenik, oso bestela baizik, filosofiako gainerako sistemetatik aski bereizirik aurkitzen den Estetika hau gizarte modernoaren emaitza dela alegia, eta lan honetan Modernitatearen gertaeraren hasiera mugatzeko finkatu ditugun egunez geroztik sortua dela, Modernitate hori autore horiek "gizarte burgesaren emaitza" deitzen baitute hain zuzen. Era berean, lan honetan bi kapitulu bereizitan aztertzen badira ere, estetikazko gertaerara hurbiltzeko bi modu elkarren kontrako, baina biak beharreko eta elkarren osagarri, dira Estetika deduktiboa eta kritika inductiboa, eta horrenbestez zinez esan daiteke "egitura antinomikoa duela garai modernoetako Estetikak ezaugarri nagusia."⁴⁴³

Tesi honen ibilbidea esperientzia artistiko bereizi batetik, eta hark bere inguruan eragindako gogoeta ahalegin eta jardun batetik abiatzen da. Gogoeta horiek guztiek batera osatzen duten multzo horrek antolatzea eskatzen du, eta gogoeta horietako batzuk, "Belar Negutegiaren" esperientziari hurbilenetik dagozkionak hain zuzen, lehenengo kapituluan ikusi dira dagoeneko. Baina obra jakin batek esan nahi duen gertaera bakan horretatik bestelako obra formaz anitzago direnak bere baitan hartzen dituen kategoria bateko obrei dagokien alor jenerikoago batera ikuspegi aldatzen baldin bada, beren erantzuna nor bere ekimen artistiko berekian aurkitu ahal izango ez dien, eta berez eta beraz erantzun horiek komentzioz kritika edo filosofia deitzen dugun alor horretan ("Estetika deduktibo" eta "kritika inductibo" deituko ditugu ikerketa honetan) argitzeko galderak behar dira egin. Kapitulu honen eta hurrengoaren helburua bi mundu horien ur erre nahasietan barna ibiltzea da hain zuzen ere.

Badakigu, jakin, arte obra bat ezin bihur eta makur daitekeela guztiz juizio batera, dela juizio deduktiboa dela inductiboa. Ulertu beharra da, hala ere, arte obrei buruz ematen diren juizio eta iritziak arrazoibidezko ahaleginak beren azaldu ezintasunagatik beragatik obra horiek eragiten duten interesaren ondorio direla. Ez da uste izan behar, gainera, azaldu ezintasun horrek iritsi ezinezko gotorleku bihurtzen dituenik, oso bestela baizik. Bere garaiaren ezaugarri bereziena duen antinomia bere hezur-mamietan beretan bizi duen subjektu zatibituaren fruitu galkorra baita, hain zuzen, garai modernotako artea. Gaur egun ezin esan daiteke, lehenagoko garaietan bezala *sensus communis* alde eta jende orotan ongi errotu eta ezagutu bat badenik, eta Estetikaren sorreraren

⁴⁴² FEHER, F. eta HELLER, A., op. cit. "La necesidad y la irreformabilidad...". "Dialéctica de las formas" liburukoa, 9 or.

⁴⁴³ Ib., 27 or.

zergatiak eta nolakoak ezin azal daitezke Estetika hori sortzen den gizarte burgesaren izaera zinez eta erroz arazotsua kontuan ez hartzeraz.

Izadia-n/-z/-rekin joerako arteko obrak aro modernoaren ezaugarri direla abiapuntu irizpidetzat hartu dugu. Tesi honen lehen proiektuan "Belar Negutegiak" gauzatu eta mende honen azken heren honetan azaldu diren proposamenak bildu eta ordenan antolatuz mugatua zen ikerketa asmoa. Abiapuntuko obra haren beraren dinamikak hainbat gogoeta eragin zuen: ez soilik obra bera baliozko zen ala ez, baizik orobat ea zein zen Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obren zentzua eta garrantzia, eta areago, zein leku duen arteak giza jardunen sistema orokorraren baitan. Gogoeta horietako batzuk bat datoz Estetika deduktiboak eta kritika induktiboak jarririk dituzten galderekin. Eta adituek galdera horiei zer erantzuten dieten jakitea gauza beharrezkotzat jotzen dugunez, leku handia eman diogu, uste izatekoa ere bazenez, horien erantzunek osatzen duten iritzi ehunari.*

4.2. Estetikaren sorrera XVIII. mendean

XVIII. mendea bere aurreko guztietatik ezerk bereizten baldin badu, gauza guztiak arrazoiaren bidez azaltzeko duen afana da. Edertasunaren gaiari dagokionean beste gai guztiei dagozkienetan gertatzen den gauza bera gertatzen da, behar du, nondik bada handik, azalpen bat, argitu beharra dago, nola edo hara, edertasuna zer den jakin nahi duen galdera. Galdera horri XVIII. mendearen erdialdetik aurrerako filosofoek ematen dizkioten erantzunak nola edo hala loturik daude Argien garaian indarrean ziren ideiekin. Nola nahi den ere, mende bete lehenagotik, kronologiaz bereden Argien mendekoen artean sartzeko ez diren zenbait pentsalarik hartarako bidea irekia zuten: "Enpirista ingelesek" alde batetik eta "kontinenteko errazionalistek" bestetik; horien artean Leibniz, Descartes eta Spinoza aukeratu ditugu honako. Eta labur bada ere, pentsalari horien gogoeten nondik norako batzuk komentatu nahi ditugu, uste osoa baitugu haien ekarria ezinbestekoa izan zela haien ondotik izan zen pentsamendua eratu zedin.

4.2.1. Ingalaterrako enpirismoa

Enpirismoa edo esperientziaren filosofia, ezagutzaren iturburu bakarra esperientzia dela dioen filosofia joera da oro har; horregatik, enpirismoaren iritzian, kontzeptuak eta judizio unibertsalak esperientzia soiletik abiatuta azal daitezke.

Guk lan honetan *Estetika* hitza erabiltzen badugu ere, orain aipatzera goazen idazle ingelesek ez zuten horrelako terminorik erabili. Beste izendapen batzuk erabili zituzten horretarako, gure ikuspegitik horien bitartez izendatu nahi duten kontzeptua Estetikarekin guztiz bat egingarria bada ere: "edertasuna", "edertasunaren zentzua", "gorenkotasunaren zentzua", "berrikuntza", "bikaintasuna", etab.

Locke-k (1632-1713) psikologiazko ikuspegi bat itsatsi zion filosofiari, izakiaren analisiaren lekua adimenaren analisiari emanik. **Shaftesbury**-k (1671-1713) bere aldetik garrantzi handiagoa eman zion emozioen eta balioen auziari ezagumenaren eta izakiarenari baino. Adimenak edertasuna ezagutzeko duen ahalmenari dagokionez, filosofo ingeles hauek eta beste zenbaitek ere iritzia dute badela ahalmen berezi bat edertasuna atzeman eta ezagutzeko, ahalmen hori, gainera, –filosofo hauek "edertasunaren zentzua" deitzen

duena– pertsona orok duela uste dute. Interpretazio honek dioenaren arabera, edertasunaren ezagutza ez da arrazoi bidez atzematen, pertsona orok edertasuna atzemateko duen *zentzu bereziaren* bitartez baizik. *Zentzu berezi** honi esker berehala-berehalatik atzeman daiteke edertasuna, bestelako alderaketak, arrazoi bideak edo printzipiotan oinarritzeak baliatu gabe.

Esperientzia estetikoaren psikologia bidezko analisi modu honek XVIII. mende osoan eta XIX. mendearen puska batean iraungo du; horren arabera subjektibotasunari leku handia ematen zaio; horretan ordea, alde handiak daude pentsalari batzuegandik besteengana. Shaftesbury-entzat, adibidez, edertasuna gauzek beraiek zuten tasun objektibo bat zen. Hutcheson-entzat, zentzumenek kanpotiko kitzikadurei ematen dieten erantzun subjektiboa zen edertasuna. Hume-k guztizko jarrera subjektibista zuen batzuetan, beste batzuetan aldiz ordenu eta egitura bati halako leku bat aitortzen zion, ordenu eta egitura horiek gure izpirituak gozatu eta asetzeko gai zirela beti ere.

Teoria horiek izan zuten aldakuntzarik handiena estetikazko esperientzia edertasunaren zentzu berezi bat zelako hipotesietara jo gabe azaldu ahal izateko egin zen aldakuntza izan zen. Zenbait autorek, **Hume** (1711-1776), **Hartley** eta **Burke**-k (1728-1797), adibidez, azken honena gehixeago zehaztu beharko litzatekeen arren, esperientzia estetikoan *elkarketak** guztiz garrantzizkoak direla adierazi zuten, era horretara estetikaren *elkarketaren teoria*, geroztik hainbestearainoko garrantzia izango zuena, sartuz.

4.2.2. Europa barruko errazionalismoa

Errazionalismoaren filosofia joeraren arabera, jakintza ezagutzagatik beragatik iristen da, bizitzak duen esanahia edo borondatearen helburua kontuan hartu gabe. Jarrera psikologiko hori pentsamenduaren historia osoan zehar agertzen da, agertu, baina filosofia dotrina bereizi gisa Argien mendeko filosofoen inspirazio iturri zuzeneko izan ziren Leibniz, Descartes, Spinoza eta gisako beste zenbait filosofoekin gorpuzten da eta gauzatzen.

Descartes-ek (1596-1650) bere izpirituak ezagutu zezakeen guztia ezagutzeko bidea emango zion metodo bat bilatzera bideratu zuen batez ere bere ahalegina; ahalegin horren lekukotasuna "Discurso del método" liburuan jaso zuen. Descartsek aipatzen zuen metodo horrek logika formalaren et matematikaren ezaugarriak izan behar zituen, baina esperientzia eta dedukzioa ere kontuan hartzeko gauza behar zuen izan aldi berean.

Ahalegin horrek, gaur egungo ikuspegitik ezinbestekoa dela begi bistako gauza iruditzen zaigun arren, edo agian horrexegatik, "filosofia modernoak aurrerantzean izango zuen ibilbidea eta irudia" erabaki zuen Heidegger-ek esan izan duen bezala. Descartes da lehendabiziko pentsalari modernoak, ez zientzietan egin zuen ekarriagatik, ez eta zientzia berriaren metodoak, edukiak eta asmoak hobekien tematizatu zituen filosofoa izan zelako ere, ezta metafisika tradizionala hautsi eta horrekin filosofia modernoari ateak zabaltzeko zizkiolako ere,

bere gogoetetan "pentsamendu modernoaren irudia eta etorkizuna finkatu duen gogoeta modu baten marka"⁴⁴⁴ daramalako baizik.

Descartesek *zalantza* jartzen du ikerketa eta bilaketa ororen abiapuntu. Berak azaltzen du bilaketa horretan jarraitu zuen ibilbidea: "(...) une horretan aurrerantzerako egiaren bilaketa beste asmorik ez nuenez, hain zuzen horretan guztiz kontrakoa egin behar nuela iruditu zitzaidan, eta ezertan dudaren izpirik eduki zezakeen guzti-guztia guztiz faltsu bailitzan gaitzetsi (...). Horrela adibidez, gure zentzumenek inoiz edo behin engainatzen gaituztenez, zentzu horiek irudika arazten diguten bezala egiaz den gauzarik bat bera ere ez dela hartu nuen deliberoa (...). Eta, azkenik, iratzarririk gaudela ditugun gogoeta berberak lotan gaudela ere etor dakizkigukeela jakinik (...), ordura arte nire izpirituan sarturik zitzaizkidan gauza guzti-guztiak nire ametsetako ameskeriak baino egiazkoago ez zirela neuretzat itxura egitea erabaki nuen."⁴⁴⁵

Gisa honetako gogoeta bat gerta ahal izan dadin, gogoeta egiten duen subjektuak existitu egin behar du derrigor. Horrela erabaki zuen Descartesek harako *pentsatzen dut beraz banaiz* hura har zitekeela "bila ari nintzen filosofiaren lehen hastapen gisa"⁴⁴⁶ eta bihur zitekeela hastapen hori *sustantzia pentsatzailearen** existentziaren ziurtasun. Sustantzia hori *sustantzia hedatuaren** desberdina da, hedatu izate horixe baita gorputz sustantziaren, materiaren oinarri-oinarrizko ezaugarria. Descartesen mundu fisikoa ez xederik ez moraltasunik ez duen mekanismo bat da, eta unibertso fisikoa bezala, bizitza bejetala eta animala ere bere baitan hartzen ditu, gizakiaren izaera mekanikoa ere mundu fisiko horren baitakotzat harturik. Zinez esan daiteke beraz, duala dela Descartesen pentsakera, bitarikoa dela, *sustantzia pentsatzailea* eta *sustantzia hedatua* elkarretarik arras bereizten dituen. Pentsatzekoak dira ikuspegi bitariko horretatik, gizakiak Izadiarekin dituen harremanak ulertzeko adibidez, ateratzen diren ondorio guztiak. Descartesek aipatzen duen *sustantzia jainkozkoa** ez da beste sustantzien maila berekoa, eta hedadura eta pentsatzaile izatea, biak ditu ezaugarri.

Spinoza-ren (1632-1277) pentsamentuaren gunea Descartesek sustantziaz ematen duen definizioa da, baina sustantzia horien bitarikotasunaren edo hierarkiaren kontrara, Spinozak nahiago du izakiaren "batasuna"z mintzatu. Spinozarentzat Jainkoa da sustantzia *bateratu* hori, hura baita existitzeko bestelako errealiterik batere behar ez duen bakarra. Horregatik ezer ez da existitzen sustantziaz kanpoan, eta haren kariaz existitzen da, existitu ere, den guztia. Spinozaren Jainko hori munduaren kausa inmanentea da, gertaeren beraien barnetik dihardu gertaeretan eta Izadiarekin berarekin bat izatera dator.

Sustantzia jainkozko horren azalpenei, zehaztapenei eta mugapenei *modu* deitzen die. Ez da gehiago bereizkuntzarik, desbertintasunik edo dualismorik sustantzien artean, Descartesen filosofian gertatzen zen bezala, eta horrenbestez pentsamendua eta kanpoko mundua errealitate bat beraren ikuspegiak dira, sustantzia beraren atributuak.

⁴⁴⁴ BELLO REGUERA, Eduardo, "Estudio Preliminar", "Discurso del método"aren aurkezpa, Edit. Altaya. Bartzelona 1993, XLII or.

⁴⁴⁵ DESCARTES, R., op. cit. "Discurso del método", 45 or.

⁴⁴⁶ Ib., 45-46 or.

Spinozak Jainkoa eta Izadia bat egiten ditu, honen lege unibertsalak Jainkoaren dekretuak dira, eta jainkozko izatearen nahitaezkotasunetik eta betegintzarretik sortuak direnez, hautsiez in eta itzuri ezin dira lege horiek. Jainkoaren eta Izadiaren bat egite horrek ordena derrigorrezkoa eta zehatza nahi du esan, den guztia goreneko kausa batek arautua baita.

Spinozaren beste ekarpen handietako bat jainkozko izatearen beharrezkotasuna geometrikoa dela esan izana da, esanez hain zuzen banakako proposamenak osotasunean kateatzen eta batzen direla, gauza guztiak batasunean murgilduz. Arrazoibide horren arabera, beraz, gauzak ulertzea gauza horiek Jainkoa bera den kausa inmanentera bihurtzea da; horrek guztiak bizitzaren aurrean jarrera lasai estoiko bat hartzera eramaten du Spinoza, gauzen itzuri ezintasuna eta nahitaezkotasuna onarturik.

Leibniz-en (1646-1716) pentsakeraren oinarrizko gunea "arrazoi bidezko egiaren" eta "izatezko egiaren"* arteko desberdintasunera mugatzen da. Lehendabizikoa, "arrazoi bidezko egia"*, logikaren egiari dagokio, izatezko ordena kontingentearekin loturarik ez du, esentzia soili dagokie bakarrik, predikatua adierazi gabe baina subjektuan aurkitzen den judizioei alegia. Eragiketa horiek egin ditzakeen tresna *logika formalis* da, eta logika matematikoa beronen adierazpen gorena.

"Izatezko egiak" errealitate afektiboari dagozkio, eta Leibnizek "behar besteko arrazoiaren printzipio" deitzen duenaren arabera gertatzen dira, gauza oro den bezalaxe eta ez bestela gerta dadin arrazoiaren bat badelako gertatzen dela dioen printzipioaren arabera, alegia. Printzipio hori ezin izan daiteke Jainkoa besterik; hark sortua da mundu hau, izan litezkeen guztietan hoberena delako.

Gauzak horrela jarririk, egiaren alorra ezin aurki daiteke gorpuz fisikoetan, "indarretan" baizik. Ezin esan daiteke gorpuztasunik, ez materiari denik munduan: oro da izpiritu eta bizitza, "indar" baita den oro. Sustantzia horiek izendatzeko "monada" hitza darabil Leibnizek, batasuna esan nahi baitu, bere baitan burutua den mundu bat, "ez leihorik ez aterik" ez duena, eta une oro sortua den guztia islatzen duena. Egiatzko ekintza bakarra sortzaileak eragiten du bere sorkarien gain: monada guztien eta bakoitzaren baitan gertatzen direnen artean "korrespondentzia" (elkarrekiko egokitasuna) eratzea hain zuzen. Leibniz-en tesi honek alde batetik Spinozaren *gauzen ordena* eta *ideien ordenaren* arteko identitatea, eta bestetik Descartes-en *sustantzia hedatuak* eta *sustantzia pentsatzaileak* osatzen duten eskema dualista, biak ukatzea nahi du esan.

4.2.3. Proposamen subjektibisten eta objektibisten arteko konbinaketak

Estetika hitza grekerazko *aisqesis* hitzetik dator; hitz horrek zentzumen bidezko atzematea nahi zuen esan, eta gaur duen esanahiaren aitzindariak Pitagoras, Platon, Aristotele, Plotino, Boezio, Tomas Aquinokoa, Bepizkundeko zenbait autore, eta beste zenbaitengan ere aurki daitezkeen arren, esanahi aldakuntzarik handiena, guretzat, XVIII. mendearen bukaera aldera Leibnizen eta Wolff-en eskolako filosofo batek, Alexander Baumgarten-ek, ezagutza intelektualaren eta zentzumen bidezkoaren arteko desberdintasuna modu berri eta harrigarri batez interpretatzen duenean gertatzen da. Zentzumen bidezko ezagutza edertasunaren ezagutzarekin berdintzen du honek, eta *congnitio aesthetica*, edo estetika deitzen.

Termino horrez baliatzen hastea edertasunaren teorien beste interpretazio ahalegin bat besterik ez da, hasiera hartan. Denbora joan ahala, ordea, filosofiaren alor zabal handietako bat, logikarekin eta etikarekin batera, izendatzeko erabiliko da hitz hori. Harrez gero maiz agertzen da esperientzia estetiko eta edertasunaren esperientzia gauza bat bera direlako ustea. XVIII. mendearen bukaera aldetik aurrera, ordea, "esperientzia estetikoaren" esparrua arras bereizten da "edertasunaren esperientziaren" esparrutik, eta are bereiztenago, hala ere, "artearen esperientziaren" alorretik. Horietako bakoitzak, edertasunak, arteak eta Estetikaren esperientziak bere alor berezi berekin du.

Enpirista ingelesak alde batetik, eta errazionalista frantses, holandes eta alemanak bestetik, Ilustraziotik aurrera filosofoek beren kezka subjektibistak eta objektibistak bateratzeko gai izango ziren pentsamendu sistemak sortzeko egingo dituzten ahalegin handien aitzindari jarri ditugu. Esan dugu orobat noiz eta nola abiatzen den Estetika filosofiaren barruan alor bereizi eta autonomo izateko bide berrian. Hortik aurrera, eta Kant-engandik aurrera batez ere, pentsalariak hainbat konbinazio mota proposatuko dituzte beren teoria tramazoetan, edertasuna, artea eta esperientzia estetiko beste horrenbeste modutara kateatu eta konbinatuz. Badugu ustea eta iritzia Modernitatea ez dela definitzen pentsamendua sistematizatzeke proposamen orokor horietako batean ala bestean oinarrituta, horien guztien desberdintasun eta barreiamenduan oinarrituta baizik.

Iritzi hori hartuta, autore multzo bat aukeratu dugu –aukera eztabaidagarria, ziurrenera– ustez autore horien guztien artean ekimen bereziak ulertzeko, arte ekimenak ere bai, noski, eta interpretazio ahalegin zabalagoak ere, ulertzeko funtsa eta oinarria eratuko duen kontzeptu tramazoa ematen dutelakoan. Batzuek eta besteek geure ekimenen gerta esparrua eta tesi honetan aztertzen direnena maila orokorrago batean kokatzeko aukera eta modua eman digute. Autore zerrenda honetan badugu kontraesan bat, itxuraz behintzat. Filosofiatik banandu eta autonomo bihurtutako zati gisa definitu dugu Estetika, baina teoria orokorrak aurkezterakoan filosofia sistema orokorren arabera jokatu dugu, Estetika sistemen arabera gabe. Kanten araberrako "esperientzia estetiko" aipatzen dugu adibidez, eta ez Kanten proposamenetan oinarritzen diren teoria estetikoak. Schopenhauer-en "kontenplazioaren teoria" aipatzen dugu, eta ez hark Estetikan dituen ondorioez (Bakantzearen teoria, Distantzia psikikoaren teoria, Interes gabeziaren teoria, Gestalt psikologia, etab.)

Itxurazko kontraesan hori gorabehera, Kant, Hegel, Schopenhauer, Husserl, Heidegger-ek eraiki dituzten filosofia eraikuntza handiak estudiantzeak Modernitatearen kontzeptu metropoli handia irudikatzeke bide ematen du. Beste zenbait kasutan tesi honetarako hautatu ditugun eraikuntzak eztabaidagarriagoak direla eman dezake, hala adibidez, Marxen ordez Lukacs eta Adorno aukeratu izanak, edo Wittgenstein aukeratu izanak, autore horrek berorrek ere nahiko eragozpen jarriko baitzukeen zerrenda honetan sartua izateko. Freud eta Jung ez dira aipatu ohi pentsamendu filosofiko sistematiko baten sortzaileen artean. Guk sartu egin ditugu, XX. mendeko artean izan duten eragin handiagatik. Estructuralismoari dagokionez, mugimendu gisa tratatzea nahiago izan dugu.

Honelako zerrenda bat ikusita ez da lan nekeza horretan hutsuneak sumatzea. Harrigarria dateke, adibidez, Nietzsche bat, Kierkegaard, Goethe, Benjamin, Sartre edo postmodernitatearen zenbait teoriarik ez topatzea. Horiek guztiak aurki daitezke tesi honetan zehar, batzuk sarri-sarri, hala ere. Eta harrigarria dateke,

orobat, alde batetik Estetika modernoaren izaera autonomoa, beregaina, eta esanguratsua azpimarratu, eta ondoren izaera hori berori ez baliatzea. Hautapen honen arriskua geuretzat hartzen dugu, baina iruzkin orokor batzuk egin nahi genituzke, Ferenc Féher eta Agnes Heller-en "La necesidad y la irreformabilidad de la estética" izeneko testu batean oinarrituta batez ere, autoreok banan-banan aurkeztu aurretik.

4.3. Estetika filosofiatik bereizirik

Autore hauentzat Estetika, filosofiatik bereizitako disziplina beregaina den aldetik, gizarte burgesaren emaitza da, eta ezin irudika daiteke horrelako Estetikarik pentsamendu sistema osoari begiratuta ez bada, eta Estetika horren izateak berak bere baitan ditu gizarte burgesaren ezaugarri bereziak diren arazo guztiak.

Estetika filosofiaren jarduera bereizi gisa jaiotzen denean "edertasunerantz eta haren gauzaterantz bideraturik"⁴⁴⁷ jaiotzen da. Lehendabiziko garaian artisten jarduera produkzio jardueratik eta eguneroko jardueratik, are "eskulangile espezializatuaren" jardueratik beretatik ere, bereizi eta urrundu egiten da. Hurrengo garai batean "errazionalismo intentziodunear" oinarritzen diren jarduera burgesak orokortu egiten dira⁴⁴⁸ ; horren ondorioz krisian sartzen da Teoria Nagusiaren kanon zehaztuen mende burutzen den produkzioa, eta era horretara Teoria Nagusi hori zaharkiturik agertzen da, garai horretako izpiritu errazionalaren etsai bilakaturik. Autonomia horrek Estetikaren *status quo* onartzea eta ezagutzea esan nahi du, "edertasunaren eraketa *jarduera bereizi* bat dela nolabait, eta azalpen bat behar duela, hain zuzen ere, jardueren sistema orokorretik bereizia delakoxe."⁴⁴⁹

Garai moderno hau, bere ezaugarri nagusiak indibidualizazioa eta kanonek eta errezetek jartzen dituzten traba eta eragozpenetatik ihes egitea dituena, oso gustu subjektiboko garai bihurtzen da beste horrenbestez, eta hori, jakina, nekez da adosgarria orokorrean onartu eta ezagutzen den *sensus communis* batekin.

Orobat gertatzen da, beste alde batetik, artea eguneroko bizitzatik urruntzea paradoxa bihurtzen dela. Alde batetik "edertasuna eta artea geroz eta nekezago onartzen dira onez kolektibitateen eta jarduera publikoaren eguneroko bizitzaren hutsune atomizatu eta berezituaren aldetik."⁴⁵⁰ Beste alde batetik berriz artearen beharra sentitzen da "bizitzaren izaera publiko eta kolektibo babesgabearen osotasun premia gisa, eta katarsis esperientziaren premia bezala existitzen da: bizitza kolektibo alienatuaren gaintik 'goratzeko' premia."⁴⁵¹

Paradoxa horren aurrean, hainbat neurri eta alde ditu Estetikak. Alde horietako batetik, geroz eta alienatuago diren bizi harreman batzuen erdian burutzen den arte jarduera batek dukeen zeregin berria azaldu behar du. Fehér eta Heller-en iritzian, artearen "espezie balioak"* gordetzeko zeregina justifikatzeko balio luke, "bizi balioen"* gordailu izan ordez; horretxek berorrek bere paradoxa eitea areagotu baizik ez luke egingo, eta errozkoagotu geroz eta areago itxurazko osotasun *pretentsioaren* "itxura ederra" baizik ez den arte batekin

⁴⁴⁷ FEHER, F. eta HELLER, A., op. cit. "La necesidad y la ...", 9 or.

⁴⁴⁸ Ib., 10 or.

⁴⁴⁹ Ib., 10 or.

⁴⁵⁰ Ib., 11 or.

⁴⁵¹ Ib., 11 or.

duen kidetasuna. Beste alde batetik, orobat, artea merkatu balio gisa hartzeko geroz eta zabalduago dagoen joera ere kontuan hartu behar du.

Bada zerbait Ferenc-en eta Heller-en gogoeta hauetan gizarte burgesari eta beronek ezaugarri dituen jarduera guztiei egiten dieten kritiken atzean antzinagoko garaien halako oroitzapen eta joran bat ezkuta daitekeela susma arazten duena. Har ditzagun, ordea, horiek oro gure garaiokin oso bat datozen pentsamolde batzuetan diharduenak guztiz bere duen ideologiazko ariketa baten gauzatze gisa.

4.4. Balio estetikoak eta filosofi sistema

Bi idazle hauen arrazoibidearen hariari heldurik, "beraiek jartzen duten galderari –zein leku du bizitzan, historian, gertaera estetikoak (edertasun gauza bihurtuak, arteak, arteek) eman behar zaion erantzuna guztiz loturik dago (...) beste galdera bati: zein leku du gertaera estetikoak filosofi sisteman."⁴⁵² Esan daiteke, bada, zinez, historikotasuna oso estu dagoela loturik Estetikak arte jarduerari eta jarduera horren "pentsatzaileari" gizarte burgesari buruz aitortzen dion egoera hierarkikoarekin. Era berean, hierarkia ezin itzurizko gauza da Estetikarentzat bere munduaren barruan, eta "erantzun anitz eman zaizkio arte obren bitartez, bai banaka, bai taldeka, hots, jeneroz jenero. Horien artean aukera egitera beharturik gaude, beharturik gaude erantzunetan hierarkia bat ezartzera."⁴⁵³

Estetikak hierarkia hori eratu beharra du beraz, estetikazko balio bat aitortu beharra die produktu estetikoek bere ordenamendu orokorreko printzipioen arabera, printzipio horien sorburuan aurkitzen den filosofia sistemaren arabera, beraz, azken finean.

4.5. Estetika filosofikoaren *desberdintasun espezifikoa*

Estetika filosofiko modernoaren desberdintasun espezifikoa zein den ulertzeko, lehenagoko garaietako artearen teoriarekin alderatzea da biderik onena, teoria horien arabera hain zuzen, trebetasun artistikoa gaitasun berezi bat baitzen, baina "ez zuten hartzen artea ("Estetika", "edertasun gauza bihurtua"*, etab.) eginkizun bereziak ematen zaizkion bizi alor edo esparrutzat."⁴⁵⁴ Esana dugun bezala, irizpide tinkoz osatua eta orokorki onartua eta ezagutua zen eta are etorkizunerako ere iraunkortzat ematen zen *sensus communis* batean zuen oinarria estetikazko arrazoibideak.

Estetika modernoak baliatzen dituen irizpideak aldiz, osoki eta guztiz dira desberdinak. Lehenik eta behin, ez dira gizartean nagusi den *sensus communis* baten adierazpen, "noren beraren erabaki ideologiko baten eta filosofi sistema berezi baten postulatuen ondorio eta emaitza baizik."⁴⁵⁵ Bigarrenik, "Estetika filosofiko modernoak 'gezurretik' badu 'egiatik' adina bederen, 'eduki-objektua' zaharkiturik geratzen zen eta 'eduki-errealitatea' sortzen zen bitarte horretan, bere judizio gehienak gaitzesten zirenez."⁴⁵⁶

⁴⁵² Ib., 13 or.

⁴⁵³ Ib., 15 or.

⁴⁵⁴ Ib., 17 or.

⁴⁵⁵ Ib., 19 or.

⁴⁵⁶ Ib., 19 or.

Bi kontzeptu horiek, 'eduki-objektua' eta 'eduki-errealitatea', W. Benjaminek sortuak dira. 'Eduki-objektutzat' "orainari atxikien dagoen arte obraren alderdia, orain horretatik elikatzen dena eta horri buruz 'zerbait' esaten diguna hartu behar da."⁴⁵⁷ 'Eduki-errealitatea' etorkizunari eta bilakaerari dagokio gehiago, oraingo unearen ikuspegitik begiratuta, jakina, beti ere. Eduki bi horien arteko erlazioa paradoxa bihurtzen da berriro, jarraitasun posibilitate horrek ez baitu, izan, hala gertatuko den bermerik.

Estetika modernoan, beraz, nekez aurkituko da *onarpen eta ezagutza orokorra* duen judiziorik. Sarriago topatzen dira "balioztapen judizio" eztabaidagarriak (Ferenc-ek eta Héller-ek "judizio hutsegin" deitzen dituzte) arte garaikideaz edo egin zen garaiarekiko lotura zuzena duen obra bati buruz. Era berean Estetika filosofikoa gai da iraganeko arteari buruz iritziak emateko, haren "eduki-objektua" iraganik eta gainditurik haren "eduki-errealitatea" ulertzeko gai delako. Garai moderno honetara baino lehenagoko garaietan ez ziren eragiketa hori burutzeko gauza, beren *sensus communis*-ari ongi egokitzen zitzaizkion obrak bakarrik hartzen baizituzten esanguratsutzat. Horrexegatik hain zuzen azpimarratu da lehenago Estetika filosofikoaren alderdi historiosofikoa.

4.6. Kritika induktiboa Estetika deduktiboaren judizio abstraktuei erantzun zehatz

Estetika filosofikoak "arte soilei buruz duen iritzia, artearen adarrei buruz duena, arte obrei buruz duena, historiaz duen irizpidetik ateratzen du, garai bakoitzari buruz duen irizpide positibo ala ezkorretik, munduaren historian garai bakoitzari hierarkian aitortzen dion goragoko edo behegoko mailatik."⁴⁵⁸ Metodo honek izan ditzake akatsak eta makurrak, eta horren aurrean, XIX. mendearen bukaera aldetik batez ere, kontrako jarrera bat hasten da zabaltzen. Jarduera artistikoak errebindikatzen dira, artearen kontzeptu abstraktuaren aurka, den guztia sistema bat beraren barruan sartu nahi duen errazionalismoaren mitoztat ematen baita, hain zuzen ere, kontzeptu hori.

Estetikan nagusi zen arrazoibide modu honi eman zaizkion erantzunetako bat *artearen kritika* da, Estetika filosofikoaren lekua hartu nahi duena hain zuzen. Horretarako, metodo induktiboa hartzen du bere baliabidetzat, eta abiapuntu gisa, filosofiazko "presupostu" oro alde batera utzirik, arte obra konketuak hartu behar direla proposatzen du. Ahalegin hori gorabehera, eta guk hemen sistema sortzaile gisa dakartzagun autore batzuek, Adorno bat adibidez (nahiz honen kasuan agian bir-sortzaile dela esan beharko litzatekeen), joera honen aldeko agertu, joera honek bere garaian nagusi zen pentsamolde baten kontrako erreakzio eta erantzun bezala izan zuen garrantzia eta esanahia da batez ere hemen gogoratu behar dena, zeren, azken-azken finean, nekez egin baitaiteke, edo ezin daiteke inola ere egin, analisisirik filosofiazko presuposturik ez badu. Adornori dagokionez inolako zalantzarik ez dugu, eta egin dakizkigukeen erreparoa gorabehera, dudarik ez dugu baliozko premisa filosofikoetan oinarrituak zirela hark zituen onginahiak eta gaizkinahiak.

Judizio induktiboaren mutur-muturreko arrazoibidea harako "atsegin dut eta kito" hura da inondik ere; gisa horretako iritzi batek ordea, subjektuaren gustuen berri bai, ematen digu, baina arte obraren izaerari

⁴⁵⁷ Ib., 19 or.

⁴⁵⁸ Ib., 23 or.

dagokionik ez digu esaten deusik. Horren kontra dio Kantek, eta arrazoiz esan ere, gustu iritzi orok, judizio estetiko denez, orokorra barnean behar duela, postulatu gisa bederik. Eta Ferenç eta Heller-ek diotenez "baliozkotasun estetikorik izan uste duen judizio orok, baliozkotasun estetikoa baduela uste duen baliozko judizioa delakoxe hain zuzen, bere subjektibotasunaren oinarria deusezten du neurri batean, eta zabalduz doa, arau bihurtzeraino."⁴⁵⁹ Alegia, gauza konkretuaren forma edo edukia azaldu eta balioztatu behar duen neurrian, dedukzioaren esparruaren mugetan ari dela.

Zentzuaren kontrakotasun horretatik sortzen da arazo nagusia. *Sensus communis* hura ez duen gizarte batean bagaude, esan nahi da ez dela gustuari buruzko irizpide kolektibo bateraturik eta denak ados daudenik. Baina gustu iritzia subjektibotasun soilera murriztu ezin baldin bada, nondik datorkio orokor izatea? Dударik ez da galdera horri ez zaiola erantzuna bilatu behar gizarte osoan, gizarteko talde batek duen gustuan baizik, eta horrenbestez beste hainbat gusturen arteko bat baizik ez den batean hain zuzen. Eta gure gizarte moderno honetan, arte obra bat talde horietako batek onartzen duenean, talde horrek gizartean duen maila altua bada batez ere, oso gutxi falta du talde horren gustu iritzia beste talde batzuentzat ere balio orokor bezala nagusitu dadin. Mekanismo hori ezagutzeak "joera" asko argitzen ditu, arrakasta asko, eta orobat isiltasun eta porrot asko ere.

Esan daiteke, azken finean, jarduera estetikoa mutur horietatik aski urrun dagoen bitarteko zerrenda batean aurkitzen dela batez ere, alde batetik norbere gustu subjektibo soillean oinarritzen den iritzi induktibotik urruti, eta bestetik judizio deduktibo orokor abstraktutik ere urruti. Era berean, gustu estetikoa zein talde batera zein bestera lerratu izanak oso ongi azaltzen du eta argitzen, zergatik izan diren hainbat aldaketa, gaitzespen, muturreko jarrera, moda eta hara-honako ibili, arte modernoan, XIX. mendearen bukaeratik hona batez ere, hain ugari.

Kapitulu honen hasieran esan den bezala, puntu honetan judizio induktiboei buruzko gogoeta hauek egin beharra genuen, zeren filosofia deduktiboari buruz joera hark duen jarrera antinomikoagatik beragatik, haiei buruz osotasunezko ikuspegi bateratu bat beharrezkoa baita, geroago, hurrengo kapituluan, metodo hau arte modernoari eta gaur egungoari dagokionez nola baliatu izan den aztertzen bada ere.

4.7 Judizio deduktiboaren eta induktiboaren arteko antinomioaren itzuri ezintasuna Estetikan

Modernitateaz aurretiko garaietan garrantzi handiko arte obrak halakotzat aitortzen zituen gizartearen kolektibitateak. Arte obrak gizarteko kide guztiak partaide ziren haztegi batetik sortzen ziren, hartan izan ere, ideiak, baita ideia berri zirenak ere, kolektibitate horretan txertaturik eta gorpuzturik zegoen ideia sistema beraren partekide ziren. Garai modernoan aldiz, artistak ideia berri bat sortzen du arte obra bakoitzean, edo hori nahiko luke bederen. Ideia berri hori, ordea, kontzeptualki ez da definigarria, eta ezin dakiokel halako kontzeptuari mendekotu edo beste halako hartatik deduzitu. Kantek dilema gisa adierazten du egoera hori, arte obra batzuei ideia gusturik gabe irudikatze gaitasuna aitortuz, eta beste batzuei gustua irudikatze gaitasuna,

⁴⁵⁹ Ib., 25 or.

ideiarik gabe. Beste alde batetik –ezinbestean bezala, esango genuke– *jeinutzat* hasten da hartzen ideia sortzailea, eta txit zabaldua izango da iritzi hori XIX. mende bukaeratik aurrera batez ere.

Artista modernoak alabaina, izango da nahi bezain *jeinu*, ez du huts gorritik hasita sortzen bere sorkaria, bere garaiko zirkunstantziek erabakitzen baitiote bere obraren "eduki-objektua". Hala ere, ordea, Ferenc eta Héller-en esanak hona ekarriz, "jeinuaren betebeharra, ideia sortzea, ezin oinarritu daitezke kolektiboki existitzen den ezertan. Horrexegatik, aldi berean ditu jeinuak 'gusturik ez izateko' arriskua eta ideia sorkuntza, bere balio estetikoarekin edo balio estetikorik ezarekin inolako *zerikusirik ez duela* agian onarpen unibertuala izango duen edota agian batere izango ez duen arte obra baten sorkuntza."⁴⁶⁰ Modernitatean, ziurtasunik ez izate horrek bere baitan dituen adostu ezintasunek azaltzen dute, besteren artean, artearen nondik norakoak.

Artistak egin dezake apustu gustuaren kontra, horrenbestez bere proposamenaren "esanahia" eta "eginkizuna" arriskutan jarri gabe. Kritikoa aitzitik, agian ez da bat etorriko artistak egiten duen apustuarekin, eta zabal dezake jendearen iritzia artistaren kontra itzuliko duen irizpide bat. Zeren eta, hain zuzen, irizpide publikoa eratzeko eginkizuna izaten baitu garai moderno hauetan kritikak, bai zabaltzen dituen irizpideetan komentatzen den obra eragin duten gustua eta ideia kontuan hartzen dituenean, bai, harekin bat datorrela nahiz ez datorrela, beren atzemate prozesuak eta esperientziak agerian jarririk, horrekin batera bere irizpidearen zabalkundea eragiten duenean ere. Egoera hori antinomikoa da beraz, eta irtenbiderik ez du. Egoera hori berori, gainera, lerro hauetan artistaren eta kritikaren baitan zehaztu dena, arteari buruzko gogoeta ahaleginen sare osoan zehar adarkatzen da. Horixe bera ari zaigu gertatzen tesi honetan beronetan ere, baina hortaz geroxeago izango dugu luzeago hitzegiteko parada.

Modernitatea aurretiko garaietan arte obra "eduki-objektu" kolektibo batetik organikoki erretzen zen, inolako "interpretazio" edo "komentario" beharrik gabe. Garai hartan ez zen arte modernoan ideia berrien sorkuntzaren eta bilaketaren ezaugarri diren estura eta larritasunik, eta ez zen ikusten orobat obra haren hartzailearen aldetik ere gaurko hartzailearen nahasmendurik. Biztanleriaren berezko "atributu" gisa erretzen zen arte obra, "eduki-objektuaren" eta "eduki-errealitatearen" artean etenik ez zela.

Aro modernoan, aldiz, eten egiten da berezko lotura "natural", "organiko" hori. "Eduki-objektua bera arazo bihurtu zen –diote Ferenc eta Heller-ek–, alde batetik obra 'indibidualizatuegi' bihurtu zelako, eta horrenbestez azalpenak behar izan zituelako 'besteak', hartzaileak, ulertu ahal izan zezan. Etengabeko ahalegin intelektualak eskatzen zizkion, bai artistari, bai hartzaileari, eta era horretara, gai subjektiboa, sortzailearen ezaugarriak galdu gabe, intersubjektibo bihurtu ahal izan zen."⁴⁶¹ Gai jakin bat aukeratzea edo ikuspegi bat aukeratzea, gauza arriskutsu eta eztabaidagarri bihurtzen da; ezaugarri horiek ordea, egiturarenak berarenak dira gizarte burgesean eta gizarte horren protagonista den gizaki erdibituarengan. "Kontzeptu arazo horiek, kontzeptu bidez baizik ulergarri ez direnak, ez ditu arte obrak, pertsona banakoaren sorkari den aldetik ere, berak beharrezko bihurtzen –diote Ferenc-Heller-ek–, tasun bereziaren oinarriak jartzen dituen 'eduki-

⁴⁶⁰ Ib., 28 or.

⁴⁶¹ Ib., 29 or.

objetuaren' indibidual izateak baizik, askotan ezin izaten baita subjektu arteko gai bihurtu."⁴⁶² Horregatik dute horrenbesteko eginkizuna arte obraren hartzaileak eta kritikoak "eduki-objektua" "eduki-errealitate" bihurtzeko eragiketan.

Estetika deduktiboak oso galdera jenerikoak ditu abiapuntuan: zer da artea?, zer eginkizun du arteak?, zein leku du giza jardueren sisteman? Galdera horiek ezin egin ere dira, horren guztiaren aurretik "gizadia osotasun gisa", eta gisako beste hainbat aurre suposizio eskatzen dituen postulatu bat ez balitz, "gizartea orokorrean", edo, laburtzeko, *bere burua pentsatzeko* gai den "osotasun" baten postulatu ez balitz alegia. Berez, mekanismo horrek nolabaiteko urruntasun bat jartzen du agerian bere ikuspegiaren eta gizarte mailen bereizkuntzaren edota arte obra bakoitzaren "bakuntasunaren" artean. W. Benjaminek zalantzarik ez du Estetikaren "sistematikotasun" horren kontra azaltzeko, eta filosofi sistema horiek munduaren alienazio hierarkikoaren erakusgarri direla adierazteko, pertsona banakoak eta arte obrak indarrez eutsi nahi baitituzte.

Kritikaren irizpide induktiboek ere badituzte beren arriskuak. Hasteko eta behin, ideologi joera subjektiboetan dute oinarria, eta jarrera horiek Estetika deduktibozko irizpideekin nahasten direnean, nahasmendua sortzen baita, eta ez hala ere nolana hikoia. Horrez gainera, gusto bereko taldeen edo irazeko joeren ezaugarri gisa azaltzeak berak aldakor eta joankor egiten ditu. Ordainez, ordea, –Ferenç eta Heller-en ustetan– "arte obraren 'bakuntasunak', kosmos 'bakun' bizi gauzatu bat den aldetik, hobeto adierazten du ia beti giza osotasuna, eta askoz ere beteago adierazten du osotasun hori sistema 'totalizatuak' baino."⁴⁶³ Oso kontuan hartu behar da, gainera, gaur egungo arte obrak nekez mendera daitezkeela arau orokorretara, eta horrexegatik duela horrenbesteko garrantzia artearen kritika induktiboak arte modernoa hartzaileek onez onets zezaten egindako lanak, Estetika filosofikoaren ezein jeneralizaziok baino eragin handiagoa izan baitu ziurrenera.

"Estetika, horrexegatik hain zuzen, alda ezina da, bere izaera antinomikoa gaindi ezina denez."⁴⁶⁴ Ferenç eta Heller-en irizpide hori geure egiten dugu, eta hain justu tesi honetan egiten ari garen ahalegin guztia metodo bi horiek erakusten dituzten bi muturren artean dabil, halaxe nahita, joan-etorrian. Horien hutsegite eragileak, akats iturriak, ezin itzurizkoak ez ezik, beharrezkoak dira guztiz. Bakoitzak bere dituen arriskuak ezagutu eta halakotzat hartu behar dira, arriskuei itzuri egiten eta zeinek bere akatsak dituen baina baliagarri diren bi metodo horiez baliatzen ikasi, hori da kontua. Horien antinomia itzuri ezinezkoa da. *Arte obraren balioak eta hari dagokion iritzi estetikoak bat behar dute etorri.*

4.8. Pentsamendu estetikoak sistema proposamenak Modernitatean

Arteak bizitzan eta historian zein leku duen argitzeko galderari emango zaion erantzuna gertaera estetikoak filosofi sisteman duen lekuak erabakiko badu, eta tesi honetan beronen ibilbidea jarduera artistiko baten bizikizunetatik hasi bada, eta tesian zehar jarduera horiek galdera orokorrako eta garrantzi handiagokoei erantzuteko izan lezaketen balioari buruz zalantzak eta hutsuneak topatu baldin badira, eta gainera zalantza eta hutsune horiek kezka bide gertatzen badira, zentzuzko gauza dirudi prozesu horretan guztian zehar sortu

⁴⁶² Ib., 30 or.

⁴⁶³ Ib., 32 or.

⁴⁶⁴ Ib., 32 or.

zaizkigun galderetako batzuentzat erantzun bila ahalegintzea. Esan dugu bi norabide edo zentzutan begiratu dugula gogoeta honetan, ikuspegi deduktiborantz eta ikuspegi induktiborantz. Ikuspegi deduktiboa filosofiak baliatzen du, edo filosofiaren gorputz batutik bereizi delarik Estetika deitzen dugun disziplinak, bestela esanda; ikuspegi honi dagokion jarduerak kontzeptu orokor abstraktuetatik hartzen du abiapuntua. Ikuspegi induktiboa berriz, hartara mugatu behar ez bada ere, arte kritikak baliatzen duena da.

"Pentsamendu estetikoeko sistema proposamenak Modernitatean" deitu dugun atal honetan arte sorkuntza ikuspegi deduktibo batetik aztertzen duten teoria gorputzak arakatuko ditugu; modu askotara burutu daiteke analisi hori, egia da; guk, beste esparru batzuetan ibiltzera ohituago garenez, honen eremu elkorretan moldatzeko egokien zetorkigun metodoa hautatu dugu lanerako.

Helburua ez baita artegintzak modernoaldi honetan eragiten dituen galderei erantzun konplutua eman ahal izango dien pentsamendu sistema aurkitzea. Ez dugu uste, gainera, artegintza horren parte bat, tesi honetan aztertzen den Izadia-n/-z/-rekin joerako artea, erreferentzia esparru bakar batetik denik artergarri. Izatez, ez da ez ikuspegi orokorrik ez zertzelada bakunik arte modernoaren errealitate anitz osoa bere baitan har dezakeenik, eman ditzakeen iritziak ez baitira orokorki onartuak. Errealitate osoa bere itzalaren barruan hartuko duen iritzi estetiko soila, ezinezkoa da. Eta errealitate zati bat argitzeko gauza den iritzi zorrotza, izan, izan daiteke, baina ez da osoa.

Horregatik, bada pentsamenduaren *bat ala besteazko paradigma murriztaileetatik* aldentzen ahaleginduko gara, halakoak ez baitira gai ezagutza bere testuinguruan integratzeko, eta Edgar Morin-ek aipatzen dituen *komplexutasun paradigmak* baliatuko ditugu haien orde. Pentsamendu sistema horiek ez dute ziurtasunik ekartzen, baina "agerian jartzen dizkigute gure ezagumenaren egiturek berezko dituzten ziurgabetasunak eta zalantzak ez ezik, baita errealitateak berak dituen zalantzazko zulo beltzak berak ere."⁴⁶⁵ Eta zulo beltzak horixe dira, izan: hain dentsitate handiko guneak non azalera edo halako distantzia jakin batera duten grabitate indarrak ez baitu uzten ezein gauza, ezta argia bera ere, hartatik alden dadin. Aukera hau eginez gero ezin atera daiteke ondorio zalantza gabekorik, eta judizio deduktibo soilen muturretik bezain urruti dago judizio induktibo zorrotzenen muturretik, zeren, E. Morin-ek dioen bezala "errealitatea bertakotasunez dago egina soil-soikik. Errealitatea ezin irakur daiteke, ageri eta bistan, gertakarietan. Ideiek eta teoriak ez dute islatzen, bihurtzen baizik, eta huts bide izan daitekeen modu batez bihurtu ere, errealitatea. Gure errealitatea errealitateaz dugun ideia baizik ez dugu. Errealitatea apustuan baitago, egon, bera ere."⁴⁶⁶

Eta galderak dira gure apustua. Gogoan eduki beharko litzateke Handke-ren "Aguafiestas" haren adierazpen hura, hainbeste gustatu zitzaiguna: "Galderek bakarrik sor lezaketek lekua, eta okertu espazioa. Ez da galdera bat aurkitzea baino errealitatea trinkotze handiagorik."⁴⁶⁷ Eta filosofo modernoaren pentsamendua estudiatu dugunean edo arte modernoari buruz egin diren ikerketa kritikoak, batez ere Izadia-n/-z/-rekin joerako arte adierazpenei dagozkienak, aztertu ditugunean, berehalaxe ohartu gara horietan guztietan galdera berriak eragiteko duten ahalmenak erakartzen gintuela gehien-gehiena.

⁴⁶⁵ MORIN, E., op. cit. "Tierra-Patria", 155 or.

⁴⁶⁶ Ib., 155 or.

⁴⁶⁷ HANDKE, P., "op. cit. "El juego de las...", 123 or.

Tesi honen iturburu eta eragile izan diren obrak ezin azaldu ahal izango dira aukeratu dugun pentsamendu sistemarekin. Pentsamendu sistema horrek ez du balioko obra horiek gertatzen diren mugimendu edo joera, halako mugimendu edo joera badenik ziurta baldin badaiteke arren, interpretatzeko ere. Ziur gaude, gainera, ez dela artistarik bere obra teoria orokor batera edo bestera doitu nahi duenik, eta hala egiten badu, huts egiten du zinez. Eta kritikoeak eman ditzakete iritzi partzial oso doiak, are distiratsuak ere, baina arte obrak molde estu guztiak gaintitzen ditu azkenean. "Aurkezpenean" J.L. Pardo-ren *irudi-espazioak*, "hizkuntzak azaldu ezin duen eta diskurtsuaren artikulazioetan inoiz aurkitzen ez den kanpokotasun estalki isil bat balitz bezala historien tolesen ezkututik mundu ikusgarria eratzen duten"⁴⁶⁸ egiturak, aipatu ditugu.

Aipatu dugu orobat guk arte obrekin kideku ditugun *irudi-espazio* horien ugaltzea eta neurritz gaintitzea. Gainera, "egitura narratibo bat eratzeko asmoz irudi horiek zerrenda koherente batean antolatzeke erabakiak berak esan nahi du irudi horiek bestera eramaten direla eta zeini bere bakuntasuna, bere indar berekia, gal arazten zaiola eta gertaerak kontatzen dituen ahots bati mendekotzen zaizkiola, ageriki ala zeharbidez."⁴⁶⁹

Bai sistema estetikoek bai iritzi kritikoeak zerrenda koherentetan antolatu nahi dituzte arte obrak, bide batez obra horiei beren bakuntasuna gal araziz, baina, nahiz eta jakin badakigun bihurtze hori, itzulpen hori, inoiz ez dela zehatza, multzoa antolatu beharra dugu, hala ere, nola edo hala. Hala eta guztiz ere, ez litzateke ahaztu behar era askotakoak direla Estetikaren aztergai diren gauzak, eta ez direla metodora mugatzen, testu honetatik itxuraz atera daitekeenez. Bestelako gauza, esperientzia, jarduera, trebezia, elementuez ere badihardu Estetikak, sistemez eta abstrakzioez gainera. Obra bakunei buruz ematen diren iritzi teorikoei buruzko gogoeta hauek gorabehera, ez da uste izan behar Estetikak gai orokorrez baizik ez diharduenik. Kapitulu honetan gai honi beroni behin eta berriro heltzen badiogu, metodologia arduragatik jokutzen dugu horrela.

Ez genekien nola deitu Estetikaren eta kritikaren ekarriari, harik eta azkenean *irazkiaren* analogi irudia aukeratu genuen arte, izen hori eman ohi zaio izan ere gero ehuna osatuko duten bilbe hariekin ehuntzen den hari multzoari. Irazkia ez da ehuna, baina irazkirik gabe ezin ehundu daiteke. Kontzeptu irazkia, halaber, gero ehundu ahal izateko beharrezkoa den pentsamendu egiturak osatua izango da. *Ehuna*, beraz, elementu sail baten elkarrekin giltzatzearen emaitza izango da; halako moduz elkarrekin tajutua ordea, non elementu horietakoren baten ezean, edo ezeinek akatsik izatera, multzo osoa baita ezabatzen eta ezdeusetaritzen.

Lehen ere esana dugun bezala, Estetika gainerako filosofiaren gorputz orokorretik bereizi izana gauza ohargarritzat eman badugu ere, eta are Estetikaren autonomia horri Modernitatea ulertzeko nahitaezko baldintzatat eman badugu ere, *sistema orokorrak* hautatzerakoan filosofiak bere orokortasunean dituen sistemak nahiago izan ditugu, Estetikak jakintza autonomo gisa dituenak baino. Zergatik?. Hainbat arrazoiengatik. Tesi honetan ez da gaia erabat agortuko duen ikerketarik egin nahi ez arte obra jakin batzuez, ez autoreez, ezta pentsamendu sistemez. Horietako batzuk eta ez besteak aukeratu badira, "Belar Negutegiak" esperientzia zehatzetik sortu ziren galderei erantzun beharrak eta esperientzia horrek azkeneko hogeita hamar urte hauetan Izadiaren gai horrekiko interes berbera izan duten beste hainbat esperientziekin dituen

⁴⁶⁸ PARDO, J. L., op. cit. "Sobre los espacios...", 22 or.

⁴⁶⁹ Ib., 22 or.

antzekotasunek eta horretatik ondorioztatzen diren guztiek hartaratu gaituztelako izan da. Estetikan pentsamoldeak banatuago eta barreiatuago daude filosofiaren sistema orokorretan baino. Eta azkenik bestelako filosofia enborren bati dagokiola azaltzen da beti Estetika.

Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrak ez dira ezerk berez ekarri behar zuen emaitza, XX. mendeko une jakin bateko egokiera esanguratsu bat baizik. Eta arte proposamen horiek egiten dituztenek bizi duten kultura ehunaren kontzeptu altxor gure ustez oraindik indarrean dagoenaren zati bat dira tesi honetan azaltzen ditugun pentsamendu sistemak.

4.8.1. Esperientzia estetikoaren teoria Kantengan

Kantek (1724-1804) enpirismo ingelesaren eta Europako errazionalismo deitu dugunaren, batez ere idealismo alemanaren, sintesia dakar. Estetika pentsalari ingelesen oinarritzko tesia onartu egiten du, eta bere "La crítica del juicio" obran hau idazten du: "Gustuaren judizioa ez da ezagumenezkoa, eta horrenbestez ez logikoa ere, estetikoa baizik, zeinak esan nahi baitu subjektiboa baizik ezin izan dezakeela oinarria."⁴⁷⁰ Estetikazko esperientziaren ezaugarri bereziena, berak azaltzen duen bezala, estetikazko judizioa eta esperientzia osoa zehazki eta estu ezagumenezkoak ez badira ere, horratik zentzumen bidezko esperientzia soilak baino gehiago izatea da, esperientzia horiek unibertsal izatekoak baitira asmoz, eta asmo hori behar bezain justifikaturik ez badago ere, ezin baita zalantzan jarri halakoa denik.

Ezaugarri horrez gainera, beste berezitasun batzuk ere aipatzen ditu Kantek esperientzia estetikoaren ezaugarri:

– Ez da *interespekoa*, eta objektua izan ala ez izan, ez da haren arabera gertatzen, atsegin ematen duena ez baita objektua bera, haren *irudia* baizik.

– Ez da *kontzeptuala*, eta horretxek egiten du ezagumenezko esperientziaren bestelako.

– Esperientzia estetikoa objektuaren *formari* dagokio bakarrik, eta horrek zentzumen bidezko esperientzia ez bezalako egiten du.

– Estetikazko atsegina* "izpirituaren egoera"* gisa hartzen du Kantek; "izpiritu egoera" horrek gure ezagutza ahalmenen jolas librea du ezaugarri berezia. Atsegin horrek *sentsazioan*, *irudimenean* eta *judizioan* du oinarria; objektuaren egituraren eta giza adimenaren arteko egokieraren, egokitzearen emaitza da. Objektu batek gisa horretako egitura duenean, atsegingarri izan behar du, nahitaez. Horrela adierazten du "La crítica del juicio"ren "Sarrera"ko VII atalean, atsegin estetikoari buruz dakarren ohartxo batean: "Gauzen formei (Izadiakoak, zein arteakoak) buruzko gogoetetan jaiotako atsegina sentitzeko kapazitateak, ez du bakarrik adierazten gogoetazko judizioekin objetuen helburuek duten lotura, Izadiari buruz subjektuak duen

⁴⁷⁰ KANT, E., "La crítica del juicio", Edit. Espasa-Calpe. Madril 1995, 131-132 or.

kontzeptuarekin bat datozenak hain zuzen, baizik alderantziz, subjektuak objetuekiko dituen helburuak ere bai (...)"⁴⁷¹

– Ez dago zein gauza atsegin izango dugun erabakitzeke arau orokorrik. Horregatik hain zuzen, "arte ederrak ezin asmatu du beretzat bere ekoizpena nola egin erabakitzeke araua. Baina lehendik araurik ez bada ezein ekoizpen artetzat har ezin daitekeenez, Izadiak subjektuaren baitan bertan eman behar dio araua arteari (subjektu horren ahalmen edo gaitasunaren egituraren bitartez hain zuzen); horrenbestez arte ederra jeinuaren emaitza gisa baizik ez da posible."⁴⁷² Tatarkiewicz, Kanten arabera estetikazko judizioak duen ezaugarri hau laburtzeko dio ezen objektu bakoitza "bereiziki behar dela balioztatu eta frogatu. Horrexegatik hain justu estetikazko atseginari doazkion judizioak nor bakoitzarenak eta haren arabera baizik ezin daitezke izan. Horrez gainera, giza adimena antzeko modura eratua baita oroengan, zeinetan uste izatekoa da pertsona batek gustuko izan duen gauza gustuko izango dutela besteek ere; horregatik estetikazko judizioek unibertsaltasuna ere badute ezaugarri, oso unibertsaltasun berezia ordea, zeren ezin definituzkoa baita inolako arau bidez."⁴⁷³

Kantek oso pentsamolde berezia du Izadiaren eta artearen arteko erlazioez. "La crítica del juicio"an dioenez, "Izadia ederra zen aldi berean arte zela zirudienean, eta artea ezin daiteke ezer izan, gu geu hura arte dela jakinaren gainean gaudelarik ere, hala ere Izadi zirudienean baizik."⁴⁷⁴ Zer esan nahi du horrek? Horrek esan nahi du obra eder batez edo obra baten edertasunaz atsegin hartzeko bide ematen diguna ez dela obra hori gainetik ezarri zaizkigun arau formal batzuetara egokitua izatea, arau horren *itxurapena** baizik, itxurapen hori Izadiaren modura, xederik gabeko helburu batez alegia, egiten bada ere.

Valeriano Bozal-en iritzian gain-gaineko orijinaltasuna duen prozedura bat da "zeren ez baitu imitatzen arauen alorrean ezarrita dagoen ezer, sortu egiten ditu arauok, Izadiak ere esperientziarako baldintza den aldetik bere araua behin betiko sortzen duen bezala, era horretara imitatzaileri gaia ematen diela, berak aldiz horrelakorik inoiz egin behar ez badu ere, eta Izadia, hark duen alderdi 'transzendentalean' –bere batasunaren apriorismoan– irudikatuz."⁴⁷⁵

Inoiz konpondu ezingo den tentsio bat jartzen du Kantek artearen ulermenaren erdi-erdian. Ulermen horretatik ondorioz atera daiteke –dio Valeriano Bozal-ek– "arte, oinarri-oinarrian ia Izadia bezalakoxea izateraino hurbiltzen zaiola Izadiari, Izadi izan gabe ordea –eta guretzat ere Izadi ez dela, osoro baitakigu, jakin, arte dena–, eta Izadiak ere, eder izateko –hau da, Izadi izateko (teleologia eskatzen baitu)– arteari hurbildu behar zaio, artearen antza behar du izan, arte izan gabe ordea. Hurbiltze eta urruntze horretan ageriratzen da bataren eta bestearen, Izadiaren eta artearen, esentzia, imita, kopia edo itxuratu daitezkeen esentzia edo kontzeptu gisa ez baina esentzia *jarri** gisa –tentsio hori, hurbiltasun eta urruntasunezkoa, gertatzen den bakoitzean jartzen dena alegia–."⁴⁷⁶

⁴⁷¹ Ib., "La crítica del juicio"ren "Introducción", VII atala, 121 or.

⁴⁷² Ib., op. cit. "La crítica del...", 46 epigrafea, 262-263 or.

⁴⁷³ TATARKIEWICZ, W., op. cit. "Historia de seis...", 360 or.

⁴⁷⁴ KANT, E., op. cit. "La crítica del...", 45 epigrafea.

⁴⁷⁵ BOZAL, V., "Mímesis: las imágenes y las cosas", Edit. La balsa de la Medusa. Madril 1987, 194 or.

⁴⁷⁶ Ib., 195 or.

Valeriano Bozal-ek zalantza handia du Kantek planteatzen duen *mimesia* baino erradikalagorik izan ote daitekeen, "hartan irudi estetikoak Izadiaren unibertsaltasuna ernatzen baitu aldi berean hartatik urruntzen dela, hots, bestelako gisa, arte gisa eta ez Izadi gisa finkatzen dela, era horretara bere izate osoa, bere arte izaera, arau baten arabera egindako arte bezala izatea, gordetzen duela. Ba al da *mimesi* bat negatiboagorik, bere edertasun jeinuzkoak eskatzen duen egitura izango bada, bere araua bera eta bere arte izateari berez doakion arau batzuen arabera egina izatea bera ukatzera beharturik dagoena baino?".⁴⁷⁷

Xedearena da Kantek bere "La crítica del juicio"-n aztertzen duen beste arazo bat. Badakigu, jakin, XVIII. mendea arte, xede baten arabera antolatutako multzo baten gisa irudikatzen zutela normalean filosofiazko pentsamolde guztiek Izadia. Hume enpirirista ingelesak gizakiaz eta Izadiak proposatzen duen ikuspegian, Izadiaren ibilbidea ideien prozesuaren paralelo gertatzen da, eta areago, bi alde horien artean aurrez ezarritako harmonia bat gertatzen dela baieztatzen iristen da. Kantek, enpirismo ingelesaren eta idealismo alemanaren sintesi berri bat eratzen du eta ikuspegi berri bat sartzen du:

– Izadiak ez du "ordena eta xede"* kalitaterik, halakotzak esperientziaz atzeman daitezkeen kalitateak hartzen baditugu behintzat. Kanten iritzian, ordena eta xede ezin gerta daitezke zentzumen bidezko esperientzia batean, esperientzia hori moldez anitza eta zatikakoa baita definizioz; horregatik, hain zuzen, Izadiaren mugimenduan ezin aurki daiteke xede kausarik. Xedezkotasuna Izadiaren esperientziaren *baldintza* transzendental bat da. Kontu handiz azpimarratu behar da *baldintza* izate hau eta ez izatea funtsa, abiapuntu *usteko* (*supuesto*) bat baita, ez hala emana. Gertaera naturalen xede *baldintzak* kontingenteak direla *uste* da (ez beharrezkoak, alegi)], "kontingentzia" horretan *beharrezkotasuna* islatzen (suposatzen) duen lotura printzipio batetik abiatuta pentsatuak.

Suposatzen den printzipio hori ez da Izadiaren kalitate bat, subjektuarena eta beronek iritziak hartzeko duen ahalmenarena baizik. Hau da, subjektuak Izadiak dioena, izan daitekeen esperientzia bati buruz dio, ez berez eta bere baitan.

Horrela azaltzen du Manuel García Morentek "La crítica del juicio"-ren sarrera gisa idazten duen "Estética de Kant" testoan. Bertan Kanten Izadiaren eta artearen arteko erlazioak nolakoak diren tratatzen du. "Izadia berori, paisaia esate baterako, edertasun gosezko begiak luzatzen zaizkionean, piztu egiten da, nolabait esateagatik, esangura eta expresioa bereganatuz.; haren kadentziaz betetako lerroetan, argizko eta itzalezko masa orekatsuetan, horizontearen zabaltasun infinitoan edo mugen hestutasun setatietan, giza-hizkuntzaz, izpirituaren hizkuntzaz, hizkuntza moralez ari zaigu (...) Izadia arte egiten da gizakiak, haren arnasaz, arima isurtzen diolako. Arteak bizidun egiten du Izadia, Izadi animatua."⁴⁷⁸

Edertasunari dagokionean, Kantek bereizkuntza egiten du, eta alde batetik jartzen edertasun *naturala*, berak *libre* deitzen duena, eta edertasun *artifiziala* "artistikoa", berak *erantsia* (adherente) deitzen duena. "Lehenengoak –dio berak– ez du behar aurretiazko kontzepturik objektuak nolakoak izan behar duen; bigarrenak

⁴⁷⁷ Ib., 195 or.

⁴⁷⁸ GARCIA MORENTE, M., "Estética de Kant", "La crítica del juicio"-ren sarrera, 60 or.

kontzeptu bat behar du aurrez, eta betegintzarrea kontzeptu haren araberrakoa izatea."⁴⁷⁹ Arte obrak kontzeptuari mendekoturik daude beraz. Zer nahi du esan horrek? Lehenik eta behin, "kontzeptua ezagutu" hori ez dela ulertu behar ohiko zentzuan, esanda dagoen bezala artearekin zerikusia duen orotarako obra mendeko duen kontzeptu hori aurrez ezagutu behar dela esan nahi baitu itxuraz. Hala balitz ordea, ez litzateke berehala-berehalakoa, unibertuala eta interes gabea, arteari buruzko gustu judizioaren ezaugarriak baitira horiek ere.

"Edertasun erantsia" bi ikuspegitatik begira daiteke: edertasunaren *ideia normalaren* aldetik eta *ideia estetikoaren* aldetik. *Ideia normala* ez da ateratzen esperientziatik arau jakinez ateratzen diren proposizioetatik, alderantziz baizik, ideia horretxek berorrek egiten ditu posible arau haiek. "La crítica del juicio"aren 17. epigrafean dioenez, "ideia normala ez da inola ere edertasunaren prototipo osoa espezie horretan, edertasun ororen baldintza ezin itzurizkoa den forma baizik, eta horrenbestez espeziearen azalpenean zehaztasuna baizik ez."⁴⁸⁰ Eta azalpena ez da ederra, doia ala makurra izan daiteke soilik.

Ideia estetikoari dagokionez, Kanten esanetan "irudimenaren irudikapen bat da, asko pentsatzera behartzen duena, baina inolako pentsamendurik, hots, inolako kontzepturik, egokitu ezin zaiona, eta horrenbestez inolako lengoaiak erabat adierazten ez duena eta ulergarri egin ezin dezakeena."⁴⁸¹

Kanten teoriak aldeze asko izan zituen bere garaian, eta badugu ustea haren postuluak oso sartuta daudela gaur egungo teoriko askoren lanetan ere. Baina egia da orobat Kanten teoriak ez zituela den-denak asebate, eta horrenbestez bila jarraitu zen aurrera.

4.8.2. Artea ideiarene askapen sentsiblea Hegelen

Hegel (1770-1831) Holderlinen adiskide izan den gaztetan. R. Argillol-ek dioenez, Kant-en eta Schiller-en zale sutsu izan ziren biak beren ibilbide intelektualean abiatu zirenean. Era berean, "biek jasotzen dute modu berean Frantziako Iraultzaren eta Fichte-ren irakaskuntzaren bulkada; biak zaletzen dira suharki grekoen, eta izpirituaren etorkizunerako gertaera erabakiortzat dauzkate eduki ere biek, eta biak dauzka orobat atsekabeturik Ni Absolutua preso aurkitzen den *cul de sac* hitzak."⁴⁸² Hegelek, adibidez, Holderlini eskainia du "Eleusis" poema. Adostasun puntu horiek guztiak gorabehera, ordea, denborak sakonduko ditu bien arteko desberdintasunak, eta Hegelek ez dio aitortuko arteari Holderlinek eta erromantikoek aitortu zioten eginkizun gain-gaineko hura.

Artea "Ideiarene azaltze sentsiblea da" Hegelen esanetan; Ideia bera da beraz, forma sentsibleen errezeletan bildurik ordea. Artearene erresumarene eredu mundu grekolatinoa da Hegelentzat. Arte kristaua berriz, erromantikoena batez ere, artearene andeatzearene garaia da, argi eta garbi. Jarrera hori dela eta, José Jiménezek "artearene heriotzaren" teorikoene artean kokatzen du Hegel, eta gure azterketa gai horren haritik ez badoa ere, haren gogoeta batzuek arteari buruz duen proposamenearene ikuspegi orokor bat hartzeko bederen balioko digute.

⁴⁷⁹ KANT, E., op. cit. "La crítica del...", 16 epigrafea, 164 or.

⁴⁸⁰ Ib., 17 epigrafea, 171 or.

⁴⁸¹ Ib., 49 epigrafea, 271-272 or.

⁴⁸² ARGULLOL, R., op. cit. "El Héroe y el...", 64 or.

"Arteak, bere 'Lecciones de estética'n idazten duen bezala, ez digu balio dagoeneko egiak existentzia hartzen duen modu goren gisa"⁴⁸³, iraganeko gauza da dagoeneko, sormenezko egintza oraindik ere gertagarri zen iraganeko gauza hain zuzen. Hegelek bere begien aurrean du arte modu erromantikoaren ezabatzea eta bukaera, eta iritzi hartua du ez dela uste izan behar "bere garaiko miseriak, zentzu prosaikoak, interesik ezak eta beste hainbat ondorez arteari kanpotik eragindako aldibateko ezbehar soila denik artea igarotzen ari den egoera. Oso bestela baizik, artearen beraren ondorioa eta bere bilakaera da hori, arteak bere baitan inmanente duen materia intuizio objektibo bihurtuz, bide horretatik aurrera egiten duen ahala, bere izatea eduki irudikatutik aske uzteko laguntzen baitu."⁴⁸⁴ Esan nahi baita, bere baitan duen pentsamendua handitu ahala, horretxek berorrek bere azken unera daramala, bere etenera, bere mugak haustera.

Ez baita ahaztu behar Hegelentzat artea dela, erlijioarekin eta filosofiarekin batera, "izpiritu absolutuaren hiru erreinetako bat". Izpiritu hori, ideia, ez da halako esentzia abstraktu bat, "gauza guztien esentziaz izpiritu mugatuan gordetzen den oroitzapena"⁴⁸⁵ baizik; oroitzapen horrek hainbat modu hartzen ditu azaleratzeko; horietatik bat, *artea, hurbileko ezagutza sentsibleari** dagokio, *erlijioa* berriz, errepresentazio kontzientziari dagokio, eta *filosofia*, azkenik, *pentsamendu askeari*.

Hegelen iritzian bada, halaber, lehenaldi bat eta ondoko aldi bat arteari dagozkionetan. Lehenaldi hori eskulan eta "existentzian murgilduriko instintu bidezko lan"⁴⁸⁶ den aldetik dagokio arteari. Eskulangintza horrek izpirituaren sorkuntza den arteari leku uzten dion neurrian (horretarako aski da Berpizkunderaino atzeratzea), esan daiteke badela geroaldi bat, "izpiritua artista dena". Eta artea berez nola den muga, bertatik bertarako gertakari sentsibleak ematen dutena baino kontzientzia maila altuagoak izateko gai den heinean, maila altuago horrek berorrek aurrekoaren ezabatzea, eta artearen andeatzea eta subjektibitatea askatzea nahiko luke esan.

Hegelen gogoeta hau, giza historiaren aldi desberdinetan baliagarri dena, filosofo horri bizitzea suertatzen zaion *erromantiko ondoko* aldiari, berak *arte ondoko* alditzat ematen duen horri, dagokio batez ere. Ohartarazi beharra dago, halere, Hegelek aipatzen duen andeatze horrek ez duela sarritan diagnosi horrez adierazi ohi den katastrofe zentzurik. Hemen dagokion zentzuan, hain zuzen, artearen mugen barruan gogoeta geroz eta gehiago indartzea nahi du esan; eta, José Jiménezek dioen bezala, "abangoardietan izan den poetika eta manifestu ugaltzeak, azkeneko proposamen berrietarainoko ugaltze horrek, artearen bilakaera historikoak oso argi erakusten digun gauza da hori."⁴⁸⁷ Era berean komentatzen du J. Jiménezek Hegel platonikoarentzat, "arteak, ideiarekin askapen sentsible bezala soilik ulerturik, ezin duela bere baitan pentsamendurik, gogoetarik hartu, bere izatea desegin gabe."⁴⁸⁸

Bere "Estetika"rako "Sarreran", Estetika hori mugatu eta arrazoitzeko ahaleginean, edertasun *naturalaren* eta edertasun *artistikoaren* arteko antzekotasunak eta desberdintasunak zehazten ditu Hegelek. "Edertasun

⁴⁸³ HEGEL, G. W. F., op. cit. "Estética", 110 or.

⁴⁸⁴ Ib., 578 or.

⁴⁸⁵ Ib., 108 or.

⁴⁸⁶ Ib., 409 or.

⁴⁸⁷ JIMENEZ, J., op. cit. "Imágenes...", 76 or.

⁴⁸⁸ Ib., 76 or.

artistikoa Izadia baino *jasoagoa** dela" dio adibidez, "izpiritutik sortua baita, eta hark islatua, eta zenbat eta jasoago agertzen den izpiritua eta izpiritu horrek Izadiaz egiten dituen produkzioak, are jasoagoa da artearen edertasuna Izadiaren edertasunarekin alderatuz."⁴⁸⁹

Izpirituaren jasotasun edo goragokotasun hori definitzerakoan dio "izpiritua egiazkotasuna dela batez ere" eta hala hartzen du edertasun naturala "edertasunaren isla soil bezala –izpirituarena baita edertasuna–, (izpirituaren) modu markets osagabea, bere sustantziaren arabera izpirituaren baitan harturik dena."⁴⁹⁰

Zientziaren eta artearen esparruak mugatzen ere ahalegintzen da; ez du uste arte ederra zientzi gogoetarako gai egokia izan daitekeenik, "edertasun artistikoa zentzumeneri, sentimenari, intuizioari, irudimenari baitzaio aurkezten" eta "sormenaren eta konfigurazioen askatasunaz artzen baitugu plazer edertasun artistikoan." Orobat dio "arte obra irudimenaren jarduera askea dela, eta irudimena libreago dela bere proiektioetan Izadia bera baino."⁴⁹¹

Zientzia, aldiz, *bere formari dagokionean*, "gertaera bakanen multzotik xehetasunen abstrakzioa egiten duen" pentsamoldeari dagokio, eta horrenbestez "irudimena eta bere kontingentzia eta arbitrariotasuna, egiaz arte jardueraren eta haren gozamenaren organoa dena, zientziaren alorretik kanpora geratzen da." *Edukiari dagokion bezainbatean* "berez beharrezkoa denaz dihardu zientziak." Izadia terminoari dagokionez, "*beharrezkotasunaren eta legezatasunaren* itxurapena ematen digu, zientziatzko pentsamendutik hurbilago ote dagoen eta haren gai izan ote daitekeen esperantzari leku ematen dion jokaera baten itxurapena hain zuzen."⁴⁹² Arte ederrak ordea ez dira egokitzen zientziak eztabaidatzeko duen modura.

Lehen ere esan dugun bezala, erlijioaren eta filosofiaren maila berean jartzen du Hegelek artea, "hark (arteak) gorengoa zentzumenez adierazten duen eta, Izadiaren, zentzumeneren eta sentipenaren azaltzeko modura hurbiltzen duen modu berezian ordea."⁴⁹³ Jeanne Hersch-en iritzian, Hegelek ezin hobeto deskribatu du izpirituak, izpiritu delakoxe, haragitaratzeko duen behar dialektikoa, eta Jainkoari berari ere egotzi dio behar hori. "Jainkoa barnetasun huts zen denboraz aurretik, ezpazioaz aurretik, erlazio logikoen barnetasun hutsa. Alde horretatik bazuen zerbaiten falta: abstraktua zen, pobrea, ez zekien berak bere izatea. Bere izatearen ziur izan beharra izan zuen, bere oinarrizko tasuna –bere barnetasuna– ukatu eta *Izadian kanpokotuz**."⁴⁹⁴ Kanpokotasun horri esker, Jainkoak bere izatea konkistatzen du, eta "gainditu den aniztasunak aberastu duen sintesi konkretu baten bidez, bere izatearen jakitun den, bere begiradarentzat garden den batasun bat aurkitzen du. Horra izpirituaren ibilbidea: bera izan nahi duen izpiritua galdu egiten da *beste bilakatu** nahi ez badu, eta hala objektu bihurtu, bere baitara itzultzeko zubi izango den objektua hain zuzen. Izpiritu soilak kanpokotasun soiletik igaro beharra du; kanpokoturik, jo dezake bere batasunerantz. Baina betirako bat izanez jarraituko balu,

⁴⁸⁹ HEGEL, op. cit. "Estética", 39 or.

⁴⁹⁰ Ib., 40 or.

⁴⁹¹ Ib., 44 or.

⁴⁹² Ib., 45 or.

⁴⁹³ Ib., 47-48 or.

⁴⁹⁴ HERSCH, J., op. cit. "El ser y la...", 127 or.

ezin izango luke bat hori nahi izan, bere baitan itoko litzateke. *Beste* bihurtu behar du, bera dela ziur nahi badu. Horrelakoa da, edozein gisaz ere, izpiritua, giza izaeran."⁴⁹⁵

Agerkerari, (*itxurari*) dagokionez, ezinbestekotzat jotzen du esentziarentzat, eta ez litzateke egirik izango azalduko eta agertuko ez balitz, "*norbaitentzat* existituko ez balitz, bai beretzat bai izpirituarentzat orokorrean. Horregatik gauza ikusgarri bihur daitekeena ez da *agerkera*, berez egia dena gauzatzeko, agertarazteko arteak baliatzen duen modu jakin bakoitza baizik."⁴⁹⁶ Eginkizun hori betetzen du arteak, "Izadiaren eta munduaren kailu gogorrek izpirituari arras oztopatzen badio ere beretan ideiaraino sartzea arte obrak sartzen diren bezala."⁴⁹⁷

Hasieran Holderlinekin bat zetorren arren, hark bere "Mitología de la razón"ean *mitoa Logosen* aurkari jartzen duenean, Hegelek arrazoiaren ahalmenean duen fedea gordetzen du, zeren "arte ederra ez da filosofiaren aldetik gogoeta egitea merezi ez duen gauzarik, eta filosofia ere ez arte ederraren esentzia ezagutzeko gai ez den gauzarik."⁴⁹⁸

4.8.3. Schopenhauer-en kontenplazioaren teoria

Schopenhauer-ek (1788-1860) Izadiko borondateari loturik planteatzen du Estetikaren arazoa. Adimena eta ezagutza borondatearen gauzatzeak dira, eta alde horretatik gai dira azaltzea, agertze natural konkretua ezagutzeko, baina fenomenoaren esentzia eta izateko arrazoa ezkutaturik geratzen zaizkio. *Berezko izate* egiazkoa*, organismoen zentzua ematen dien Ideia, ezin da ezagutu. Ezagutza intelektualaren bidea ez da iristen, beraz, fenomenoaren baina harago.

Schopenhauer-en obraren muin-muina, bere metafisikaren muinaren muina, munduaren *berezko izatea* borondate gisa definitu izana da. *Berezko izate* horretara iristeko prozedura bat planteatzen du: Izatez den ororen *berezko izatea* edo esentzia berehala-berehalatik topatzen duen lehenengo errealitatea geure gorputza dugun komentzimendu bete-betetik abiatzea. Gure gorputza munduko beste edozein objektu bezala ezagutzen da, pertzepzio intelektualez; baina ezagutzuz gainera, gorputza jarduera gisa esperimendatzen da, eta pentsamenduaren beraren lehenengo aurre suposizio bilakatzen da. Jarduera horrek behartzen du *berezko izatea* gizakiaren errealitate hori izangarri egiten duen oinarrizko elementutzat hartzera. Jarduera hori *borondate* deitzen du Schopenhauer-ek.

Horrexegatik bada, *berezko izatea* oinarrizko elementu hartu izanak eragiten du gorputza izatea "berekala-berehalatik ezagutzen dugun gauza bakarra, irudikapenean ematen ez zaigun gauza bakarra; gauza guztiak argitu ditzakeen *datum* bakarra da, egiantz bideratzen dituen ataka."⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ Ib., 127-128 or.

⁴⁹⁶ HEGEL, op. cit. "Estética", 48 or.

⁴⁹⁷ Ib., 50 or.

⁴⁹⁸ Ib., 57 or.

⁴⁹⁹ SCHOPENHAUER, Arthur, "El mundo como voluntad y representación", Edit. El Ateneo. Buenos Aires 1959, II, 214 or.

Eta gure gorputzaz dugun ezagutzaren analogiaz, mundu material osoa irudikapenez eta borondate gisa esperimentatzeaz ezagutu daitekeela uste du Schopenhauer-ek. Borondatea, izan ere, "irudikapen orok, objektu orok, agerkerak, ikusgarritasunak objektibatzen duena da. Bakun den ororen eta era berean unibertsoaren gauzarik barrenekoena, muina, da; Izadiko indar itsuenetako bakoitzean agertzen da, gizakiaren gogoeta jardunean agertzen da, bere aniztasun guztian ere, bere agerpenen mailan baizik ez baita bereizten, baina ez gertaera horren esentzian."⁵⁰⁰

Borondatea da beraz, gainerako fenomenoak ulergarri egiten dituen oinarrizko fenomenoa. Besteetatik aske den indar bat da, irrazionala, kanpokoa eta aldaezina, dena –baita kontzientzia bera ere– menderatzen duena. Borondate hori gainerako fenomenoak ezagutzen dituen modu berean ezagutzen du gizakiak, intuizten du eta esentzia gisa baieztatzen du. Errealitate guztian zehar dago presente, eta Izadiko formarik oinarrizkoenetatik hasi eta kontzientziarainoko guztietan da azaltzen.

Esan beharra dugu Schopenhauer-en iritzian ezagutza intelektualaren bidea ezin iritsi daitekeela fenomeno bano harago. Bada, ordea, subjektu ezagutzailea eta objektu ezagutua bat egin ditzakeen jarduera bat: *artea*, eta horixe da hain zuzen, Schopenhauer-entzat munduaren *berezko izatea* atzematera iristeko dagoen posibilitate bakarra. Hori lortuko badu, ezagutza intelektuala erabat baldintzatzen duen indibiduo printzipioa gainditzeko gai izan behar du artistak. Borondate unibertsalaren *ispilu* bihurtzen eta munduari kontenplaziale unibertsal bezala aurkezten zaionean lortzen du hori. Horrela bada, berez ez baina borondatez diharduena da artista. Eta hori, banaka batzuek baizik ez dira gai egiteko, *jeinuak* alegia.

Artistak, egiazko artista izango bada, banakako gertaera bakunak, eta haien non, noiz, zergatik, zertarakoak gainditu eta forma edo tasun iraunkor unibertsalak behar ditu gauzatu.

Schopenhauer-en planteamendu honen arabera, beraz, izakari jakin bakoitzean objektibatzen diren eta borondate unibertsalaren adierazpen diren emozio ahalmen unibertsalak gauzatzeko gaitasuna da *artea*. Eta arte eragiketa horrek behar duen subjektuaren eta objektuaren arteko bat egitea intuizio instintiboaren bitartez burutzen da. Horregatik hain zuzen, artista jenialak fantasia du gidari, eta gauza bakoitzaren eta gauzek beren artean dituzten erlazioak ahazturik, intuizioz eta fantasiaz gauzetan islaturik dagoen Ideiari baizik jaramon ez egin eta era horretara gauza horietan den alderdirik esentziazkoena aurkitzea izango du eroarekin antzekotzen duen gauza. Artista honek, paradoxa badirudi ere, ezin hobeto ezagutzen du gizakia, baita gizadia ere; gizonak eta emakumeak ordea, horiek ez ditu ezagutzen. Ikuspegi horri berorri jarraituz, edertasuna gauzen bakuntasuna eta objektuaren berehala-berehalako erlazioak gaindituz esentziaren unibertsaltasun bilaka daitekeena da.

Arte sektore batek XIX. mendearen bukaera aldera eta XX. mendean zehar darabilen asmoa, esanahi horixe bera du Schopenhauer-ek pentsamendu modernoaren baitan; formalismoak gaindituz gauza konkretuetan zuzenean atzemangarri ez diren errealitatearen tasun eta ahalmenak adierazi. Arte mota horrek alde batera uzten du anekdota soilezko edo begibistako den oro eta zuzenean atzeman ezin daitezkeen alderdietara jartzen du

⁵⁰⁰ Ib., II, 323 or.

begirada. Alderdi horretatik, Schiller-en eta Schelling-en zordun eta Nietzsche-ren eta Heidegger-en aitzindari ageri da Schopenhauer.

4.8.4. Husserl-en metodo fenomenologikoa

Husserl (1858-1938) filosofiako gaietan bera ados ez dagoen joerak nagusi diren garai batean iristen da filosofiara: Dilthey-ren historizismoa, Nietzsche-ren bitalismoa eta batez ere positibismo zientifikoa, honen eragina Izadiaren zientzi soilez bestelako alorretan ere nabari-nabaria delarik. Idealismo alemana iragan delarik, subjektuaren eta objektuaren arteko erlazioa ezagutza zein den berriro aztertu eta argitu nahi du Husserl-ek. Sistema cartesianoaren hobetzeko asmo bat bezala aurkezten du, eta horretarako, inolako zalantza zirrikiturik ez duen oinarri filosofiko bat nahi du bilatu. Berez eta bere baitan oinarritu daitekeen pentsamendu ziurgune baten bila dabil Husserl.

Horretarako, esana dugu lehenago ere, ez du onartzen positibismoa, bere iritzian filosofia hil baitu doktrina horrek, erredukzionista da, fenomeno natural, faktiko, enpiriko, kontingente eta horrenbestez erlatiboetara mugatzen du guztia. Honela dio bere "Meditaciones cartesianas"etan: "Positibismoak *gertaeren zientzia* soil bat delako ustetan dauka zientzia, eta hala gertaera fisiko eta psikiko soiletara urritzen eta mugatzen du errealtatea eta deshumanizazio guztizko batera darama gizakia. Zientzia positiboek alde batera uzten dute gizakiak duen berezitasun errazional guztia, eta gertaeretara, datuetara mugatzen dute guztia, eta subjektuarengan ez dute ezer uzten gertaera hutsetara mugatu ezin daitekeenik."⁵⁰¹

Husserl-en ustetan, filosofiak egiaz zientzia izan nahi badu, zentzurik estuenean nahi badu zientzia izan, gauzak egiaz ezagutu ahal izateko prozesu logiko bat behar du jarraitu. Eta *gauzetara beraietara* itzultzea, esentzien intuiziora itzultzea da hori. Eta ezin da esentzia horietara iritsi, jatorrizko esperientzia horretara iritsi, non eta ez den enpirikoki beha daitezkeen gertakariak baino harago joaten; hori lortzeko *erredukzio fenomenologikozko* metodo batez baliatu behar da; metodo horren bitartez intuizten ditu kontzientziak esentzia horiek, eta esentzia horien bitartez ematen dio zentzua munduari.

Husserl-ek proposatzen duen *fenomenologia* hori zientzia gisa nahi du eraiki, zentzurik estuenean, balio unibertsal batez, positibismo ooren eta naturalismo ooren berezko helmuga den erlatibismoaren eta eszeptizismoaren aurka. Zientzia mota hori, zentzu estuan, filosofia baizik ezin daiteke izan, zientzia partikular guztien gaineratik zientzia guztiak oinarrizten dituen zientzia alegia. Horrela bada, *fenomenologia*, sistema filosofikoa baino gehiago da *metodo* bat, doktrina bat (kontzientzian ematen diren esentziena), eta pentsamendu *estilo* erradikal bat da, giza jakintzari oinarri ziur finkoak ezarri nahi dizkiona.

Metodo den aldetik, errealtatea aurreiritzirik gabe ezagutzeko balio behar du, errealtate hori berak beharrezko ez duen eta denborak, kulturak, nor bakoitzaren joerak eta abarrek erantsi dioten guztiaz soildurik, gabeturik aztertu eta errealtatean diren *gauzen esentziak* ezagutzeko balio behar du. Metodo horretarako abiapuntu gisa, munduaren kontzientzia *normal* sineskorra, normalena ohi dena, gainditu eta jarrera *erreflexibo*

⁵⁰¹ HUSSERL, E., "Meditaciones cartesianas", Edit Tecnos. Madril 1986.

bat (*epojé* deitzen dio berak), interesaz gaindiko jarrera bat, behar da hartu. Jarrera normaletik jarrera erreflexiborako *balio aldaketa* hori gure erabateko askatasunari dagokion gauza bat da; hori lortzeko beharrezkoa da, Husserl-en ustez:

- judiziorik ez ematea,
- judizio oro parentesi artean uztea, eta
- existitzen den errealitatea ez baieztatzea.

Agertzen den fenomenoaren ikusle soil eta interesaz gaindiko bihurtu eta kontzientzian gauzen esentzia atzematea da beraz kontua. Era horretara ez da ez baieztatzen ez ukatzen errealitatea, *parentesi artean jartzen* da bakarrik. Eragiketa horren bitartez mundua fenomeno soil bihurtzen da kontzientziarentzat, eta subjektu interesduna interesez gaindiko subjektu bihurtzen da.

Fenomenoa, Husserl-ek ulertzen duen modu horretan, ez da Kant-entzat fenomenoaren zen gauza berbera. Ez da agertzen dena, kontzientziari erakusten zaiona baizik, bitartekaririk edo presuposturik gabe azaltzen dena baizik. Fenomenoa esentzia baten jabe da beraz, eta esentzia bat azaltzen du; orobat metodo fenomenologikoa ez da gertaeren zientzia bat, *esentzien zientzia* baizik. Filosofia zientzia bihurtzen da, zentzurik estuenean, eta fenomeno bere ez dituen elementuetatik, nahiz direla subjektuaz kanpotiko nahiz bere baitatik *araztea, soiltzea**, eta esentzia hutsarekin jokatzeko du bere eginkizuna. Metodo hori *epojé fenomenologiko* deitu zuen Husserl-ek.

Soiltzea fenomeno bere ez dituen elementuez gabetzea da, bere ez dituen gai guztiak kendu eta esentzia bakarrik gordetzea. Eman dena atzematea da, subjektibismozko jantzi guztiak, erretorika, konkretutasuna erantzi eta bakandurik utzi gauza, esentzia, *emana*. Zerbait subjektuarentzat objektu bilakatzen den unea, zerbaitek ukitzen gaituen eta guretzako zentzua eta esanahia duen *bizikizun* bihurtzen zaigun unea nahi da behatu.

Eragiketa hori egin ahal izateko garrantzi handikoak dira lehen aipatu diren metodo fenomenologikoaren hiru unek. *Judiziorik ez emateak* teoria oro baztertzea nahi du esan, bitartekari intelektual guztiak aldeni eta subjektiboa den guztia erantzi (sentipenak, desirak, gustuak, jarrera pertsonalak, etab.). Horrek ez du zalantzarik esan nahi, teoriatzeko gauza guztiak, hipotesiak, presupostuak, planteamenduak, postulatuak, zientzi ezagutzak, espazioaren eta denboraren mende dauden guztiak, aintzat ez hartzea baizik.

Bigarren unek gauza pertsonal, indibidual, existentzial edo kontingente guztiak *parentesi artean jarri* eta gauzetan den alderdi unibertsal eta beharrezkoa bilatzea esan nahi du. Eragiketa hori ez da burutzen abstrakzio eskolastikoaren bitartez, *intuizioaren* bidez baizik, zeina kontzientziari zuzenean eta berehalatik azaltzen zaiona baita. Alde batera uzten da faktiko, kontingente den guztia, fenomenoaren muin aldaezinera iristeko, fenomenoaren *bera izatera**, esentziara, *idos* deitzen duenera, unibertsal eta beharrezko dena,

iristeko. Esentzia denbora eta espazio gabea da, eta *kontzientzia eidetikoaren* (epojé eidetikoa) bitartez, zeina kontzientzia hutsa baita, atzematen da.

Existitzen den errealtatea ez baieztatzeak munduaren eta subjektu enpirikoaren existentzia parentesi artean jarri eta kontzientzia hutsera, *ni transzendentala* batera iristea nahi du esan. Eragiketa hori *erredukzio* edo *soiltze transzendentala* deitzen du Husserl-ek, *nitasuna**, *ego-a*, *kontzientzia soilera*, *kontzientzia transzendentalerira* iristeko bide ematen baitu.

Husserl-ek esaten duen kontzientzia horrek bere mundua, esentziena, sortzen du, eta *zerbaiten* kontzientzia da beti, *zerbait nahi* duen kontzientzia, zerbaitetara *joera* duen kontzientzia: *Intenzionaltasuna* duen kontzientzia. Intenzionaltasun horrek gidatzen du eta ematen dio zentzua bere kontzientziari; bi eduki bereizten ditu Husserl-ek horretan:

– *noesis*, edo kontzientzia objekturantz zuzentzen duen alderdi subjektiboa.

– *noema* edo alderdi objektiboa, edo objektuaren atzematea.

Metodo fenomenologikoak beharrezko duen erredukzio edo soiltzean, errealtate naturala, konkretua dena, sentigarria dena eta enpirikoa dena tranzenditzeko gai den subjektua, subjektu transzendentala da, ni hutsa, intuizioan bere baitara ematen den adimen soila.

Laburtuz, bada, objektua subjektuaren baitan presente nola egiten den aztertzeraz garrantzitsua metodo fenomenologikoak, Idealismo bat da, Kant-en edo Hegel-en Idealismoa ez bezalakoa ordea; eta eragin handia izan du zenbait abangoardiaren diskurtso estetikoan, edo joeretan beretan baino abangoardia batzuetako zenbait pertsona ezaguturrenatan gehiago agian.

4.8.5. Ezerezaren metafisika Heidegger-engan

Heidegger-ek (1889-1976) izatearen doktrina bat osatu du, *ontologia* bat. Izateari buruz galdegiten du, izate hori duen izakiaz eta izatearen zentzuaz. Erantzunari dagokionez, galderaren gai den izakia gizakia da, gizakiarengandik sortzen baita, sortu ere, galdera; izaki hori *hor izate** deitzen du Heidegger-ek. Izaki horren azterketak horren izateko modua, izatea osatzeko modua, hau da, horren "existentzia" ulertzeko bide ematen du. Horregatik bada, gizakiaren existentzia izango da ontologiaren lehen aztergaia, eta gero helduko zaio izateari eta existentziari buruzko galdera orokorrari, gizakiaren existentziari dagokion mailan soilik geratu gabe.

Existentzia, beraz, oinarri-oinarrikoza du *hor-izateak*. *Hor-izateari* bizitzea suerteak eman dion mundu jakinean burutzen da existentzia hori; Heidegger-ek *munduan-izate** deitzen du eragiketa hori. Eta gizakia mundu honetan aurkitzen da, mundu honetara *eroria*, mundu honetan *utzia*, mundu honetara *jaurtia*. *Munduan-izate* honek baditu, era berean, zenbait gardentasun.

–*Berekin batera izatea** da bat, bere baitatik irten eta *hor-izatearen* konkretutasunera doan izatea.

– Bestea *hor-transzendituz-izatea** da, jausirik dagoen mundua transzendituz izatea.

– Eta hirugarrena, munduari zentzua ematen dionez, mundu hori gainditu eta harago doan *hor-izatea* da.

Heidegger-ek izatearen muga gisa ere hartzen du orobat *hor-izatea*, zehazte bat, eta izateko dituen aukera infinitu guztiei uko egitea horrenbestez. Beste alde batetik ordea, izatea burutzeko posibilitate bat da existentzia.

Munduko gauzei dagokienez, Heidegger-en iritzian, *ez dira, zerbaitetarako balio** dute soilik, ez dute beren existentziarik ez beren izaterik, *besterentzat-izate** bat baizik. *Besterentzat-izate* horien multzoa mundua da, eta gizakia dute munduko *besterentzat-izate* horiek norentzakoa; gizakiak bere helburuetarako erabiltzen ditu, konkretutasun eta zehaztasun bat ematen die, hau da, burutu editen ditu eta zehazten. Zeregin horrek sentimen batzuk (kezka, kontua...) eragiten ditu gizakiarengan inguratzen dituzten gauzekiko, eta *ardura* bat diren gainerako gizakienganako. Sentimen horiek gizakiaren existentziaren kide edo lagun dira, existitzeko modu izatez gainera. Kidetasun horiek ordea, distraitu egiten gaituzte, geure burua edo geure existentzia atzetzera eramaten gaituzte, eta era horretara *hor-izatea zerbaitekin-izate** bihurtzen da, eta gu ez gara geu horren ondorioz. *Zinezkotasunik gabeko* bizitze batera mugatzen gara; bizitza horretan ni zinezkoaren gainetik nagusitzen dira gauzak, beteak, gauza ofizialak eta artifizialak, *esaten da* eta *egiten da*. Funtsgabekotasun horrek nork bere buruari eta giza izatea osatzen duen ezerezari ihes egitea dakar.

Kezka horietatik guztietatik batek bakarrik bihurtzen du gizakia bere baitara, existentzia zinezko bezala: *heriotzak*. Heriotza da gizakiaren posibilitate berezi, baldintzagabe, gaindi ezin, ziurra, existentziaren amaiera, hiltzea, *ezereza*. Heriotzaren existentzia inguratzen gaituenaren izatearenganako interesa galerazten duen eta gure existitzearen edo *heriotzerako-izatearen** zinezko errealitatea askatasun osoz onartu arazten digun modu aszetikoa. Horren ondorioz sortzen zaigun estuasunak *Izatea Ezereza*ren *berdin dela** ikus arazten digu. Gauzak eta gainerako pertsonak existituz jarraitzen dute, baina ez dute interesik jada. Eta orduan gu garen izate *jaurti* hori ez da hala agertzen, bestela baizik, Ezerezerako duen patuaren *erantzukizuna hartzen du*. Hala planteaturik, existentziaren funtsezko egintza bat da heriotza.

Denborari dagokionez, bi norabide ditu Heidegger-en gogoeta ahaleginak. Alde batetik izate zinezkotasun gabe eta funts gabeari loturik dagoen denbora aipatzen du, eta kezka, beldurrez, igarotzen diren gauzez betea erakusten du denbora hori. Bestea jatorrizko denbora zinezkoari dagokio; etorkizunerantz begira du arreta guztia; honetan estura, heriotzerako bizitzea eta oraina aski ez izatearen kontzientzia dira nagusi.

Arte obrak ere gauzak dira, zentzu batean. Baina nola gauzen forma beren egokierari eta xedeari dagokien, hau da, *zertarako balio duten* hartarako egokitzen diren, eta gizakia ere hartara moldatzen den berak behar duenera egokitzen den heinean, arte obran ere beren baitan funtsatzen dira materia eta forma. Félix Duquek honela dio arte obraren egoera hori azaltzeko: "forma huts bat erakusten, bere zentzu berezia duen eta bere bideak lantzen dituen artikulazio bat erakusten ahalegintzen da; materia aldiz *ezertarako ez da*."⁵⁰²

⁵⁰² DUQUE, Félix, "La guarda del espíritu. Acerca del nacional-socialismo de Heidegger", "Heidegger: La voz de tiempos sombríos" liburukoa, Edic. del Serbal. Bartzelona 1991, 113 or.

Arte obrak ez du existentzia datarik; garaia ematen du; ez du lekurik ere, ez du aurrez finkatutako espaziorik, leku ematen dio soilik izan daitekeen edozein kokaerari. "Unean bertan kokaerak xedatzean –idazten du F. Duque-k– obrak denbora ematen dio denborari (denborazkotze hori bere heldutasunera eramaten du) eta espazioak zabaltzen ditu. Artearen bidez *physis* gertatzen da. Ez hark produzitzen duelako, hezten duelako baizik, kanporatzen duelako: zabalera ateratzen du, argitara, zeina artearen bidez gertatzen baita bera ere. Zabaltasuna mundu gisa gertatzen da."⁵⁰³

Arte obra bere inguruan multzokatzen eta atontzen duen guztiaz interpretazioak eragiten dituen zeinua da orobat. "Zentru bat da –dio F. Duque-k–, baina hartan kontzentratzen duenak bera ezabatzen duen zentru bat."⁵⁰⁴ Inoiz ez da tramankulu bat edo gauza *natural* bat soilik, hura eta hau, biak da eta ez da.

F. Duque-k bi irizpide aipatzen ditu arte obra bat bereizteko orduan: "Lehenik eta behin gehiegikeriaz ezen ez faltaz da ez-gauza eta esanahi gabe; ez du balio ezertarako, ez baita ezeren isla. Zer pentsatua eta zer egina ematen du. Sinbolizatzen duena ez da ez izaki ez izakiren alderdi: baina alderdi posibleak markatzen ditu eta eskualde gisa banatzen." Bigarren irizpidearen arabera, arte obra "ez da irizpide subjektibo baten emaitza (...). Herri oso batek aurkitzen du bere isla arte obran"⁵⁰⁵ eta balio izatera, are truke balio izatera, urritzen du haren izatea.

Aitorpen horrek esan nahi duen itxuraketa ezin itzurizkoa da, zeren "denbora egitean eta espazioak atontzean, denboraren eta espazioaren baitan sortzen baita, gauzatu egiten da. Ikus arazten duelarik, izaki bezala ikusgai da bera ere: obra bere xedakuntzan ezabatzen da."⁵⁰⁶ Itxuraketa hori desioaren eta desiragaiaren arteko harreman jokoaren erritualaren ordain da, joko horretan gai materiala kontsistentzia hutsaren mesedetan ezabatzen baita.

Modernitateari dagokionez hartzen duen jarrera da Heidegger-en interes handiko beste gai bat. *Modernotasunaren* esentzia definitzeko, *gestell* terminoa erabiltzen du; termino hori, izatez, *teknikaren esentziari* dagokio batez ere. Termino hori erabiltzen duenean –dio E. Triás-ek–, Heidegger-ek "ez du pentsatzen teknika gauza bereizi bat balitz bezala, Modernotasunaren esentzia bera pentsatzen du, garai moderno hau den munduaren aldia du gogoan (...). *Gestell* zerbaiten zureria da berez, txasisa, hezurdura, zerbaiti eusten diona, euskarria, zerbait zutik egon dadin laguntzen duena; traste ere esan nahi du, askorik balio ez duen gauza bat alegia. Baina batez ere, etimologiari dagokionez, *Stellen* aditzatik dagoz. *Stellen* aditzak kokatu, jarri, ezarri esan nahi du alemanez. *Ge*-k komunitate, talde edo gizarte zentzua du hizkuntza horretan. *Gestell* jarrita dauden gauzek osatzen duten multzoa da, hor kokatuta dauden gauza guztien multzoa. Horixe egiten du teknikak, eta horixe da Modernitatearen ezaugarria, gauza guztiak hor kokaturik egotea, ikusgai, erakusgai, garden eta denen begien aurrean jarrita dauden zentzuan. Edo beste era batera esanda, ezer ezkuririk ez dutela, ezer gorderik gabe, estalirik gabe, sekreturik gabe, misteriorik gabe."⁵⁰⁷

⁵⁰³ Ib., 114 or.

⁵⁰⁴ Ib., 115 or.

⁵⁰⁵ Ib., 116 or.

⁵⁰⁶ Ib., 117 or.

⁵⁰⁷ TRIAS, E., "El artista y la ciudad", 1986ko urrian Bartzelonako ETSn emandako hitzaldi baten traskripzioetik hartua.

Aise distraitu daiteke bat gauza multzo horren aurrean, *zerbaitekin-izate* bihurtu, eta ez izan geu gehiago, zinezkotasun gabe bilakatu. Gauza hor-jarriez eta beren funtsgabetasunaz aseturik, oso erraz entreteni daiteke bat, eta bere baitarik eta gizakia osatzen duen Ezerezetik ihes egin. Horra Heidegger-ek Modernitateari buruz ematen duen balio iritzia.

4.8.6. Freuden interpretazio psikoanalitiko

Berez planteamendu filosofikoak ez diren arren, bere garaian ekarri zuten berrikuntza eta ondorengo hamarraldietan izan zuten eragina kontuan harturik, *Freuden psikoanalisiaren* eta *Jung-en psikologia analitikoaren* alderdi batzuk komentatuko ditugu.

Freud (1856-1937) gogoeta filosofikoen zale izan zen bai bere gaztaroan bai bere heldutasunean ere. Izatez, uste osoa zuen giza psikologiaren maila inkontzienteetan barneratu eta sakonduz argitu zitezkeela ez filosofiak ez erlijioak esplikatuz gabe zeuzkaten giza enigma ezkutak.

Bere ikerketan maila *inkontzientea*, *kontziente aurrekoa* eta *kontzientea* bereizten ditu prozesu psikikoetan, eta giza nortasunean *bera*, *ni* eta *super-niaren** instantziak izendatzen ditu. Lehen teoria batean, gizon-emakumeen instintu bulkadetan *ni*-ari edo *kontserbazioari* dagozkion eta *sexuari* dagozkion kategoriak bereizi zituen; horren ondorioz, bulkada horien funts diren *libidoaren* eta *inbestimentuaren* alderdi energetikoak aztertu zituen. Bigarren teoria batean, *bizi* bulkadetan (eros) eta *heriotz* bulkadetan (thanatos) banatu zituen bulkada horiek. Bulkadak mugitzen dituen indar dinamikoa *liskar* izendatu zuen Freudek, eta *ageriko liskarrak** eta *liskar ostenduak** bereizi zituen.

Freuden aurkikuntzetatik bi nabarmendu behar dira antropologian duten garrantziagatik.

- Gizakia izaki historikoa da batez ere, eta giltzarri-giltzarria du bere biografiaren aurre historia.
- Afektibitateari eta sexuari dagokion guztia lehen mailako eragilea da giza subjektuaren egituratzean.

Aparatu psikikoaren funtzionamenduari dagokionean, Freudek prozesu primarioak eta sekundarioak bereizten ditu. *Primarioetan* inkontzientea da batez ere eragile; horretan energia psikikoa aske ibiltzen da, eta liskar psikikoak leku-aldatzez eta kondentsazioz bideratzen dira. *Sekundarioetan* sistema kontzienteak eta kontziente aurrekoak dira eragile, energia psikikoa kontrolatuz du ni-ak, eta pentsamenduaren, oroimenaren eta oharmenaren lege logikoen bitartez bideratzen dira liskarrak.

Era berean berak *atseginezko* eta *errealitatezko* deitu zituen printzipioekin loturik doazen prozesuak ere nolabait parez pare datoz aurreko paragrafoan komentatu direnekin. Batetik bestera igarotzeak nortasunaren heldutasunerako bidea esan nahi du halaber, errealitate printzipioak errealitateak dituen legetara menderatu beharra ikasi behar dela esan nahi duen neurrian, baina aldi berean bai atsegina bai errealitatea, biak dira bizitza osoan zehar galdu gabe dirauten bulkadak. Pertsona bat bere kontzientean errealitatera zernahi mailataraino egokitzen delarik ere, beti izango du prozesu primarioaren eta atsegin printzipioaren arabera arautzen diren fantasiez eta desirez osatutako barruti inkontziente bat, bizikizunetan eta jokaeran etengabe azaleratzen zaiona.

Freuden iritzian, artistak, bere obraren bitartez bere bulkada desirak betetzen ditu bere desira sublimatuei forma eder bat emanaz eta desira horiez kulturalki onartuak eta balioztatuak diren produktuak eginez. Arte sorkuntza, zentzu horretan, funtzionamendu prozesu *sekundarioen* artean kokatzekoa litzateke, eta ametsen edukiak bezalakoak izango lirateke haren edukiak ere. Interpretazio analisiak metonimiazko lekualdatze eta metaforazko kondentsazio mekanismo berberak erabiliko lituzke, eta berdin *defentsak* behartzen dituen *desiraren* ezkutatzeko mozorrotzeak* ere, etengabeko ezkutaketa jolas batean azalduz eta gordez aldi berean. *Atsegin estetikoa*, joera erotikoa lekuz aldatuzko baten eredura ulertu beharko litzateke, planteamendu honen arabera.

Elementu hauekin, eta hemen aipatzekoak iruditzen ez zaizkigun arren garrantzia handia duten beste batzuekin, Freudek *psikoanalisia* eraiki zuen, idatzia, esana, amets egina, ohartua, nahi izana etab. interpretatzeko metodo berezia. Hitz gutxitan laburbiltzeko, giza jokaeraren interpretazio orokor baterako proiektu bat, *metapsikologia* bat, berak deitu zuen bezala. Metodo horren bitartez desiraren esanahi inkontziente guztiak azaleratzen ahalegintzen da analista, desira hori nahasirik dagoen defentsa prozesuaren hari mataza osoa kontzientziaren argitara ateraz.

Freudek ametsak, kultura, erlijioa interpretatzen ditu. Freuden diskurtsuaren berritasuna kontuan harturik ordea, haren ekarpenak filosofiaren eta zientziaren pentsamenduan sartu eta koka ote daitekeen galdera egiten da askotan. Lacan, adibidez, Freuden testuak beste zientzi hizkuntza berri batera bihurtzen saiatzen da. Gizakiari dagokion ezer Freuden pentsamenduari arrotz ez zaion aldetik, pentsalari askok egin du gogoeta haren aurkikuntzen zentzuaz eta irismenaz, nahiz eta inkontzientea, adibidez, bere izaeratik beragatik, irisgaitza izan filosofiaren arrazoiketa logikoarentzat. Psikoanalisia zientzia bat den ala ez, askok ukatzen diote maila hori, eta gauza asko salatzen dizkiote: nekez frogatu daitezkeen kontzeptuak erabiltzen dituela, psikoanalisia egiten duten gaisoak arriskutan jartzen direla sarri, bere kontzeptuak funtsik gabe hedatzen dituela gizartearen eta kulturaren gai nagusietara, neurritz goitiko garrantzia ematen diola sexuari giza bulkaden artean, etab. Freudek izatez ere zientzia positiboa egiten zuela esaten zuen, erabiltzen zuen prozedurak fantasiak agindua baziruedien ere; horretxek ematen zion ustea, nonbait, bere intuiziozko aurkikuntzak gizakiaren eta haren jatorrizko errealitatearen (inkontzientea eta libidoa) oinarritzko zientziaren bat edo ote ziren, giza zientzia guztien oinarri izateko gai, baina haiez *kutsatu* gabe, eta haien metodo berberak erabiltzeko premiarik gabe.

Nolanahi dela ere, gauza da zientzia izan ala ez izan, filosofiarako garrantzizkoa izan ala ez izan, berebiziko garrantzia izan dutela Freuden aurkikuntzek goertziko kultura ehunean, eta zenbaitetan areago, esan beharra dago erabakiorra ere izan dela haren eragina.

4.8.7. Jung-en inkontziente kolektiboa

Jung (1875-1961) Freuden laguntzaile izan zen aldi batez, baina 1913an harekikoak eten eta bere teoria psikologikoa landu zuen.

Jungen iritzian, *inkontziente kolektibo* batek, *inkontziente pertsonal* batek eta *kontzientzia psikologiko* batek osatzen dute nortasunaren egitura.

Inkontziente kolektiboak (Jungen ereduaren kontzeptu ezagunena) *instintuak* eta *arketipoak* hartzen ditu bere baitan, hau da, energia bulkadak eta haien egitura formak. "Kolektibo deitzen dut –dio Jungék bere "Arquetipos e inconsciente colectivo" obran, inkontziente hori izaeraz ez delako indibiduala, unibertsala baizik; psike indibidualak ez bezala, alde guztietan eta norbanako guztiengan, cum grano salis, berdinak diren edukiak eta jokaerak dituela alegia. Beste era batera esanda, gizaki guztiengan berdina da eta era horretara gizaki oroengan aurkitzen den pertsona banakoaz gaindiko oinarri animiko bat da."⁵⁰⁸

Arketipoak inkontziente kolektiboaren egitura sarea osatzen dute beraz. Egiturazko forma soilak dira, autonomoak, eraginkorrak oso, eta sormen ooren sorlekua eta xedea dira; horietatik dator artisten, mistikoen, jakintsuen inspirazioa.

Jungek aipatzen duen inkontziente pertsonala Freuden kontziente aurreari dagokio, eta horren edukiak karga afektibozko konplexuei dagozkie. "Inkontziente pertsonala –dio Jungék– pertsona baten bizitzan zehar atzendu diren eduki psikiko guztien gordelekua da (...). Horrez gainera, beren energia kontzientzia atalasez behetikoa duten inpresio edo pertzepzio guztiak biltzen ditu bere baitan. Eta azkenik, jarrera kontzientearekin adostu ezin daitezkeen edukiak ere inkontziente pertsonalean aurkitzen dira."⁵⁰⁹

Eta azkenik, kontzientzia psikologikoa subjektuak bere barne edo kanpoko mundura egokitu ahal izateko baliagarri dituen irudikapen eta afektuak osatzen duten adimen arloari dagokio.

Beste alde batetik, Jungék *norbera* eta *ni-a** aipatzen ditu nortasunaren egituratzaile gisa.

Norbera nortasun osoari dagokio, eta Ekialdeko pentsakeren berebiziko eraginez eraikitako kontzeptu teoriko bat da (Jin-yang, Tao, Tibeteko mandala). "*Norbera* –dio Jungék– alde batetik aski kontzeptu zehatz mugatua da gizakiaren osotasunaren nozioa adierazteko, eta aski zehazgabea da aldi berean osotasunaren deskribaezintasuna eta mugaezintasuna adierazteko. Kontzeptu horrek duen paradoxatasun hori oso ongi dator gizakiaren osotasuna gizaki kontzientean datzalako alde batetik eta gizaki inkontzientean bestetik; honenik ordea ezin daiteke seinatu ez mugarik ez zehaztapenik."⁵¹⁰ *Norbera* honek, era berean, mundu psikikoaren erdigunea izatez gainera, kontzientziaren eta inkontzientearen zabalera osoa hartzen du bere baitan.

Ni-a, beste alde batetik, kontzientziaren zentrua da, eta biografia eremuari dagokio soilik, *gorpuzkotasunarekin* hasten da, eta haziz doa etengabe, *irudikapen multzo kontzientziaduna** eratuz. Bere sorreran badu *barne-bilakaerazko** alderdi bat, eta kanpoko errealitate fisikoarekin eta soziokulturalarekin harremanetan dagoen *kanpo-atzematze** beste alderdi bat. Lau funtzio ditu: pentsatu eta sentitu (errazionalak), eta atzematea eta intuitzea (irrazionalak). *Ni*-aren funtzionamendua elkarren kontrako bi osagarri osatutako bikoteez burutzen da: *pentsamendu-sentimendua*, *atzematea-intuizioa*, beti ere orekarantz jotzen dutela; pertsona guztiek, ordea, aldeetako bat indartsuagoa dute bestea baino. Faktore egituratzaile horietatik eta *ni*-aren funtzionamendutik abiatuta osatu zuen Jungék bere pertsonen tipologia.

⁵⁰⁸ JUNG, Carl Gustav, "Arquetipos e inconsciente colectivo", Edit. Paidós. Buenos Aires 1970, 10 or.

⁵⁰⁹ JUNG, C. G., "Energética síquica y esencia del sueño", Edit. Paidós. Buenos Aires 1954, 206-207 or.

⁵¹⁰ JUNG, C. G., "Sicología y alquimia", Edit. Santiago Rueda. Buenos Aires 1957, 28-29 or.

Norberaren eta Ni-aren nortasunaren faktore egituratzaile horiez gainera, beste hiru faktore proposatzen zituen Jungek, bere egitura eskemaren osagarri: *pertsona*, *arima* eta *itzala*. Horietako bakoitzak aurreko bietatik eta kanpoko gizarte eta kulturazko kolektibotik hartzen du.

Pertsona sozializazio prozesuetan irudikatzen ikasten dugun pertsonaia bakarra edo anitzak dira.

Arimarena kontzeptu zehazgabeagoa da; batzuetan alderdi psikiko osoa hartzen du, beste batzuetan berriz, *barne nortasuna* nahi du esan.

Itzala nortasunaren alderdi *negatibo* ilunari deitzen zaio; inkontziente pertsonalean ukatua den guztia, eta gaizkiaren eta errudun sentipenen arazo guztia.

Freud bezala, ametsa, kultura, artea, erlijioa interpretatzen ahalegindu zen Jung ere. *Artearen* funtzio pertsonalari eta kulturazkoari dagokienean, Freudentzat ez bezala, Jungen iritzian egiazko artista dena erdi *medium* erdi *itzultzaile* bat da, *ni*-arekin batera *norberaz* baliaturik, gizadi osoari edo gizatalde jakin bati mezu arketipikoak igortzen dizkiona eta era horretara bere elkarbizitzako hutsuneren bat osatzen diona.

4.8.8. Errealitatearen islatze artistikoa Lukács-engan

Modernitatea ulertzeko oinarri-oinarrizko giltzarria den pentsamendu ildoetako bat Hegelengandik hasi eta Marxek Idealismoaren kritikarekin eta materialismo dialektikoaren eta materialismo historikoaren formulazioarekin burutzen duena da. Tesi horiek aurkeztu ordez nahiago izan dugu printzipioz behintzat filosofia horretan oinarritzen diren bi autoreen tesietara hurbildu: Georg Lukács eta Theodor W. Adorno aukeratu ditugu horretarako; bi autoreok, beste alde batetik, kontrastasan dialektiko gogorra izan zuten beren artean, eta horretxek berorrek pentsamendu abaniko zabalagoa aztertzeke beta emango digu.

Lukács-engandik (1885-1971) "Problemas del realismo" obra hartuko dugu. Obra horretatik Lukács-ek berak *errealitatearen islatze artistikoa** deitu zuenaren laburpen bat hartuko dugu; 1934ean argitaratu zuen "Arte y verdad objetiva" testutik –aipatu dugun obran argitaratua berori– jaso dugu laburpena. Kontzeptu hau imitazioaren teoriara egindako beste ekarpen bat dela iruditzen zaigu, XIX. mendeko errealismoan teoria hori luzatzea, baina XX. mendeko artea ulertzeko oztopo bat dela iruditzen zaigu aldi berean.

Honela dakar Lukács-ek bere "Arte y verdad objetiva" testuaren hasieran: "Errealitatearen ezagutza doi ororen oinarria, nahiz dela Izadiaren nahiz gizartearen ezagutza, kanpoko munduaren objektibotasuna aitortzean datza, hau da, mundu horren existentzia gizonaren kontzientziatik askea dela, haren mende ez dagoela aitortzean. Kanpoko munduaren kontzepzio oro ez da kontzientziaz aparte existitzen den munduaz gizakiak duen kontzientziaren isla baizik. Kontzientziak izatearekin duen erlazioaren oinarritzko gertaera honek berdin-berdin balio du, jakina *errealitatearen islatze artistikoari* dagokionean ere."⁵¹¹

⁵¹¹ LUKACS, Georg, "Problemas del realismo", Edit. FCE. Mexiko 1966, 11 or.

Islatze hori da Lukács-ek ezagutzaren objektibitatearen arazoari ematen dion erantzuna, eta nolabait Leninek esandako hartara moldatzeko modu bat ere bai: "Egia ez dago hasieran, amaieran baizik, edo hobeto esanda, jarraipenean baizik. Egia ez da *hasierako inpresioa*."⁵¹² Lukács-ek kapitulu honen hasieran judizio deduktiboez eta induktiboez aipatzen genuen arazoa planteatzen du. Lukácsentzat orokortasunaren ezagutza kontraesan bat da, aldi bat besterik ez baita konkretutasunerako bidean. "Legeak geldia dena hartzen du, eta horregatik da legea estu, osagabe, hurbilpen bat."⁵¹³ Horregatik hain zuzen, Lukács-ek badakielako adimenak errealitateaz duen irudikapena ez dela osoa, eta artea irudikapen eragiketa horietako bat dela uste duenez, *errealitatearen islatze artistikoaren* teoria problemaren irtenbide bat izan daitekeela uste du, zeren eta errealitatearen beste edozein islatzek abiapuntutzat dituen kontrastatzen berberetatik abiatzen baita artea ere.

Ezaugarri hauek ematen dizkio bere proposamenean *errealitatearen islatze artistikoari*:

- Artearen bidea zientziarena ez bezalakoa da.
- Islatze artistikotzat errealitatearen halako irudi bat hartzen da non *fenomeno-esentzia, banakako kasu-lege* eta *berehalakotasun-kontzeptu* kontrajarrerak batasun banaezinezko inpresio bat emanez bateratzen diren.
- Deribazioz, arte obra orok kohesio koherente, biribildu, burutu bat aurkeztu behar du, aldi berean bere mugimenduak eta egitura ere agerian jarritz.
- Arte obra orok *bere mundu* bat sortzen du halaber, eguneroko errealitatea eta beste arte obrak ez bezalakoa.
- Arte obra *ixura* ere bada, esentziari dagokionez existentziak berak baino isla doiagoa, osoagoa, biziagoa ematen baitu errealitateaz. *Ixura* hori beharrezkoa da, esperientzia bakun bat arte obraren ezaugarri bakun bakandu batekin, jakinaren gainean, alderatzen ez duenez; horren ordez arte obraren osotasun efektua atzematen saiatzen da ikuslea.
- Errealitatea beti ere lege oro baino aberatsagoa eta anitzagoa bada ere, alderdi absolutua eta erlatiboa, biak bat eginez iristen da arte obra *zuzentasun dialektikora*.*
- Arte obra orok *berez iraun* behar du, eta sistema koherente bat eratuz eboluzionatu.
- Arte obrak berak islatzen duen errealitate zatiaren oinarritzko determinazio objektibo guztiak islatu behar ditu.
- Arte obraren osotasuna *intentsiboa* da, alegia, islatzen duen errealitate zatian funtsezko diren determinazioen koherentzia osoa eta haren batasuna irudikatu behar du.

⁵¹² Ib., 12 or.

⁵¹³ Ib., 13 or.

– Era berean, arteak *antzatsua* izan behar du errealtatearen aberastasuna eta agortezintasuna islatu eta ohiko diren abstrakzioak berri direnekin adosteko.

– Garrantzi handiko gauza: arteak jarrera jakina hartu behar du, *partidista* izan behar du, xede jakin baterako argitasuna eta zehaztasuna areagotuz, errealtatearen isla berariaz multzokatuz eta ordenatuz.

– Arte obrak itxura estetiko den aldetik duen paradoxa honetan datza: alde batetik aurrean jartzen zaigun errealtate bati bezala ematen gatzaizkiola, eta halako errealtatez hartzen dugula, hartu ere, gure baitan, baina aldi berean oso ongi eta zehatz dakigula ez dela inolako errealtaterik, errealtatearen islaren forma berezi bat baizik.

– Formaren, edertasunaren eta artistikotasunaren printzipioa zenbat eta gehiago bakantzen eta bereizten den bizitzatik, orduan eta gehiago bihurtzen da printzipio hori gauza esplikaezin eta subjektiboki mistiko. Lukácssek dioenez, arrisku horrek berak *edukiaz axola ez izatera** eta *formaren arbitrariotasunera* eraman lezake.

– *Xehetasunei* dagokionez, Lukácssek dio izan daitekeela errealtatearen isla doia baldin eta errealtate objektiboaren prozesu bateratuaren isla zuzenaren beharrezko elementua bada.

Lukács beldur da –berak dioenez– "forma ez da ote den arbitrariotasun subjektiboz erabil daitekeen *tresna* bat bihurtuko"⁵¹⁴ baina beldur da orobat forma artistikoa ez ote den printzipio objektibotzat hartuko. Lehenengo beldurrari erantzuteko Lenin aipatzen du: "Obejktibismoa: pentsamenduaren kategoriak ez dira norbanakoaren baliabide lagungarriak, gizonaren eta Izadiaren legeen adierazpen baizik."⁵¹⁵ Formari soilik dagokion alderdia gehiegi balioztatuz berriro estetizismo burgesean erortzeko dagoen arriskuari dagokionez, Hegelek formaren eta edukiaren batasunaz egindako proposamena aipatuz erantzuten du: "edukia ez da forma edukian biltzen duen bildukina baizik, eta edukia ere ez da edukia forman biltzen duen bildukina baizik."⁵¹⁶

Lukácssek *abstrakzio* arriskua ere aipatzen du, eta Leninen hitzak aipatuz dio forma artistikoa errealtatearen isla moduan, giza logikaren kategoria abstraktuak bezala behar dela ulertu. Marxek konkretutasunaz duen kontzeptuan aurkitzen dio erantzuna: "konkretua –Marxen definizio baten arabera– determinazio askoren emaitza delako, hau da, aniztasunaren batasun delako, da konkretu. Horrextatik agertzen da pentsamenduan laburpen gisa, emaitza gisa eta ez abiapuntu gisa, nahiz eta berez abiapuntua izan, eta horrenbestez intuizioaren eta irudikapenaren abiapuntua izan era berean."⁵¹⁷

Horregatik bada, Lukácsen arabera, artearen eginkizuna "konkretua –Marxek dioen zentzuan– ebidentzia sentsible konkretu batean berrezartzean datza. Esan nahi baita: beren batasunaren bidez konkretua konkretu

⁵¹⁴ Ib., 29 or.

⁵¹⁵ Ib., 29 or.

⁵¹⁶ Ib., 30 or.

⁵¹⁷ Ib., 32 or.

egiten duten determinazioak agertarazi eta azaleratu behar dira konkretuan."⁵¹⁸ Eta konkretua berrezar dadin beharrezkoa da:

- bere determinazioak arte obran osorik egotea
- determinazio horiek beren modurik argien, aratzen eta tipikoenean azal daitezela
- beren jarrera hartzea izan dadila partidista
- arte obrak ez dezala inolako oposizioarik eratu zuzenean sentigarri den fenomenoaren munduarekin, alderantziz baizik, banakoen, egoeren eta abarren tasun konkretu, zuzeneko eta sentigarri gisa ager dadila.

Marxismoaren garrantzi handiko premisa da formaren objetibotasuna dialektika *historiko* bezala ulertzeko duen modua; horrek esan nahi du forma artistiko oro bere genesian eta bere bilakaeran gizarteak produzitzen dituen ideologia sozial jakinetara loturik dagoela. Marxek oso ongi zekien zein konplexua zen gai hau, eta hala idatzi zuen "grekoen artea eta epopeia gizartearen bilakaera modu batzuei lotuta daudela ulertzea ez dela gauza zaila. Gaur egun oraindik ere halako atsegin estetiko bat nola ematen diguten, eta are zenbait ikuspegitatik gaindi ezinezko arau eta eredu nola diren, hori ulertzea da zaila."⁵¹⁹ Zailtasun horixe da hain zuzen oraindik ere marxismotik inspirazioa hartzen duten zenbait teorikok erantzuteko duten erronka. Arazo horixe sumatu ahal izan dugu Benjaminek arte obraren iraunkortasuna ala iraungikortasuna azaltzen sortu zituen "eduki-objektu" eta "eduki-errealitate" kontzeptuetan. Lukácssek aipatzen dituen ezaugarriek ere argi erakusten dute arte obra bere garaira egokitzeko zuen kezka. Adornoren lanaren zati handi batek ere zentzu horixe bera du.

4.8.9. Arte modernoaren arazoa Adornorengan

Adornok (1903-1969) ere Marxengandik hartu zuen inspirazioa, Lukácssek baino gutxiago eta era kritikoago batez hala ere. Marxek bezala, Hegelen dialektika *zuzendu*, *azpikoz goratu* eta *bere oinen gainean jarri* behar dela uste du Adornok ere. Hegelen iritzian azkenean izpiritua eta Izadia materiala, arrazoa eta errealitatea bat izatera badatoz, Adornoren iritzian errealitatea ez da errazionala, areago oraindik, geroz eta irrazionalagoa da. Hegelen dialektikaren kontrara, *dialektika negatibo* bat planteatzen du. Dialektika, gizakiaren arrazoiaren kontraesakortasuna aitortzen duelako, eta negatiboa, lehendik existitzen denaren kritika bat egiteko eredu gisa ageri delako. Idealismoak kontzientzia faltsutzat hartzen ditu, *ideologia* (kontzientzia faltsua) kontrakotasunak adosteko duen ustearekin aurrez aurre jarri nahi du. Adornok nahiago du adostasun hipotetiko hori helburu *utopikotzat* hartu, definizioz gizakiak, mundu *faltsu* batean murgildurik bizi den artean, inoiz iritsi eta mugatu ezingo duen xedetzat hain zuzen.

Adornorengan berebiziko eragina izan zuen W. Benjaminek. Hark bezala *aurrerakuntzaren* ideologia gaitzesten du, hark bezala filosofia *sistema* bezala hartua, subjektua egiara osotasun bezala iritsi daitekeela oinarritzko iritzi duen pentsakera itxi bat bezala alegia, ezin du onartu.

⁵¹⁸ Ib., 32 or.

⁵¹⁹ Ib., 14 or.

Aurrerakuntzaren ideologia ukatzeak Ilustrazioaz gero indarrean dagoen zientziaren eta ezagutzaren errazionaltasun eredua zalantzan jartzea esan nahi du. Adornorentzat Iluminismoa aurrerakuntzaren mito moderno da, arrazoia etengabe garatzen ari dela eta gizakia etengabe hobetzen ari dela uste duen mitoaren jarraipena alegia; mito horretan arrazoia, bere izatea galduz, *nagusigo** bilakatzen da: gizakiak Izaditik ikasi nahi duena Izadi hori berori eta pertsonak erabat eta osoki menderatzeko Izadi hori berori nola erabili dela uste izatea hain zuzen. Jakintza aginpidearen mende geratzen da horrela, eta modu horretan den-dena bere baitan hartzen duen aparatu ekonomikoaren osagaitxo bat besterik ez da jakintza, eta gainerako tresna guztiak faltsutzeko tresna unibertsal bihurtzen da bera ere.

Arrazoi zientifikoaren gehiegizko baliatze horrek jakintza guztia zientziak monopolizatzera darama. Eta horretxen ondorioz gertatzen da helburu etikoak arrazoiaren eta egia objektiboaren eremutik baztertu izana, era horretara hobespen moralen eta estetikoaren arrazoia eta justifikazioa norbere subjektibotasunaren eremura mugatzen dela. Era horretara errazionaltasun zientifikoa, bere izatea galdurik, nagusigoa lortzeko erabiliko den tresna bilakatzen da. Adornoren kezka hori oso garbi ageri da bere eraikuntza teorikoetan: *dialektika negatiboa, alienazioaren eta ideologiaren kritika, sistema filosofikoen kritika, gaurko kulturaren kritika, kultura industriaren kritika*, etab.

Bere oinarrizko tesietako batek dio: "idealismoaren ametsak amesgaizto bilakatu dira gauzatzean". Esan nahi baita Hegelen adostasun eta bateratze amets hura osotasun sozial batean bihurtu dela, zeren unibertso naturalaren eta sozialaren errazionalizazio sistematikozko prozesuak kapitalismo aurreratu honi dagokion *mundu administratu* batera ekarri baikaitu. *Mundu arminstratu honetan* espazio guztiak, nahiz direla pribatu, nahiz publiko, *ideologia teknokratikoaren* mende geratu dira.

Kulturaren industriari egiten dion kritikan argi adierazten du *masa kulturaren* guztizko zabalkundeak ez gaituela eraman kulturaren egiazko hedatze orokor batera, geroz eta ideologizazio handiago batera baizik, horretarako komunikabideak kontzientzien manipulazio aurrez planifikatu bat burutzeko tresna nagusi direlarik. Bi arrazoiengatik gertatzen da hori. Alde batetik hor dago komunikabide horien adierazpen guztien sistematikotasuna, egitura trinko batez errealitatearen eta norbanakoen kontzientzien artean irazki gisa funtzionatzen duena. Beste alde batetik, masa kulturaren definizioan bertan dago aginpidearen mendeko izatea; ezkutatu eta mozturrotu egiten da hori, baina jarrera pasibo, gogoeta gabe, kritika gabe bat har arazten dio pertsona banakoari, era horretara *ideologia* bilakatzen delarik, edukiek askorik axola ez diotela; horrek, jakina, *mundu administratuaren injustiziak* iraun dezan balio du.

Mundu administratuaren fagozitazio efektua ez da komunikabideen eta masa kulturaren esparrura mugatzen; kulturaren adierazpen guztietara, are *goi mailako* kulturara ere, hedatzen da. Arte obrak *gaiztoturik* geratzen dira salgai bezala tratatzen direnetik bertatik, eta alderantziz, administrazioak babesten baditu, obra horien ahalmen kritikoa *neutralizaturik, indargabeturik* gertatzen da. Kultura kritikoa bere baitan hartzen, iresten du mundu administratuak, eta mundu hori osatzen duten beste hainbat esparruren artean galtzen du.

Arte modernoari dagokionez, barnean kontraesankorra den bulkada bat bezala sortzen da, Adornoren iritzian. Alde batetik *eredu klasikoaren gaitzespenetik* elikatzen da, eta beste alde batetik, *berritasunerako* duen zaletasunaren kariatz, jaio aurretik zahar arazten du dena, era horretara tradizio sorrerako prozesuak itsumustuan eragiten dituela, berritasun funtsgabeko soil bihurtzen ez badira, hala ere.

Arte modernoaren arazoa Ilustrazioaren dialektikarekin duen erlazio bitxia da, Adornoren iritzian. Alde batetik *arrazoiaren garapenak erakusgarri dituen emantzipazio prozesuen alde* jokutzen du, bestetik berriz, guztizko ordena eta errazionalizatzeko mundu horren kontra kultura erresistentzia irrazional bezala jokutzen du.

Esan beharra dago orobat Adornoren planteamendu guztiek ez dutela ikuspegi ezkor hori. Bizi dugun errealitate honi halako irtenbide bat ikusten dio masaren subjektuaren guztizko nagusitasunaren aurrean kontzientzia duen norbanako autonomo baten erredua. *Utopia* proposatzen du gezurrezko ilusioen kontra babesteko modu bezala, alde guztiak hanpatzen dituen ideologiari erantzuteko modu bakartzat.

Adornok eta Lukácsék, sustrai beretatik etorriak izan arren, eta zenbait homologia izan arren, eztabaida bortitza izan zuten beren artean; Adornok hasi zuen 1958an argitaratu zuen "Una reconciliación usurpada"⁵²⁰, eta 1962an erantzun zion Lukácsék bere "Teoría de la novela" obraren hitzaurrean. Baina Lukácsen eta Adornoren arteko harremanetan gehien nabarmentzen dena beren arteko liskarra, filosofo eta esteta bi horien arteko sakoneko ezadostasuna izan zen arren, ez dira ahaztu behar horrenbestez beren adostasun puntuak: Marxek reifikazioaz egiten duen kritikan biek dituzten erroak, Hegelen herentziaz (kritikoki) jabetzea, positibismoaren kontra, Heidegger-en pentsakeraren kontra biek duten aiherkundea, eta Estetikaren oinarritzko zenbait kontzepturekiko atxikimendua: zentzuaren inmanentzia, osotasun intentsiboa, *kanpokotasun* sozio-historikoa obraren *barnekotasunera* migratzea, zentzu estetikoaren *balioaniztasuna*, arte obraren *egiatasun* ikuspegia, etab.

Adornok, besteren artean, intelektualki atzera jotzen duela salatzen dio Lukácsi, lotura estuegia egiten duela artearen eta errealitate enpirikoaren artean, subjektu sortzaileak materia enpirikoari askotan eragiten dizkion metamorfosiak gutxietsiz. Bere *materialismo zabar* setatsua, eta sorkuntza artistikozko prozesuaren barne-barneko dialektika *objektibismo sorgortzaile* baten mesedetan artearen eta errealitatearen arteko erlazioaren irudikapen primarioegi bat, errealitatearen eduki artistikoaren identifikazio mekanikoegi bat egin nahi izanari sakrifikatu izana salatzen dio.

Adornoren gogoeta estetikoan garrantzi handia du subjektuaren eta objektuaren artean planteatzen duen dialektika finak. Bere iritzian, arte obran objektibatzen den subjektua ez da artearen teoria klasikoak aipatzen zuen demiurgoa, bere-baitarako-dena, burujabea eta berez askia. Obran zehar doan subjektibotasuna obraren mugimendurik barrenekoenetan gorpuzten diren eta bere forman eta teknikan luzerako jalkitzen diren esperientzia sozial askoren gauzatze bat da batez ere. Horretarako artistak har dezake halako *urruntasun polemiko** bat errealitateari buruz: badirudi artistaren sormen energia, bere obran besterentzen dena, errealitate

⁵²⁰ TERTULIAN, Nicolas, "Lukacs-Adorno. La réconciliation impossible", "Revue d'Esthétique"n argitaratua, 8 zb. 1985, 69-84 or.

sozial mugaezinak subjektuaren gizatasunaren sendotzeari jartzen dizkion oztopo eta erresistentzietatik elikatzen dela askotan. Eta artearen azken-azkeneko asmoa errealitate sozial enpirikoak zatiturik, autonomiko eta adostezin dirudiena modu ideal, sublimatu, eraldatu batez adostea da. *Egiazko arteak bere baitan duen eginkizun kritikoa* deitzen zuen Adornok funtzio hori.

Desberdintasun guztietatik oinarritzkoena filosofia jarduerari berari dagokiona da, gure iritzian. Adornok argi eta garbi adierazi zuen beti ere bere iritzian sistema orokor handien garaia behin eta betirako joana zela; Lukacs-ek berriz kontrako jarrera izan zuen beti, hil zen arteraino; hain zuzen ere, bere azkeneko obretako batek "Ontología del ser social" du izena.

Kritika filosofikoaren aurrean, Adornok bi eskola ikusten ditu garaiko izpiritu gisa dihardutenak. Eskola horietako bat Heidegger-en ontologia ahaleginaren jarraitzailea da. Bestea, berak *positibismo logikoaren* barruan kokatzen duena da, jatorriz Vienako Zirkuluan abiatu zena, eta modernoa aldi berean, aro tekniko-zientifikora egokitzen delako. Wittgenstein da joera honetako pentsalaririk esanguratsuenetako bat.

4.8.10. Esanahiaren teoria Wittgenstein-engan

Zinez esan daiteke **Wittgenstein** (1889-1951), bada, joera positibisten artean koka daitekeen XX. mendeko pentsamoldeen artean koka daitekeen eta *filosofía analitiko* deitu izan den joeraren ordezkari dela. Joera horrek eragin handia izan du, eta du oraindik ere. Hauek ditu ezaugarri nagusiak: *logika formaletik* hartutako eragin handia, metafisikari buruz oso jarrera kritikoa *izatea*, *ezagutza eredu bakartzat zientzia* erreibindikatzea, eta filosofia sistema bezala ukatzea.

Wittgensteinen obrarik ezagunena 1921eko "Tractatus Logico-Philosophicus" da. Obra horretan filosofiaren arazoak behin eta betiko konpondu eta hizkuntzaren mugak marraztea du asmoa. Izatez obra horretan dio hizkuntzaren mugei esker azter eta konpon daitezkeela filosofi arazoak. Filosofiaren eginkizunik behinena *hizkuntzaren* izaera aztertzea dela da "Tractatusen" aldeztu duen ideiarik oinarritzkoena. Ikuspegi horretatik, *hizkuntzaren logikak*, argi esan eta pentsa daitekeenaren mugak erakutsiko lituzke, batetik, eta, bestetik, hizkuntzazko adierazpenak esanguratsu izateko baldintzak zeintzuk diren zehaztuko luke, arazoak hain zuzen, muga horietatik kanpora hasten direla ulerturik. Filosofiaren eginkizuna, era horretara, hizkuntzaren bitartez esanahi batez zer esan daitekeen aurkitzea izango litzateke, jakinik hortik kanpora ezerk ez duela zentzurik.

Wittgenstein-ek *esan ezinaz** ere hitz egiten du; esan ezina, esan ezin daitekeen arren, erakusten dena da; etika, erlijioa, estetika, edota azken finean, *bizitzako arazoak* dira horrelakoak. Gai horiei dagokienez, mundua ikusteko eta sentitzeko modu isil batez erakutsi eta konpondu beste irtenbiderik ez dago. Zeren eta, hain zuzen, esan eta pentsa daitekeena zentzua duten proposizio bidez gertatzen da, eta mintza ezin daitekeenaz, hobe isiltzea.

"Tractatus"-ean erakusten den *esanahiaren teoriak* logikan ez ezik ontologian ere baditu ondorioak. Hizkuntzaren proposizioek gauzen egoerak adierazten baldin badituzte, zerbait amankomunik badutela, egitura

edo forma logiko berbera, nahi du esan. Hizkuntzako izenek munduko objektuak adierazten dituzte. Wittgensteinen arrazoibidearen arabera, mundua gertakariz osatua bada, gertakariak objektuz, hizkuntzaren proposizioek ez lukete zentzurik edo esanahirik izango mundu horren logika erakutsiko ez balute. Eta proposizioek gertaera posibleak, egiazkoak edo gezurrezkoak, irudika ditzakete.

"Tractatus"-ean zenbait proposizio mota aipatzen dira. Batzuk *zientzia naturalarenak* dira, esanahia dutenak eta gertakariekin kontrasta daitezkeenak. Beste batzuk *logikarenak* dira: tautologiak eta kontraesanak, munduari buruz ezer esaten ez dutenak, baina zentzurik gabeak ez direnak. Hirugarrenak *metafisikarenak* dira; absurduak eta zentzurik gabeak dira.

Esan dugu badirela esan ezin daitezkeen gauzak, eta horietako batzuk hizkuntzan adierazten direla eta beste batzuk hizkuntzarik gabe. Lehenengo taldekoa da logikaren mundua, eta bigarrenekoak etika, erlijioa eta Estetika, mundua eta bizitza sentitzeko eta ikusteko moduekin egokitzen direnak. Ezkutuko enigmak irudikatzen dituzte eta gertaeren munduaz haruztikoak dira; horiek ukitu nahi badira, hizkuntzaren mugekin egiten da topo. Horrelakoetan *isiltasuna eta galderak* geratzen zaizkigu.

"Tractatus"-az geroztiko obratan Vienako filosofoak bere proposizioak xehetzen eta zabaltzen ditu. "Investigaciones Filosóficas"etan erabilera asko aitortzen dizkio hizkuntzari, eta erabilera horiek guztiek osatzen duten multzoa *hizkuntz jokoak* deitzen du. Izendapen horren bitartez hizkuntz adierazpenen aniztasuna eta aberastasuna aitortzen ditu, eta *arau* kontzeptua sar dezake, arau horiek gobernatzen baitute adierazpenen erabilera eta esanahia. Arauak ezagutzen badira, jokatzeko den joko ere ezagutu daiteke.

"Tractatus"-ean esaten den bezala, filosofiaren problemak hizkuntzaren gaietatik ere planteatu daitezkeenez, kontu handia hartu behar da hizkuntz jokoen logika aurkitzeko hizkuntza gaizki erabiltzeagatik sortutako irtenbiderik gabeko arazo filosofikoetan jardun nahi ez badugu. Beste alde batetik, nekez ulertzen den egoera batean aurkitzen garenean, nahasten gaituzten adierazpenen ordez beste adierazpen egokiago batzuk erabiltzea proposatzen du Wittgenstein-ek.

Wittgenstein-en garrantzi handiko beste ekarpen bat hizkuntzaren erabilera publikoari eta pribatuari dagokiona da. Askotan bereizkuntza egin ohi da kanpoko objektuei dagozkien adierazpenen eta adimenez atzemandako gauzez dihardutenen artean; eta horrela jokatzeko denean, hizkuntzaren erabilera ere esparru horietara, publiko edo pribatuera, egokitzen dela uste izaten da. Filosofo honentzat hizkuntzan ez da esparru pribaturik, izango balitz ezin izango baitlitzaieke adierazpenei esanahirik eman, definizioz inorekin adostasunez erabakiak eta publikoak diren arauetara eta konbentzioetara makurtuko ez liratekeenez.

4.8.11. "Zatik elementalaren" bila estrukturalismoan

Azkeneko berrehun urteotako pentsamenduan zehar egiten ari garen ibili honi buru emateko, pentsamendu horren pasarterik nabarren eta proteikoenetako bat begiratuko dugu: *Estrukturalismoa*. Oraingo honetan, ordea, nahiago izan dugu mugimenduari begiratu, bere osokortasunean, mugimendu honetako autore bat edo beste aukeratu baino.

Izan ere, *estrukturalista* deitzen diren autoreak elkarren oso alor desberdinetan jardun dute. Lévi-Straussek antropologian eta etnologian egin zituen bere lanak, Lacanek psikoanalisian, Althusser-ek Marxen irakurketa berri bat proposatu zuen, Foucault-ek epistemologia aztertu zuen, R. Barthesek literaturaren kritikan egin zuen lan, etab. Estrukturalismo-ondokoak ere aipa daitezke: Guattari, Deleuze, Derrida etab.; horiek ordea ez lukete, gustoz bederen, horrelako izendapenik onez onartuko. Gainera estrukturalista izendatzen diren autore horien artean ez da izan berariaz filosofo izateko asmorik, *metodo bat* landu eta prestatzeko asmoa baizik. Nolanahi dela ere, autore horiek nahastu gabe ere, esan beharra dago berriro ere, ez dela metodo neutrorik, eta metodo baten edo bestearen erabiltzeak metodoaren beraren erabilera alorraz harago iristen diren nozioak eskatzen dituela.

Estrukturalismoa existentzialismoaren ondotik etorri zen, denborari dagokionez; hori dela eta, kritiko batek baino gehiagok uste izan du sistema kapitalistak berak bultzatutako aldakuntza izan dela, Sartreren eta Lévi-Straussen arteko prolemiken ondoren batez ere. Sartrek "burgesiak Marxen kontra jaso zezakeen azkeneko hesia" izatea salatzen zion estrukturalismoari. Lévi-Straussek erantzun zion –bere "humanismo etnologikoarekin" kontraesan bortitza eta aski kezagarria duen esamolde bat erabiliz hala ere– "existentzialismoak jostundegietako metafisika izateko arrisku handiegiak hartzen zituela" salatuz.

Inolako zalantzarik ez dago, edozeinetara ere, hirurogei ondoko hamarraldian zehar, *libre izatera kondenaturik gaude, bizitza proiektu bezala, giza subjektuak egiten du historia* eta gisako adierazpen eta aldarrikapen existentzialisten lekua estrukturalisten aldarrikapenek hartu zutela: *askatasuna ilusio hutsa da, subjektua egituraren mendeko da, historiak ez du gertaeren azalpenik ematen*, etab. Fenomenologian eta existentzialismoan subjektuari eta historiari ematen zitzaizen lehentasunaren lekuan, *egitura* eta *sistema* gailentzen dira orain. Nolanahi dela ere, nekez aurki daiteke mugimendu honetan batasun zentzurik; metodologiazko abiapuntu amankomun batzuk aurki daitezke gehienez ere. R. Barthesek adibidez era honetara laburbiltzen ditu jarduera desberdin horien guztien aniztasuna eta bateragune izan daitekeena: "Estrukturalismoa ez da eskola bat edo mugimendu bat, ez dago zertan a priori pentsamendu zientifikora mugaturik (...), esan daiteke bada, zinez, estrukturalismoaren baliatzaile guztiez, jarduera bat dela estrukturalismoa, adimenezko eragiketa multzo baten segida arautua alegia."⁵²¹

Egitura (estruktura)terminoa mugimendu hori baino lehenagokoa da gainera; osotasun bat eratzen duen elementu multzo batek bere baitan duen barne antolamendua esan nahi du, elementu horien elkarren ondokatzea edo batuketa soila baino gehiago dena, beraz. Estrukturalismoa atomismoaren kontrako gisa definitzen da, atomismoaren arabera edozein errealitate osatzen duten elementuak bakandu eta bereizi baitaitezke eta osotasuna bere osagaien batuketa edo elkarren ondokatze gisa hartu. Era horretara egituren *osotasun* izaerak oinarri-oinarritzko zentzua hartzen du.

Estrukturalista guzti-guztiak bat eta ados datozen oposizio bakarra *egitura* eta *piloaren** artekoa da. Egitura elementuz osatua da, elementu horiek ordea sistemak bere ezaugarri dituen lege batzuen mendeko dira.

⁵²¹ BARTHES, Roland, "Ensayos críticos", Edit. Seix-Barral. Bartzelona 1973, 256 or.

Lege horiek konposizio legeak dira; ez dira pilo soilen multzokatze hutsak, bestela baizik, elementuek dituzten tasunak ez bezalako beste tasun batzuk ematen dizkiote osotasunari.

Era berean izaera sistematiko bat ematen diete egitura gertaerei, *barne konposizioko legeak* diren neurrian, era horretara sistemak bere elementuek beren artean zirkulatzen duten erlazio sare baten gisan funtziona dezan laguntzen baitute. Beste alde batetik, egitura dinamikoa eta auto erregulatzaila da, eta bertan gertatzen diren aldakuntzek sistemaren beraren iraupena eta oreka lortzea dute helburua, era horretara sistema osatzen duten elementuei lehenetasun guztia ukatzen zaiela, elementu horiek sistemaren ezagutzari mendekotzen baitzaizkio.

Egitura *eredu teoriko* bat da, izatez, *alegia* bat, R. Barthesek esango lukeen bezala. Ez da ikus daitekeen errealtate enpiriko bat, azalpen printzipio bat baizik. Ikusten ditugun ageriko aldaera ukigarriak esplikatzeko balio duen barne elementu logikoa da egitura. Azaleko zenbait agerpenen azpitik postulatuz, sakonagoko egiturak ezartzen dira.

Estrukturalismoaren garrantzi handiko alderdietako bat, humanismoaren ukatzean subjektuaz egiten dituen postulatuei dagokiena da; eztabaida sutsuak eragin zituen auzi honek; horietako bat izan zen lehen komentatu dugun Sartrearen eta Lévi-Straussen artean izandakoa. Auzi horren azpian bi arazo aurkitzen dira:

– Bat metodologiari eta epistemologiari dagokio batez ere, eta subjektuak egiturari eta sistemari dagokionez duen erdigunearen ondorioz dator. Lévi-Straussek "El hombre desnudo"n dioen bezala subjektua baztertzea metodologiak berak behartzen du, nolabait esateko; horretarako mitoa kanpotik arakatzen du, eta horrenbestez mito horrentzat kanpotiko arrazoiak aurkitzeko joera du.⁵²²

– Bestea filosofia humanistak esplikatzeko duen moduari dagokio. Althusser-en iritzian "gizakiaren ezer ezagutu nahi bada, gizakiaren filosofiaren mitoa (teorikoa) erabat eta guztiz erraustu behar da lehendabizi."⁵²³ XVIII eta XIX. mendeko humanismo klasikoaren eta humanismo burgesaren aurrean, Lévi-Straussek humanismo etnologiko edo demokratiko bat, baina eurozentrikoa izango ez dena, proposatzen du. Honen iritzian, humanismo berri honek, "bere inspirazioa gizarte apalen eta gutxietsienetatik hartuz, aldarrikatzen du gizakiari dagokionik ez dela gizakiari arrotz zaionik, eta era horretara humanismo demokratiko bat oinarritzen du, aurreko humanismo guztien bestelakoa dena: haiek jende pribilegiatuarentzat asmatuak baitziren, zibilizazio pribilegiatuetan oinarri hartuta. Eta gizakia ezagutu ahal izateko, zientzia guztietako metodoak eta teknikak erabiliz, gizakiaren eta Izadiaren arteko adostea eta bakeatzea eskatzen du, humanismo orokor baten barruan."⁵²⁴

Oro har, bada, estrukturalismoak ukatu egiten dio subjektuari gertaera sozialetan ustez duen papera. Horrek ez dakar, ordea, *gizakiaren heriotza*, estrukturalismoak gai honetan duen jarrera aditzera emateko sarritan erabili izan den esmolde bat erabiltzeko. Subjektua izan da Descartes ondoko filosofiaren erdiguneko erreferentzia, eta estrukturalisten iritzian, kontzientziaren eta subjektuaren arteko nahasmendu horrek azkenean

⁵²² LEVI-STRAUSS, Claude, "Mitológicas IV. El hombre desnudo", Edit. S. XXI. Mexiko 1991

⁵²³ ALTHUSSER, Louis, "Polémicas sobre el marxismo y humanismo", Edic. S. XXI. Mexiko 1968, 190 or.

⁵²⁴ LEVI-STRAUSS, Cl., "Antropología estructural", Edit. S. XXI. Mexiko 1979, 259 or.

gehiegizko humanismo batera garamatzakeen ameskeria bat eragin du. Ameskeria hori gainditzeko, kodearen, egituraren edo sistemaren lehentasuna hartzen dute irizpide, subjektua azalbide gisa bazterturik, era horretara subjektu hori egituraren sarean korapilo soil bat izatera, ezabatu behar den elementu bat izatera, bazterturik.

Eta fenomenologiatik eta existentzialismotik egiten zaizkien kritikei erantzunez diote "gizaki ezabatuaren hutsunea baizik ezin daitekeela pentsatu. Hutsune horrek ez baitu eztasun bat sakontzen; ez du bete beharreko zulo bat mugatzen. Berriro pentsa daitekeen espazio baten erakustea, horixe da, ez gehiago ez gutxiago."⁵²⁵

Estrukturalistek *Izadiaren eta kulturaren* artean egiten duten bereizkuntzak ere garrantzi handia du, nahiz eta Lévi-Strauss-en 1967ko testu batean, "Las estructuras elementales del parentesco" obraren bigarren argitalpenaren "Sarrera"-n hain zuzen, oposizio horrek inolako tasun erreali dagokion balio errealik ez duela, eta arazo metodologiko edo praktikoa besterik ez dela, dioten. Adierazpen hori ontzat ematen baldin badugu, ez litzakete muga zehatzik izango horien artean, kultura Izadian ainguratuko litzateke, haren parte izango litzateke, bigarren naturalezat bat bezala.

Arrazoibide honetatik beronetatik aurrera joz, *kultura*-ren edukia emateko, *araua* azaltzen den aldi gisa definitu beharko litzateke, eta ohituretatik, tekniketarik eta instituzioetatik kanpo geratzen den baina *unibertsaltzat* ezagutu dezakegun guztia *Izadiaren* esparruan geratuko litzateke. *Lege* esatea *unibertsaltasuna* esatea da, eta hori ezin esplika daiteke *a priori natural* batez, hau da, *inkontziente estruktural* batez ez bada. Inkontziente honek izpirituaren jarduera inkontzientean du bere azalbidea. Behin kultura forma oren egituratzailea den inkontzienteak oinarri natural bat duela onarturik, kultura hori Izadira laburtu beste erremediorik ez dugu. Alegia, adimena gauza material bat dela, eta giza alderdia (kultura) gizatiar ez dena laburtzen dela (Izadia materiala).

Laburtze edo erreduzio hori oinarrizko, giza izpiritua *inkontziente* batera laburtzen dela proposatzen du Lévi-Strauss-ek "Antropología estructural" obran; inkontziente hori funtzio sinbolikoaren bitartez adierazten da kanpora, eta horren bitartez gara edozein errealitate egituratzeko gai. Inkontziente hori norbanakoen eta beren arteko truke harreman zehatz oren gainetik dago, eta kultura eta gizarte fenomeno guztien jatorria eta izateko baldintza da, gertaera horiek *lege* berberetaz arautzen baitira pertsona guztiengan.

Kultura, Izadia, sorkuntza, artea, sare orokor batean txertatzen dira eskema honen arabera; sare horretan berezitasunak eta desberdintasunak ez du sistemaren eta egituraren bakoitzari dagokion lekuan kokatzeak eskatzen duen lana beste ezustekorik.

4.9. Aski ez baina ezinbesteko

Pentsamendu filosofikoaren sistema modernoak ez dira ezer esplikatzen behar adinako arrazoi, baina ezinbestekoak eta nahita nahiezkoak dira ezer ulertu nahi bada. Ez da *Gernika* bat, *kaxa metafisikoa* bat, *Spiral Jetty*, edo industria baten biltegi izandako baten zoruan jalkitako *lorauts* azalera esplikatuko duen argudio

⁵²⁵ FOUCAULT, Michel, "Las palabras y las cosas. Una antropología de las ciencias humanas", Edit. S. XXI. Mexiko 1968, 332-333 or.

filosofikorik; ez da, orobat, filosofia sistema baten balio judizioetara erabat egokituko den arte obrarik. Elkarretara bihur ezin daitezkeen bi mundu desberdinetako gertakariak dira biak, bi mundu horien artean izan daiteke, ordea, elkarren eragina. Horrelakorik sinetsiko ez bagenu, eta elkarretaratu ezin hori muturreraino eramango bagenu, hitzaren posibilitatea bera ere baztertu egin beharko genuke, hitza kontzeptu eramaile den neurrian. Filosofi sistemek badute eragina *bizitza intenzioduna* ehuntzen den kontzeptu bilbea eratzean.

Egoera historiko desberdinak direla eta, arte obrei eta artistei buruz muga eta irizpide desberdinak dira han eta hemen, eta balio mailaketa ere ez da berdina eta aldatuz doa denboraren eta espazioaren arabera. Zerbaiti *arte obra delako* kategoria ematea bera, kulturazko egintza bat da, egintza dinamiko bat, gerta dadin eta halakotzat transmititu ahal izan dadin *eragiketa intenzional* bat behar duena. Eragiketa hori, ordea, ez da matematika bezala doi zehatza, eta horrenbestez kontuan hartu behar dira horretan parte hartzen duten inguruko konbentzionalismoak, norberaren esperientziak eta egoera historiko osoa.

Aldi berean, arte obrak, kultura egitate direnez, prozesu ireki aldakorrek dira. Kultura ingurunean homogeneoa eta itxia denean, hau da, *sensus communis* bat badenean, arte obra horiek egonkortasuna ekartzen dute izpirituetara, eta denboraz kanpoko eta esentziazkotzat atzematen dira. Egitura ehunean aldakuntza handiren bat gertatzen bada, une horri dagozkion arte obren (itxurazko) egonkortasunean eta homogeneotasunean eragina izaten du.

Horrela bada, *kultura eragiketa intenziodunak* badira, eta kultura arrazoiaren jarduera metatua bada, eta gertatzen den gizartean eta bere komunikazio prozesuetan murgildu gabe ulertu ezin badaiteke jarduera hori, pentsa daiteke orduan emana dena, presentzia hutsa izan ordez, arazo, alegia, misterio bihurtzen dela. Eta orduan horien askabidea ez datza erlazioak argitzen dituzten kontzeptu eskemak eratzean, bestela baizik, gaur egungo gauzen ordena sortu zituzten gertaerak ez ezik, filosofiaren edo zientziaren kontzeptu teoretiko eta metafisikoak argitzeko bilaketa bihurtzen da. Bilaketa hori harago iristen da oraindik, kausen eta zergatien galderaraino, norbere eta gizadiaren haurtzarotik hasi eta "emana zaigunaren inguruan, berehalatik presente egiten zaigunaren inguruan, horixe bera transzendituz, ulergarri egiten dituenerainoko" guztiak.⁵²⁶ Artistek, eta orobat zientzilariek eta filosofoek, nork bere gisara aztertzen ditu "zergatik" horiek eta "zer" horiek izan dezaketen ulergarritasuna.

Arte obrak diren kultura gertaerak izateak esan nahi du badela mekanismoren bat arte obra izateko asmoz sortua den zerbait gizarteak halakotzat har dezan eragiten duena. José Jiménez-en iritzian, maila bat baino gehiago dituen *tramazo instituzional* baten baitan kokatzen da arte obra. Maila horietako bat *arte ederren sistema integratuaren konfigurazioari* dagokiona da. Bigarren mailan *artistek*, ekoizle diren aldetik, eta gizartearen baitan sektore mugatu bat osatzen duten aldetik, duten erantzukizunari begiratzen zaio. Hirugarren maila *arte kritikari*, arte obren balioztapen eta hierarkizatze sistema den aldetik, dagokiona da. Arte obra moderno batek iraun dezan, garaiko izpirituak bere egin behar du, eta era horretara bere proposamena unibertsal bihurtu. Eragiketa hori arras baldintzatzen dute balio irizpideak hedatzeko dauden mekanismoei eta garai horretan arte jarduerarentzat jartzen diren mugei dagozkien zirkunstantzia askok.

⁵²⁶ PARIS, Carlos, "El animal cultural", Edic. Crítica. Bartzelona 1994, 234 or.

Beste alde batetik, burgesaldian arte obren produkzioaren eta harreraren ezaugarria bere indibidualtasuna den arren, pentsa daiteke, hala ere, ezaugarri hori ez dela guztiz errotikoa. Esan nahi baita, arte obren produkzioa eta harrera ez direla guztiz eragiketa indibidualak, eta obra horiek halakotzat ezagutu daitezzen bere garaiko izpirituairen balioztapen eta hierarkizazio eskema hartara egokitu behar badira, uste izatekoa da badela nolabaiteko zerikusiren bat ustez indibidualak diren jokaera horien eta garai horretan indarrean dauden pentsamendu sistemen egitura ehunaren artean.

"Artea hiltzeko" zein "proiektua" goraiatzeko, ez da aski eragiketa horien autoreak aipatzea. Arte esperientzia modernoaren parte handi batek Estetika arauemaile orekin eta filosofiaren gidaritza asmo orekin loturak eten nahi izan baditu ere, ustez era horretara edertasunaren ustezko ideia abstraktu batekin harreman zuzenagoa izango zuelakoan, uste osoa dugu gertatu denaren analisisia egin nahi bada edo unibertso estetikoa oinarritzeko esparru berri bat planteatu nahi bada, berriro egin behar dela gogoeta filosofiaz eta filosofiak gizartearen egitura ehunean duen lekuaz.

Gogoeta honi ez dugu uste Stephan Schmidt-Wulffen-en "La razón revisada" erakusketarako azalpenean emandako irizpidez erantzuten zaionik. Hartan badira zenbait baieztapen, arte obra berriek filosofia tradizionalaren egitura errazionalak zalantzan jartzen dituztela eta bere arreta eta begirada artearen eta ezagutzaren bestelako oinarri batzuetarantz jarriak dituztelakoa, adibidez, aurkezten ari garen gogoeta bide honetan aise eta egoki koka daitezkeenak. Harrigarria da aldiz, nola esaten duen "teorikoek, filosofoek argi ikusi dute arrazoiak duten kontzeptuak zein irismen laburra duen"⁵²⁷, identitate krisiak beste alderdi batzuk ere, artearen esparrua adibidez, joko ez balitu bezala. Filosofia behintzat bere ikerketa gaia zalantzan jartzen ari da, baina arteak ere badu kezka hori, eta hain zuzen ere, horixe da arte moderno berezi egiten duten ezaugarrietako bat.

Testu horretan bertan txundigarri gertatu zaizkigu beste zenbait pasarte: "Arazo gnoseologiko hauei dagokienez, lehendabiziko aldiz ageri da *filosofoen artean Estetikak sortzen duen interes berriaren* sakoneko zentzua. Filosofoek badute ustea arte plastikoetan, arte horiek gogoetak nahitaez porrot egiten duen *bapateko pentsamendu berezitu* baten barruan aurkikuntzak egiteko aukerak ematen dituzten jakintza alorrak direnez. Horretan edertasunak ez die axola, errazionaltasunari dagozkion esparru berriak baizik, errazionaltasun hori arte lanetan ageri den bezala."⁵²⁸ Testuaren ia bukaeran honela irakurtzen dugu: "Artea bakarrik da gai, estrategia bikoitz batez, begiradaz arrazoizko den guztiaz haruztik dagoen arrazoi horretan barneratzeko; artea jarduera duelako, eta jarduera hori bere sintomatologian arrazoiko egiten duelako gertatzen da horrela. Arte kontzeptual berri bat da, eta oraingokoaren, ez da pentsamendu abstraktuaren lakioetan erortzen."⁵²⁹

Sistema filosofikoak "aski ez, baina ezinbesteko" direla diogunean ez dugu, jakina, horrelakorik esan nahi. Ez gaude ados eta ez gatoz bat testu horrek erakusten duen baikortasunarekin, edo lañotasunarekin, edo agian "harrokeriarekin". Mende bukaera honetako arte obrak ez dira ardura eta kezka bakar batek eraginak, oso bestela baizik, agian beste garai batzuetan baino askoz ere era nabarmenagoan gainera, errejistro zabal bat behar

⁵²⁷ SCHMIDT-WULFFEN, Stephan, "La razón revisada", Caixa. Madril 1988-89, 23 or.

⁵²⁸ Ib., 23 or. (etzana guk jarria da)

⁵²⁹ Ib., 25 or.

da ulertuko badira. Obra hauen ezaugarri den proposamen aniztasunarengatik beragatik, jokamolde batzuk besteekiko duten kontrastasunak, haien gaitzespenak eta ukazioak berak eusten ditu, eta horietan "eduki-objektua" "eduki-errealitatik" bereizirik egoteak, denak ere garaikotzat eman behar direla. Horregatik bada, ezin esan daiteke gaurko artea besterik gabe, "arte kontzeptual berri bat denik".

Ez da erraz esplikatzen, ezta ere, zer eratako harremana dagoen arte obren eta filosofiak bere oinarrian duen kontzeptu ehunaren artean. Ongi asmatua iruditzen zaigu Deleuzek eta Guattarik proposatzen duten gogoeta bidea; horren arabera, izan ere, kausetik eta nahasmendutik babesteko ordena piska bat jartzeko dauzkagun baliabideak dira artea, zientzia eta filosofia. Eta gure ideiak gal ez dakizkigun, finkatuta dauden irizpideei heltzen diegu, horiei esker, antzekotasun, jarraipen eta kausalitate prozesu batzuen bidez espazioan eta denboran ordena bat eraikitze bidea ematen diguten babes arau batzuk lortzen baititugu.

Bi autore hauentzat ordea, ez dira aski aurrez finkatutako iritzi horiek, eta arteak, zientziak eta filosofiak *planoak ezartzen dituzte kaosean*; horretarako Lawrence-k deskribatzen duen zeru-aterkiaren oihala ("Aurkezpenean" aipatu dugu) zartatu eta kaosean murgildu behar dute. Filosofiak *aldaerak** ekartzen ditu kaos horretatik, zientziak *aldagaiak**, eta arteak *aniztasunak**, filosofian *inmanentzia planoak*, artean *konposizio planoak* eta zientzian *erreferentzia edo koordinazio planoak* eratzen dituzten "azalera edo bolumen absolutuetan" ordenaturik.

Filosofiak, autore horiek diotenez, ez du ez gogoeta egiten, ez komunikatzen, kontzeptuak sortzen baizik. Izatez, kontzeptu horiek beren forma bereziak dituzte, Descartes-en cogito-arekin, Leibiz-en monadarekin edo Kanten kondizioarekin gertatzen den bezala... horietxek baitira hain zuzen kapitulu honetan aurkitzen ditugun pentsamentu eraikuntzen elementuak. Berrikuntza eta aldakuntza horiez hitz egin ordez, filosofoen eginkizuna baita hori, guk nahiago izan dugu hemen horiek guztiak baliozkotzat hartu, zuzenketarik gabe, pentsamenduaren plano esanguratsuak eratzen dituztela, zeren Modernitatea ez baita, gure ustez, azalera bakar batera mugagarri, eta hobeto adierazten da inmanentzia plano kontaezinen ebakiguneak osatutako irudi bolumentriko eta poliedrikoago batez. Bolumen horrek bere itzalpean babesten ditu, determinatu gabe ordea, artearen konposizio planoak eta zientziaren erreferentzia eta koordinazio planoak.

Kontzeptuak "bibrazio zentru bezala ulertu behar dira –diote baita ere Deleuzek eta Guattarik– bakoitza bere baitan, eta batzuk besteekiko. Denak du, horregatik, durundioa, elkarren segidan izan eta elkarri egokitu ordez. Kontzeptuek ez dute zer elkarren segidan izan."⁵³⁰ Kontzeptuen oihartzun edo durundiozko izateko modu horren eraginez *interferentziak* sortzen dira garunean. Eta orduan sentsazio baten edo funtzio baten kontzeptua sortzen ahalegintzen dira filosofoak, zientzilariak sentsazioen edo kontzeptuen funtzioak asmatzen ahalegintzen dira, eta artistak sentsazio soilak eratzen dituzten kontzeptuetatik edo funtzioetatik. Sorger, "Lento regreso"-ko geologoari zorabioa ematen diote interferentzia horiek eta fantasiatan abiarazten dute. Duchampen eragiketa eta kontzeptu eragiketa deitu ditugunak ere badute parte interferentzia horietan.

⁵³⁰ DELEUZE, G. eta GUATTARI, F., op. cit. "¿Qué es la filosofía?", 28 or.

"Pentsamentu ez pentsatzailea hiruetan datzana, diote Deleuzek eta Guattarik, Klee-ren kontzeptu ez kontzeptuala edo Kandinsky-ren barne isiltasuna bezala. Hor bihurtzen dira esan ezin kontzeptuak, sentrazioak, funtzioak, hor bereiztezin filosofia, artea eta zientzia, itzal bera balute bezala, beren izaera desberdinetan zehar hedaturik eta beti lagun."⁵³¹

Horregatik uste dugu hain zuzen, pentsamentu filosofikoaren presentzia, "aski ez den arren" ezinbesteko dela artearena bezalako alorretan.

⁵³¹ Ib., 220 or.

AZALPEN GISA

Iritzi ehuna	La urdimbre de respuestas (de opiniones)
Zentzu berezia	Sentido específico (Empirista ingelesak)
Elkarketak.	Asociaciones (Empirista ingelesak)
Sustantzia pentsatzaile	Substancia pensante (Descartes)
Sustantzia hedatua	Substancia extensa (Descartes)
Sustantzia jainkozkoa	Substancia divina (Descartes)
Izatezko egi	Verdad de hecho (Leibniz)
Arrazoi bidezko egi	Verdad de razón (Leibniz)
Espezie balio	Valor de especie
Bizi balio	Valor de vida
Edertasun gauza bihurtua	Belleza cosificada
Balioztapen judizio	Juicio de valor
Judizio hutsegin	Juicio erróneo
Estetikazko atsegin	Placer estético (Kant)
Izpiritu egoera	Estado de espíritu (Kant)
Itxurapena	Simulación (Kant)
Esentzia jarria	Esentzia puesta (Kant)
Ordena eta xede	Orden y finalidad
Artea, hurbileko ezagutza sensible	El arte, saber inmediato y sensible (Hegel)
Existentzian murgilduriko instintu bidezko lan	Trabajo instintivo sumergido en la existencia (Hegel)
Jasoago	Más elevado (Hégel)
Izadian kanpokotu	Exteriorizarse en Naturaleza
Beste bilakatu	Devenir lo otro
Berezko izate egiazko	En-sí verdadero (Schopenhauer)
Soildu	Reducir (Husserl)
Zerbaiten bere izate	Mismidad de algo (Husserl)
Nitasun	Yoidad (Husserl)
Hor-izate	Ser-ahí (Heidegger)
Munduan-izate	Ser-en-el-mundo (Heidegger)
Berekin batera-izate	Ser-consigo mismo (Heidegger)
Hor-transzendituz-izate	Ser-ahí-transcendido (Heidegger)
Zerbaitetarako -balio	Servir-para, útil-para (Heidegger)
Besteentzat-izate	Ser-para-otro (Heidegger)
Zerbaitekin-izate	Ser-con (Heidegger)

Heriotzerako-izan	Ser-para-la-muerte (Heidegger)
Izate -Ezerezaren-berdin	Ser-equivalente-a-la-Nada (Heideg.)
Bera, ni, super-ni	Ello, yo, super-yo (Freud)
Ageriko liskarrak	Conflictos manifiestos (Freud)
Liskar ostenduak	Conflictos latentes (Freud)
Desiraren ezkutatzeko mozorroak	Disfraces del deseo (Freud)
Norbera eta ni-a	El sí-mismo y el yo (Jung)
Irudikapen multzo kontzientziaduna	Complejo de representaciones dotado conciencia (Jung)
Barne-bilakaerazko alderdi	Aspecto evolutivo-interno (Jung)
Kanpo-atzematetzko alderdi	Aspecto perceptivo-externo (Jung)
Errealitatearen islatze artistikoa	Reflejo artístico de la realidad (Lukács)
Zuzentasun dialektikoa	Corrección dialéctica (Lukács)
Edukiaz axola ez izan	Indiferencia del contenido (Lukács)
Nagusigo	Dominación (Adorno)
Urruntasun polemiko	Distancia polémica
Esan ezina	Lo inefable (Wittgenstein)
Egitura-piloa	Estructura-agregado
Aldaerak (filosofia)	Variaciones (Deleuze eta Guatta.)
Aldagaiak (zientzia)	Variables (D. eta G.)
Aniztasunak (arteak)	Variedades (D. eta G.)

V
KRITIKA INDUKTIBOAREN HURBILPENA IZADIA-N/-Z/-REKIN
JOERAKO ARTEAREN GERTAERARI

5.1. Kritika induktiboa interpretazio gisa

5.1.1. Kritikaren kontzeptu hedatua

Gai honi buruz aurreko kapituluan ere hitz egin dugun arren, *kritika induktibo* esapideaz zer ulertzen dugun zehaztuz hasiko gara berriro. Terminoa eta kontzeptua, F. Fehér, A. Heller eta besteren "Dialéctica de las formas" liburutik hartu ditugu biak. Autore horiek diotenez. XIX. mendearen bukaera aldetik aurrera batez ere "arte analisiak 'presupostu' filosofiko oro (...) edo behintzat artearen *osotasun* funtzioa, alde batera utzirik izaki konkretuari eta obra konkretuen izaerari begiratu behar diola"⁵³² zerizkiotenek ematen duten erantzuna da. Arte kontzeptua gauza guztiak sistema bat beraren barruan batu nahi zituen errazionalismoaren abstrakzio arbitrarioegi eta mito gisa ikusten hasiak zirenen nekea erakusten du erreakzio horrek.

Ikuspegi historikotik begiratuta, ordea, arte kritikaren sorrera XVIII. mendean jarri ohi da, Diderot-ekin, Estetika sortzen den teoria eta kultura ingurune berean hain zuzen. J. Jiménezek dioen bezala, "arte gertaera epaitzeko modu berri bat hasten da Diderotekin. Filosofiako printzipio orokorrak edo 'gustu printzipioak' baliatzen dira arte obra edo produktuak epaitzeko, eta horrenbestez obra horiek hierarkia baten arabera mailakatzen eta balioztatzen dira"⁵³³. Irizpide kritikoek ez dute mugatzen, frantses ilustratu haren iritzian, arterako jainua, orientatu eta hierarkizatu egiten dute "arte obraren izateko posibilitateen baldintzei buruz arrazoibidezko iritzi bat" emanaz⁵³⁴. Iritzi kritikoak *orain artistikoaren judizioak* dira batez ere.

Arte kritika ulertzeko modu hau osatzeko, Omar Calabresek⁵³⁵, Italian arte kritika artearen historiaren hurbil-hurbileko disziplinatzat jotzen duen joera akademiko baten ikuspegia ere eransten dio eginkizun horri; disziplina hori ez da Modernoaldira mugatzen horrenbestez, arteari buruzko literatura antzinaro klasikotik hasita beti izan baita. Eta O. Calabresek, antzinateko edo Modernoaldiko idatzietan aurki daitezkeenetatik hasi eta gaur egungo artearen teoretarainokoak, ia-ia Estetika (deduktibo)-aren alorretarainokoak ere bai, denak hartzen ditu arteari buruzko literaturatzat. Autore horrentzat Dideroten ikuspegia, hari egozten zaiona, deskriptiboa da, interpretatzailea, balio aitortzailea, eta iritzi subjektiboen mende dago; bere ikuspegiak aldiz, arteari buruz izan diren diskurtsuei begiratzen die, diskurtsu horiek arte obrak historian kokatzeko baliagarri izan daitezkeen iturburu eta materialtzat harturik.

F. Fehér-ek eta A. Heller-ek ez dute aintzat hartzen Omar Calabresek aipatzen duen ikuspegia; guk ordea ez dugu ikusten zertan izan daitezkeen artearen kritika ulertzeko bi modu horiek elkarren kontrako. Aldiz, agerian jartzen dute bi horien "hutsegitea" (kakotx artean), abstrakzioetatik "aske" ez izatean datzana, hain

⁵³² HELLER, A. eta FEHER, F., op. cit. "Dialéctica...", 23 or.

⁵³³ JIMENEZ, J., op. cit. "Imágenes...", 89-90 or.

⁵³⁴ Ib., 90 or.

⁵³⁵ CALABRESE, O., "Cómo se lee una obra de arte", Edic. Cátedra. Madril 1993.

zuzen, bere iritzian, kritika induktiboak estetika deduktiboari "abstrakzio bizigabe hilen"* mendeko izatea salatuagatik, amarrukeria hutsa litzateke berak abiapuntu filosofikorik ez duela uste izatea. "Beti izaten baita, nahitaez, filosofiazko pentsamenduaren halako 'jalkitze'* bat, eguneroko bizitzako premiak modu sinpleago batez estaltzen dituena."⁵³⁶ Kritika induktiboaren gustu iritziak ere halako baliozkotasun estetiko bat eskatzen du, eta horrenbestez bere subjektibotasunari oinarria urrituz arau bihurtzen da. Pentsa daiteke bada "ideia nahasmendu" apur bat ez ote dagoen jokabide horietako bakoitzetik kontrakoaren eskasietan oinarrituta eta haiez baliatuta, zeinek berea salbatu nahi duenean.

Beste alde batetik, ez da batere gauza erraza "arte kritika" soil bat topatzea, gaur egun batez ere. Guk aztertu ditugun teorikoek halakorik aipatzen dutenean, John Richardson, Baudelaire, T. Gautier, Apollinaire, Max Weber, Croce, Adorno, Benjamin, R. Barthes, Peter Burger eta beste hainbaten izenak ekartzen dituzte; horrelako gehienak, ordea, artearen alorren batean edo bestean kritika lanetan jardunak badira ere, "kritikaren kritika" egin dutelako ezagunagoak dira kritika lanagatik beragatik baino (salbuespenak albuespen, jakina). Eta kritiko "profesionalago" izan diren autoreen ekarpenei begiratzen bazaie, oso era askotako errealitatea topatzen da horien artean, mende honetako azken hamarraldietan batez ere. Zenbait dokumentu, adibidez, ez dakigu non kokatu ere: "tesia" duten erakusketa handien katalogoak, erakusketetarako hautaketan eta definizioan esku izan ez duten baina iritzia eskatu zaien autoreen idatziak, artistek bere obrari buruz edo inorenari buruz idatzitako testu asko eta asko, zuzen-zuzenean arte esparruari ez dagozkion testuak baina zeharbidez badagozkienak, e.a.

Gure iritzian material hori guztia zuzen onez koka daiteke F. Fehér-ek eta A. Heller-ek "kritika induktibo" deitzen duten horretan; horretarako ordea, "ohiko" kritikaren esparru estua zabaldu egin beharko litzateke, eta esparru zabalagoa hartu. Horretan aintzat hartu beharko lirateke arte kritikaren hizkera eta diskurtsu estiloa ez erabiliagatik, arte obra bere "banakotasunean" giza osotasuna adierazteko gai den eta sistema "orokorrekin" baino era egokiagoan pertsonifikatzen duten obra konkretuztat hartzen duten materialak ere. Horregatik osatu nahi izan dugu ikuspegi hau O. Calabreseren ikuspegi "historiografikoarekin", gaur egungo artea ulertzeko arte kritikak "arteari buruzko literatura" ere lagun behar duela uste dugulakoxe.

Nolanahi dela ere, era horretako literatura aipatzen denean, badirudi XVIII. mendeaz geroztik "kritikak" betetzen duen eginkizun bera lehenagoko garaietarako ere bete dezan jotzen dela literatura horretara. Gure iritzian berriz, hobe litzateke "arteari buruzko literaturatzat" Modernoaldiaz eta bere arteaz idatzi den material guztia hartu, eta publikoaren baitatik atera eta artista ez den batek bere balio aitortzeak eta interpretazioak publiko horri igortzen dizkiola idatzitako literatura izendatzeko bakarrik erabili "kritika" terminoa. Literatura hori ordea, ezin parekatu daiteke ikuspegi induktibo soiletik abiatuta idatzitako dokumentuekin. Hermann Bauer-en iritzian ⁵³⁷, "Arteari" buruz, arte obra edo artista jakinei buruz, zerbait dioten eta Arteari buruzko iritziren bat isurtzen duten zuzeneko edo zeharkako iturburu guztiak, eskuizkribuzko nahiz inprimatu izan, dira arteari buruzko literatura. "Kritika induktibo" terminoa erabiliko dugu beraz, "arte kritikaren" eremua Diderotek

⁵³⁶ HELLER A. eta FEHER F., op. cit. "Diléctica...", 24 or.

⁵³⁷ BAUER, Hermann, "Historiografía del Arte", Edit. Taurus. Madril 1984.

hasi zuen jarduera horren estereotipora derrigor eta nahitaez mugatzen ez diren bestelako ekarpen batzuetara ere zabalduz ordea.

5.1.2. Kritikaren interpretazio eginkizuna

Kantek esana da arte obraren unibertsaltasuna haren erro-errotiko bakuntasunetik induzitzen dela. Eugenio Triasen esanetan "unibertsaltasun hori arte obraren agortezintasunak, arte obrak etengabe eskaini ditzakeen ezagutza konplexu eta iradokizun moral ez unibokoek frogatzen dute, irekitasun eta konplexutasun hori zientziaren kontzeptu batean edo arau moral uniboko batean sartu edo hari mendekotu gabe."⁵³⁸ Horrek esan nahi du unibertsaltasun hori obra baten bakuntasun nahastezinak, eta horrenbestez obra multzo batenak ere, "arte obraren 'esentzia' berezia, obraren izaera, atzemateko baliagarri diren iritzi partikularrezko multzo askotariko mugaezin bat sarraraz dezakeelako"⁵³⁹ gertatzen dela horrela.

Posibilitate horretan oinarritzen dira kritikaren balioa eta eginkizuna, zeren eta –halaxe diote gainera artearen "instituzionaltzearen" teorikoek ere (Burger, Adorno...), kritikaren unea oinarri-oinarrizkoa eta bere baitakoa, nahita nahiezko laguna, baitu obrak. Triasentzat, hala ere, nahita nahiezko laguna baino gehiago da, zeren kritika inplizitoki sarturik baitago obraren sorkuntzan berean "arte obra orotan baita une *kritiko-birsortzaile*, *mimetiko-interpretatzaile* hori, bere kariaz behin obra guztiz bakun eta berezitu bat, bere lege inmanentearekin, irudikatzen den une beretik, haren aurreko obra guztiak, artista berberarenak izan, ala nolabaiteko arte ahaidetasunezko harremanak dituen lehenagoko, belaunaldietako obrak izan, berriro sortzen eta aldatzen dituen."⁵⁴⁰ Areago dio Triasek, obra baten kritikarik onena, harekiko mimesi eta interpretaziozko harreman artistikoak dituen beste obra bat dela. Baieztapen hau egiteko, iritzi hartua behar da aurretik, ezen kritika egiazkoa sorkuntza bat dela zinez eta benaz, egiten duen interpretazioa ez baita eragiketa teoriko bat soilik, eragiketa kritiko, eraginkor, ekoizpenezko bat baizik. Triasek "kritika" dioenean hitz horri ematen dion edukia, kritika lanbidetzat dutenei aitortzen zaien eginkizuna zehazki eta betean ez bada ere, zalantzarik ez da, lanbidez halako direnengan ere kritika on batek kezka bat areago erakusten duela "idazketazko" ariketa soil bat baino.

Obra bat interpretatzea obra hori bere sorkuntzan, egikeran zehar birsortzea da, obrari arima ematea, bizi araztea eta denboran landatzea. Interpretazio hori gertatu aurretik, *erditu aurretiko haurdunaldia** da oraindik, Triasek dienez. Horrek esan nahi du orainaldian dituen eta areago etorkizunean izan ditzakeen frogak gainditzeko izan dezakeen ahalmenak interpretazioaren oztopoa, eta agian aberastea, gainditu beharra duela aurrenik. Oztopo hori gainditzeak bere *hilezkortasuna* bermatzen dio, nolabait esateko, aldi berean edo geroago izan daitezkeen eta lehengo iritzian berma edo deusezta dezaketene beste interpretazio batzuek baldintzatutako hilezkortasun erlatibo bat baita hain zuzen ere. "Hona hemen –dio Triasek–, inmanentzian, 'pentsagarri denaren neurri barruan', zehazki eta ez mistikoki, pentsa daitekeen hilezkortasun modu bat, arte obraren hilezkortasun erlatibo baldintzatua."⁵⁴¹

⁵³⁸ TRIAS, E., "Filosofía del futuro", Edic. DestinoLibro. Barcelona, 1995, 140 or.

⁵³⁹ Ib., 140 or.

⁵⁴⁰ Ib., 141 or.

⁵⁴¹ Ib., 142 or.

Interpretazio horren egilea "interpretatzaile" bat da nahita nahiez, lehen izana orain berriro dezakeen norbait, obra berriro *gerta* arazteko gai dena, obrak etorkizunerako duen ahalmena izateratzeko gai, sorkuntza egitea gogoan hartu eta egitate hori egiteratu eta berriro sortzeko gai dena.

Mende honetara arte inoiz ez da zalantzatan jarri espazio desberdinak zirela arte obrarena eta eguneroko bizitzako espazioa, eta bi espazio horiek nahastea espazio horiek andeatzea, galtzea litzatekeela uste izan da. Eta hala, muga materialak eratu dira bi espazio horien artean: markoak, oinak, bitrinak, zahar zolda. Arteak, horrelako baliabideak, eta bestelako batzuk ere –"kritika" bera horietako bat da, adibidez– erabiliz, espazio artifizial bat eratu du, eguneroko gaiak arte bidez esentziaraino soilduz non erakutsi.

Zientziak ere espazio berezi batetik jokatzeko du eguneroko bizitzari dagokionez; ikuspegi horretatik badu zer ikusirik artearekin, baina izatez desberdina da espazio hori. Zientziak planteatu duen bakuntasunaren eta unibertsaltasunaren arteko erlazioak egiaztatzeko arau edo lege bat behar du. Artea aldiz, analogiaz, sinbolismoz edo metaforaz baliatzen da, bakunak aniztasuna argitzen duela, harentzat eredu imitagarri, gogoragarri eta berreraikitzekeko gai bihurturik. Horixe da arteak bakuna unibertsal bihurtzeko duen modua, Kanten eskemari jarraitzen badiogu "simbolo moral bat eta ezagutza eredu ireki bat, metafora epistemologiko bat"⁵⁴² produzituz. Metafora horiek esanahianitzak, irekiak dira, "elkarketa libreak" egiteko gai.

Arte obrari era horretara "jokatzeko" gaitasuna ematen diona arte obraren izaeran berean dago, arte obrak *ideia estetiko* baten adierazpen bakun sentigarri izateko duen gaitasuna hain zuzen. Triasek dioenez "zetzumen bidez adierazten den *ideia estetikoaren* irekitasun horrek, sinbolikoki esperimentazio moral eta ezagumenezkoak egiteko *ahalbideak* idarokitzen dituenak, horretxek erakusten du zergatik gertatzen diren oldeka interpretazioak eta erreakzioak obra atzematen denean."⁵⁴³ Horrek esan nahi du obraren hartzaileak, baita obrak izan dezakeen "interpretatzaile" edo kritikoak ere, atsegin eta gozamen hartzen duela obrak, *ideia estetiko zetzumen bidez adieraziaren** irekitasunagatik beragatik, obra hura berriro produzitu eta berriro egin dezakeelarik.

Horretxek erakusten du zergatik izan ditzakeen interpretazio asko arte obrak. Interpretazio horietako batek arte obra bakuna unibertsaltasunaren estalkiaz, unibertsaltasun erlatibo eta baldintzatu batez bada ere, jantzi ahal izan dezan, zerbait beharko du obrak ohore horren duin egingo duena. Kantek jeinua eta jeinuzko obra aipatzen ditu horrelakoetan. Guri neke ematen digu hitz hori erabiltzeak, eta nahiago dugu horrelakoari itzuri egin. Triasek ordea Kanten eskema berbera darabil puntu honetan, eta bitarteko bide batez baliatuko gara gu, hitz hori berori erabili gabe baina.

Hilezkor izateko asmoa duen arte obra ez da hain zuzen "gauza bitxi eta bereziaz" baliatzen dena, naturalena, apalena eta egunerokotasunetik hurbilen dagoena baizik. "Egiazko arte obrak, azaltzen du Triasek, eguneroko gauza dena bere egunerokotasun horretatik berorretatik eraldatzen du, gauzatzen eta irauteko gordetzen: egunerokotasun horren baitan tupoka dirauen bakuntasun isil mutua argitara ateratzen eta ageriratzen du. (...) Garrantzirik eta interesik gabeko iduri lezakeen hura bera bere larritasunean, bere sortasunean, bere

⁵⁴² Ib. 144 or.

⁵⁴³ Ib., 145 or.

handitasunean eta bere aspergarritasun horretan berorretan agerira atera eta nabarmen arazi egiten ditu. Egiatzko artista dena trebe da gure bizitzaren ganbaran utzirik eta pilaturik ditugun eguneroko historiako orri beteak berreskuratzen. Beste historia, egiatzko historia, idazten du, egunkarietako orrietan, Estatuko aldzikari ofizialekoetan edo historia sakratu eta politikoetan kontatzen ez dena, egiatzko historia bere trajedia edo interes gabetasunezko konplexutasun guztiarekin."⁵⁴⁴

Garrantzi handiko arte obra bat, tasun horiek guztiak dituen, ikuspegi eta interpretazio askotarako gai izaten da. Eta denborak, obra hil ez baina, oso bestela, haren etengabeko birsortzea, berriro itzultzea azalera ateratzen du, eta obraren hartzailearengan edo kritikoarengan eragiten duen pozak eta berregitearen atseginak, obra hori eratu zeneko iragan aldia bizi arazten dio berriro. Hori gertatzen denean "*forma bizi* egiten da obra oraingo interpretazioan eta aldi berean –interpretazioa egiatzkoa bada bederen– obra horren 'ikuspegiak' azalarazi dituzten lehenagoko interpretazioen poz eta atsegin guztia bizi arazten du berriro."⁵⁴⁵ Bere sorkuntza aldiaren marko "historikoa" gainditu eta harago iristeko gai ez den obrak nekez izango du unibertsaltasun mailarik batere. Maila hori iristen ez badu, "historiako" gertaeratzat baizik atzematen ez bada, garai edo aldi baten, belaunaldi baten, gizarte baten edo estilo baten *sintoma* bihurtzen da, baina ez da iristen "unibertsal" izatera.

Bakuntasunik gabe ordea, nongotasunik, alderdi sozialik gabe, ezin iritsi daiteke unibertsal izaterik. Beste alde batetik, gainera, garai guztietan ere ez da era berean eta neurri berean sentitzen unibertsal izate hori, eta gerta daitezke atzenaldiak edo obra berriro estimatzen denaldiak. Triasek Guadiana ibaia gogoratzen du gorabehera horiek alderatzeko.

5.1.3. Galderen aire freskoa aurpegian

Tesi honetan "-n, -z, -rekin" atzizkiek Izadiarekiko erlazioari dagokionean zehaztu ditzaketan mugen barnean kokatu dugun existentzia alorrean gerta daitekeen artegintza hartu dugu gogoetagai. Horrek esan nahi du ez direla sartzen artergai horren barruan nola edo hala Izadiarekin harreman moduren bat duten arte jarduera guztiak. Beste alde batetik, atzizki mugapen horrek berorrek zuintzen du aztergaiak hartzen duen denbora eremua ere, 1960 ondoko hamarraldiaren erdialdetik hasi eta oraindik dirauen aldi bat hain zuzen. Eremu geografikoari dagokionean, argitalpen askotan arte jarduera hauen hasiera Ameriketako Estatu Batuetan izan zela esaten den arren, guk geuk ez dugu uste horrela izan zenik. Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrak ia aldi berean hasi ziren agertzen mendebaleko kulturaren eraginpeko eremu osoan; egia da badirela zenbait desberdintza eta berezitasun leku batetik bestera. Gauza da gai honi buruz eman ohi diren definizio konbentzionaletan Estatu Batuetan gertatu diren adierazpenak hegemoniko eta bakartzat ematen direla; horrek momentu bateko hutsegite soila baino gehiago erakusten du, gure iritzian, beren ustez begiradaren jabe direnen moztasun intelektuala. Bai atzizki mugatze hori, bai geografiazko kokaera, hurrengo kapituluan geldiroago aztertuko dira biak; kapitulu honetan, berriz, behar besteko arrazoi "kritikoak" azaltzen ahalegingiduko gara.

⁵⁴⁴ Ib., 145-146 or.

⁵⁴⁵ Ib., 147 or.

Tesi honen "Aurkezpenaren" bukaeran genioen magiazko uneei buruz mintzatzeko, hanka puntetan jarri beharra dagoela, galderen aire freskoak aurpegian jo gaitzan, eta isiltasuna eskatzen duela orobat, errealitatearen gorpuz gotorra gorpuztu ahal izango duen galdera, kaosaren eta haren ordenamenduaren, Ikusiaren, Idatziaren, Irudikatuaren eta Pentsatuaren arteko erlazioa ezagutzeko gai izango den galdera, aurkitzeko. Kritika egiteak galderak egiteko gaitasuna burutzea nahi du esan; horretantxe saiatu gara lan honen hasieratik bertatik.

Hasierako Proiektuko "Belar Negutegiak" galdera saio bat izan zen. Proiektu hura burutzeko izan den porrotak galdera gehiago ekarri zuen. Halaxe adierazi dugu "Belar Negutegiei" buruzko kapituluan, han esan baitugu bere ahuleziatik beretik zetorkiola garrantzia, eta hark eraginik etorri direla geroztik gogoeta hau eragin duten galderak, zalantzak eta esperientziak. Galdera horiei erantzun beharrak "zergatien" eremua zabaldu zuen. "Pentsatzea –Deleuzek ederki dioen bezala–, ikusi eta hitz egitea da, baldintza batekin ordea: hizkuntza ez dadila hitzetara edo esaldietara mugatu, eta iritsi dadila enuntziatuetara ere."⁵⁴⁶ Gure isiltasunak eta *bitartekarien* laguntzak lagundurik eraiki ahal izan ditugu enuntziatu horiek.

Bitartekari horiek kontura arazi ziguten hasierako "Belar Negutegien" proiektuaren eta arteak 1990 ondoko urteetan zuen egoeraren artean zegoen desegokitasunaz. Horiek gogora arazi ziguten orobat zer ari zen gertatzen artean azkeneko hogeita hamar urte hauetan Izadiari dagozkion guztietan. Ohar horiek guztiak onartzeak lagundu digu gero lan honen oinarri izan den galdera nagusiari heltzen. Modernitatean gertatu den guztia ulertzeko Modernitatearen fenomeno ongi ezagutzeak garrantzi handia zuen arren, hogeita hamar ondoko hamarraldiaren guztizko berezitasunak galdera ere zehaztea eskatzen zuen. Zeren kontua ez baitzen Izadia-n/-z/-rekin joerako artearen lehen urratsak ematen hasiak zirela, areago baizik, Modernitatearen leku gotor finkoa zalantzan jartzen hasia zen, geroztik bere lekua Postmodernitate deitu izan denari emateko. Bi gertaera horiek batera gertatu izanak bietarako kontzeptu errejistro bera erabiltzeko aukera ematen zuen, edo beste era batera esanda, tesi honen aztergai diren lanak Postmodernitatearen markoan kokatu behar zirela nahi zuen esan.

Ikuspegi horretatik begiratzen bada, beraz, Izadia-n/-z/-rekin joerako arte lanek ez dute esan nahi jokaera baten amaiera historikoa, zenbait idatzitan adierazten den bezala, artearen noranzko aldaketa bat eta ibilbide berri baten hasiera baizik. Eta ibilbideak hasi eta jarraitu egiten dira. Gure Hasierako Proiektuan ahaztu egin genuen begien bistan dagoen gauza hori, eta hirurogei ondoko urteetan eta hirurogeita hamarreko hamarraldiaren hasieran ohi ziren presupostuetan oin hartuta planteatu genuen "Belar Negutegien" proiektua, nahiz eta, izatez, urte haien bikaintasun eta gain-gainekotasunaz, gure aldetik behintzat, inolako aurreiritzirik ez dugun. Zergatik jokatu genuen jokatu genuen bezala? Izadia-n/-z/-rekin arteari buruz kontzeptu eta zentzu estu bat genuelako, ziur aski, bizi garen garai honi dagokion kontzeptu eta zentzu zabala izan ordez.

Kontzeptu estu hori artearen edo pentsamenduaren beste eremu batzuetan sarri antzekorik ez duen jarrera anakroniko baina maiz topatzen den bati dagokio. Ez egokitze horren arrazoia, gaur egungo artearen historiak *land art*, *earthwork*, *arte povera* eta gisako azalpenei edo adierazpenei buruz izan ohi duen jarreraren eta eman ohi dion tratamenduan bilatu behar da, arte adierazpen horiek izan ere hasi, burutu eta iraungitzen diren

⁵⁴⁶ DELEUZE, G., op. cit. "Conversaciones", 155 or.

mugimendu gisa tratatzen baititu historia horrek. Ikuspegi horretatik, Hasierako Proiektuko "Belar Negutegiak" mugimendu horietako edozeinetako beranduko obra bat zen zalantzarik gabe, ezer askorik esan nahi ez zuena, eta derrigor porrot egitekoa.

Baina Handkek "Aguafiestas"-i esan arazten dion bezala "galderek bakarrik sor lezake lekuak, eta okertu espazioa. Ez da galdera bat aurkitzea baino errealitatea trinkotze handiagorik."⁵⁴⁷ Eta Hasierako Proiektuan Izadia-n/-z/-rekin joerako arte egitateak *land art* eta *earthwork* lanen eremura murriztu izanaren gehiegikeria eta hutsegitea aitorturik eta eragiketa horiek larogeita hamar ondoko urteetako hizkeran eta kontzeptuetan ondo txertatuta zeudela ezaguturik, helburu zuen errealitatea *intentsifikatzeko* gai izango zen galdera behar zen aurkitu.

Eta tesi honetan, Hasierako Proiektuaren abiapuntuko hutsegitea onartu ondoren planteatzen zen galdera nagusiaren helburua ez zen *land art*, *earthwork*, *arte povera* eta gisako mugimenduak argitzea, artearentzat Izadia-n/-z/-rekin jokatzek zer esan nahi zuen argitzea baizik. Eta galdera horri erantzuteko ez zen aski hirurogeiko hamarraldiaren hasieran gertatua aztertzea, ordura arte gertatutako guztia behar baitzen aztertu, zeren begiratu batez ikusten baita garai hartan Izadiak jabetzeko asmoz hasitako eragiketak mende honen azken heren osoan jarraitu direna, beti-beti hasierako jarduera zentzu berean izan ez bada ere. Ikuspegia irekiz eta zabalduz joan da, hasierako egitate haiek, ustekabekoak, bapatekoak eta inoiz probokaziozkoak ere bazirenak, geroztiko artegintzan gauza normalizat hartuz joan diren ahala. Ikerketaren beste alderdiak arte egitate horiek guztiak gertagarri egiten zituen kontzeptu ehunaren "diagnosis" ematea zuen asmoa. Horretantxe aritu gara aurreko hiru kapituluetan zehar.

Era berean Izadia-n/-z/-rekin egindako arte egitateen analisi horrek berorrek, arte kontzeptuak azkeneko urte hauetan izan duen zentzu zabaltzea ezagutzeko aukera eman digu, eta analisi horri esker proposamen esanguratsuenak hautatu ahal izan ditugu ikerketa honetarako. Lanaren aldi horretan baliatu gara lehen "arteari buruzko literatura" deitu dugunaz: arte obrei, artistei, arte joerei edo artegintzaren egoerari buruz iritziren bat dakarten zuzeneko edo zeharkako iturburuak alegia. Laburbilduma honen hasieran balio izan digun Margit Rowell-en "Qu'est-ce que la sculpture moderne?" testuak XX. mendearen ibilbide osoa erakutsi digu, 1970era arte. Urtetsu horietan "lekuak" eskulturan zer den gaiak eta horrek artean dituen ondorioez zenbait gogoeta kokatu ditugu. Era berean Germano Celant-i *arte povera* duen iritzia hartu diogu, eta arreta berezia jarri dugu "Beuys" kasuari dagokionez. Postmodernitatearen fenomenoak ere aztertu dugu ikuspegi zabalago batetik, eta horretarako autore zerrenda baten iritzia bildu ditugu: Susan Sontag, Gilles Lipovetsky, Abraham Moles eta Omar Calabrese. Beste alde batetik nazioarteko hiru erakusketa tematiko aukeratu ditugu, sortu diren zenbait galdera eta arazo argitzeko: 1985eko "Les Inmatériaux", 1989ko "Magiciens de la terre" eta 1995eko "Cocido y crudo". Ondoren datorren hau dokumentu horien laburpena da.

5.2. Literatura kritikoa

5.2.1. "Qu'est-ce que la sculpture moderne?"

⁵⁴⁷ HANDKE, P., op. cit. "El juego de las...", 123 or.

"Qu'est-ce que la sculpture moderne?" 1986an Centre Georges Pompidou-n ospatu zen erakusketa baten izenburua da.⁵⁴⁸ Dominique Bozo, erakusketa horretako komisario orokorrak, honela zioen katalogo orokorraren "Hitzaurrean": "Erakusketa honek ez du XX. mendeko eskultura guztiaren ikuspegi osoa erakutsi nahi; artista banaka batzuen obran oinarriturik, gure begirada eta espazioa atzemateko modua sakon-sakonetik aldatu diguten ekarpenen gauzarik funtsezkoena argitu baizik..."⁵⁴⁹ Bertan baliatu ziren hautapen irizpideengatik, erakusgai jarri zen obragatik eta are katalogoko testuen edukiagatik ere, garrantzi handiko zuina edo mugarria izan zen erakusketa hau larogeiko hamarraldian. Gogoan ditugu oraindik –eta haserrea pizten digute– Margit Rowell, erakusketako komisarioak jarraitu zuen eskemaz egin ziren trasposizio guztiz linealak: katalogo haren edukiak egin ziren erabileraz hemen ematen dugun iritzi horrek ez du esan nahi, ezta gutxiagorik ere, komisarioaren gogoetak gutxiesten direnik.

Hain zuzen ere, testuaren egileak ohartarazten digu aitzin ohar batean "judizio kontuak direla Estetikazko iritziak, eta irizpiderik objektiboenetatik hasi eta subjektiboenetarainoko guztietan, eta bitarteko guztietan halaber, oinarritu daitezkeela oinarritu ere irizpide horiek." Obren aukerari dagokionez, Margit Rowell-ek dio "XX. mendeko objektu multzo handi batetik egin dela aukera, egiaz sentsibilitate modernoa, beste garai batzuetako sentsibilitatearen aurrez aurre, zer den zehaztu ahal izateko. Bien bitartean ordea, hasieran nahi zen objektibitate hori, horretarakoxe oinarritzen baitzen izan ere, objektu horien, beren testuinguruaren eta beren barne motibazioen ikerketa batean, bere kontrakoarekin, subjektibitate bakan batekin, nahasten da nahita nahiez. Erakusketa hau eta liburu hau proposamen gisa aurkezten dira gainera, gogoetarako gai gisa, edo eskultura modernoak besteren artean izan dezakeen irakurketetako bat bezala."⁵⁵⁰ Gure haserrea ez zen, beraz, adierazpen horiek egiten zituenarentzat, "Paristik" hirurogeita hamarreko hamarraldira arte egindako arteaz iristen ziren berriez baliatuz, larogeiko hamarraldian artegintzan zihardutenez taxonomia koadro zurrunak eratzen zituztenentzat baizik.

5.2.1.1. Eskultura modernoaren ezaugarriak

"Qu'est-ce que la sculpture moderne?" erakusketak bertako komisarioak duen ikuspegia erakusten du eskultura modernoaz, eta komisarioak berak azaltzen du zer irizpide erabili duen. Interes handiko irizpideak dira, zeren aukera egiteko moderno zer den definitzera behartuta baitako aurrenik, eta baita ere horrexegatik hirurogeita hamarraz geroztik segidan datorrenaren aurrean, alegia Posmodernitatearen aurrean, bere jarrera definitu behar duelako; horrek guztiak erreferentzi izan daitezkeen elementu asko dakartza, tesi honen ikuspegitik.

5.2.1.1.1. Definizioz moderno

Eskultura moderno esatea pleonasmoa da, Margit Rowell-en iritzian, eskulturak ezin baitu moderno baizik izan. XIX. mendearen bukaera arte hiru dimentsioko obrak estatuak ziren, eta horrexegatik beragatik apaindurazko, erlijiozko, politika edo oroimenezko eginkizuna zuten, eta aurrez erabakitako arauetara zeuden

⁵⁴⁸ "Qu'est-ce que la sculpture moderne?", Centre Georges Pompidou. Paris 1986.

⁵⁴⁹ Ib., 7 or.

⁵⁵⁰ Ib., 15 or.

menderaturik. Alde horretatik, nolabait esateko bederen, eskulturan atzerapen puska batez islatzen ziren pinturak mendearen hasieraz gero bereturik zeuzkan kezkak. Estatua eta eskultura terminoak antzinakoak dira. Bigarren kapituluan esan dugun bezala, *statuarii* harginak ziren, eta *sculptori* zurginak. XV. mendetik aurrera eskultore hitza estatuagileak izendatzeko erabiltzen da, eta Margit Rowell-ek dioenez, XX. mendean egokitzen dira elkarrekin egilearen eta bere obraren izenak: eskultoreak eskulturak egiten ditu. Horra idazle honek XX. mende hasieran kokatzen duen aldakuntza estetikoaren emaitza etimologikoa.

Eskulturak, era horretan ulerturik, ez du lehen estatuak zuen aldiko funtzio jakina, eta autonomo bihurtzen da, mugagabe alda daitezke haren ikonografia, haren teknikak, haren neurriak. Nolanahi dela ere, oso kontuan hartu behar da artistari buruzko irizpide horrek Mendebalean duela balioa, eta Ekialdeko edo Afrikako tradizioen kontrako izan daitekela. Eskultura hiru dimentsiotako forma gisa, norbanakoari lehen-lehen mailako lekua ematen diona, Mendebalean artearen eremu zabal osoan gertatu diren, eta beste lekuetan berdin zer izanik ez duten, aldakuntza sail luze baten ondorioa da.

5.2.1.1.2. *Pertzepziozko mundutik kontzeptu mundura igarotzea*

Lehen aipatu diren errotiko aldakuntza horietako bat ordura arte pertzepzioan oinarritzen zen mundu batetik kontzeptuz gehiago osatzen den mundu batera aldatzea izan zen. Kanpoko itxuraren lekua ideiek hartzen dute; Izadiari dagokionez klasikoan artean erabiltzen ziren adierazpenak eta edukia berriko hartuz, *natura naturata* eta *natura naturans* kontzeptuei dagozkio aipatu munduak. Lehentasunetan xede aldakuntza bat gertatzen da artean; eskultoreak ez du gehiago pertsonaiak irudikatze asmorik, eta ideia abstraktuak edo barne ikuskizunak era konkretu batean aurkezten ahalegintzen da. Eragiketa horiek onez burutu ahal izateko bi jarrera hartu behar ditu batez ere artistak: Margit Rowell-ek "Kultura" eta "Izadia" deitzen ditu, eta hala sortzen duen bi muturreko eskema horren gainean ardatza jarririk eratzen du komisario horrek "Qu'est-ce que la sculpture moderne?" erakusketa.

5.2.1.1.3. *"Kulturaren" Estetika eta "Izadiaren" Estetika*

Bi Estetika horiek, bata ala bestea, dira tradizio historikoa ezabatu eta eboluzio edo metaketa bidezko aurreramenduaren mekanismo historikoa gaitzesteko estrategiak, era horretara iragana edota iraganaren eta orainaldiaren arteko etenik gabeko jarraipena ukatuz eta beste disziplina batzuetan, beste filosofiatan, beste sinesmen edo ezagutzatan bilatuz eskulturaren teoria eta praktika klasikoak ematen ez dituen orientabideak.

"Kulturaren" Estetikaren aldetik jo zutenek, beren garaiko zientzietatik, filosofiatik, matematiketarik eta are teknologiatik ere, hartu zuten beren inspirazioa. Artista horiek, dio Margit Rowell-ek, "sineste osoa zuten zibilizazio modernoaren eta aurrerapenaren balioetan, sineste osoa zuten orainaldian eta etorkizun idealizatu, are utopiko ere bazen, batean."⁵⁵¹ Eta uste osoa zuten abstrakzioa zela bizitza modernoaren ikuspegiak atzemateko modu bikainena.

⁵⁵¹ Ib., "Avant-Propos", Margit ROWELL-ena, 13 or.

Beren obren xedea ideiak edo izpirituaren emaitzak objektibatzea zuten neurrian, material moldakor zorizkoak eta "etengabe eraberrituz zihoan errealitate baten pertzepzioaren zati iraungikorrak"⁵⁵² adierazteko egokien zerizkieten teknikak erabili zituzten. Aipatu erakusketa komisarioak Frantzian, Italian eta Sobiet aurreko Errusian kokatzen du estrategia horren zentroa.

"Izadiaren" Estetikaren aldetik jo zuten artisten irizian aldiz, aurrerapenak eta abstrakzioa ez zetozen nahitaez bat eboluzioaren goragoko aldi batekin. Unibertsoaren denboraz kanpoko gertaeretan, kosmosaren gertaera ziklikoetan, Izadiaren aldi biologikoetan eta mitoen eta mistizismoaren egia iraungiezinetan jarri zuten beren arreta. Mendebalean indarrean zeuden kultura eta estilo eskemekin zer ikusirik ez zuten arte forma primitibo, arkaikoetatik edo herriko artetik eta forma organikoetatik hartu zuten inspirazio iturria. Horrexegatik material eta teknika tradizionalak aukeratu zituzten.

Margit Rowell-ek Britainia Handian eta, batez ere, Alemanian kokatzen du estrategia hau, lurralde horietako giroan joera handiagoa baitzen "halako ia-ia kultura aurreko harmonia baten nostalgiarako, harmonia hori Izadiarekiko halako sinbiosi tradizional eta denboraz kanpoko bat, gainerako gizakiekiko komunio bat eta instintuan eta fedean oinarritutako ontologia bat bailitzan harturik."⁵⁵³

Bi estrategia horiek aldi berean eta elkarren arteko dialektikan gertatzeak berak argi eta garbi erakusten du zein erro-errotiko kontraesana daraman bere baitan abangoardien sorkuntza osoak: iraganaren ukatzeak, jatorrizko egoeraren nostalgia du lagun, paradoxa bidez. Gaur egungo ikuspegitik, dio M. Rowell-ek, ez dago bi estrategia horiek zer elkarren kontra jarrikerik, eta "XX. mendeko eskultoreak har dezake bere inspirazioa izpirituaren emaitza batetik, bere irudimenaren eraikuntza batetik edo Izadiko forma batetik. Buka dezake bere lana irudi zatikatu eta ingurura irekietan, edo buka dezake bolumen organiko homogeneoetan."⁵⁵⁴ Estrategia batek zein besteak determinismo historikotik aldendu eta bertatiko eta berehalako orainean bizitzea dute helburua.

5.2.1.1.4. Postmodernoari buruz buru

Ez ditugu aipatu gabe utzi nahi Margit Rowell-ek Posmodernitateari buruz egindako gogoetak, zuzen-zuzen baitatoz harira Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obren ulerkerari dagozkionetarako. Haren iritzian 1968-1974 bitartean egitura eta kontzeptuzko aldakuntza handi bat gertatzen da eskulturan; aldakuntza hori *earthworks*-etatik, *site*-etatik eta arte kontzeptualetatik hasi eta jarrerak berak *forma* bihurtzerainoko guztietan gertatzen da. Orobat aditzera ematen du Postmodernitatean objektuak urrunduxe daudela berak Modernitatearen ezaugarri jartzen dituen irizpideetatik, eta horrenbestez badirudi Modernitatearen amaiera sumatzen hasia dela.

Testuaren egile eta erakusketarako obren aukeratzailerik den M. Rowell andreak, testu horren une batean azalpen bat eman nahi du zergatik ez diren erakusketa horretan testuinguru poetiko edo arkitektoniko mota bati loturik diren obrak (Broothaers, Raynard) edo honda edo gal daitezkeen obrak (Barry La Va), edo garraia ezin

⁵⁵² Ib., 13 or.

⁵⁵³ Ib., 14 or.

⁵⁵⁴ Ib., 14 or.

daitezkeenak (Smithson, Heizer) edo berak zehazki eskulturatzat ez dauzkan beste batzuk, hala nola "instalazioak" edo "giroak", ekarpen horiek guztiak bere iritzian Estetika modernoaren jarraipentzat hartzekoak badira ere. Modernitatearen azken aldi horretan berorretan kokatzen du orobat eskulturaren protagonismo berriaren hasiera, ordura arte bigarren maila batean egona baitzen eskultura, pinturaren aldean.

Eskulturak, izan ere, kezka eta ardura sail eta modu askotarikoak ditu 70-80 hamarraldietan, eta eskulturaren lehen mailaratze horrekin batera gertatzen da hain zuzen Postmodernismoaren fenomenoak, Margit Rowell-en iritzian, halaxe baitio berak, egiaz Modernitatearekiko etena dakarrena. Horren eragile nagusietako bat, Rowell-en iritzian, ideiak estetikazko gertaeretan oinarri-oinarrizko eta lehen mailako lekua har dezan eragiten duen geroz eta gehiagoko kontzeptualizazio prozesua da. Bigarren eragilea historiari dagokionez jarrera aldatu izana da, Modernitatea gaitzetsi eta Postmodernitatearen alde jartzen baita; ordura arte zaharkitutzat ematen ziren jarduerak berriro gogoratu eta berreskuratzea nahi du esan horrek.

Hemen gogoan hartu beharko litzateke agian 1986an argitaratu zela testu hori, artean Postmodernismo joerak indar gehien zuen unean, eta geroztik zenbait aitzakia eta erreparo gainditu direla, eta leundurik direla harrez gero ertz bizi asko. Testu horri buruz aurrerago egingo ditugun iruzkinak gogoeta hauxe dute abiapuntu.

5.2.1.2. Kulturaren estetika

Margit Rowell-ek "Kulturaren Estetika"-z duen iritzia edo ikuspegia, artegintzan iritzi horri dagozkion ezaugarriak dituzten zenbait arte adierazpenezko zerrenda bati aplikatzen dio.

Kubismoak, adibidez, beste disziplina batzuen, beste kontzeptu kode batzuen eta beste kultura testuinguru batzuen aipamena dakar. Picassok, bere lehenengo gardaña-lanezko (assemblage) eskulturetan, batera erabiltzen ditu alde batetik bi dimentsiotako elementuen gardañadurzko pinturako inprobisazio teknikak, eta bestetik Afrikako artetik ikasitako sintaxi prozedurak.

Futurismoari dagokionez, ezin lotu daiteke plastikazko estilo edo hizkera bati; bestela baizik, pinturan bezala, eskulturaren, poesian, arkitekturan, edo portaeran oro har, adierazten den doktrina edo jarrera bati dagokio. Atzematzen denaren eta bizi denaren arteko mugak ezabatu eta mugimendua, erritmoa, gauzak beren inguruan "txertatzeko" edo hartan eragin bat izateko modua eta gisako kontzeptu abstraktuak agirian jartzea izan zen joera horretako eskulturaren helburua.

Dadá mugimenduaren kezka nagusia ezer berririk asmatzea baino gehiago izan zen haien lehendikoa zentzua aldatzea. Gogotik eraso zien pentsamendu errazionalaren, ekintza moralaren, egiaren eta edertasunaren balio sakratuei. Hizkuntzaren eta ikuspenaren, hitzaren eta objektuaren arteko erlazioa irauli eta eguneroko gauzen eta objektuen zentzua eta edukia berritik eratzea izan zuen asmoa. Mugimendu honen ekarpenak ezinbesteko giltzarriak dira XX. mendea ulertuko bada. Guk geuk ere, Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obren interpretazioa egiten dugunean, *Duchamp* joera deitu dugu bere jokaera ardatzetako bat.

Konstruktibismoak, bere aldetik, etorkizuneko gizarteak beharko zuen arte hizkuntza egokia sortu nahi izan zuen, horretarako iraganeko sinboloak eta ilusioak iragaziz eta errealitate printzipioan oinarrituz, esan nahi baita, egiaz den espazio batean egiaz dauden materialak erabiliz egiten dela eraikuntza. Hizkera berri horrek balio abstraktuak bideratu behar zituen forma konkretuetan, era horretara gizarte berri baten etorrera sustatzen zela. Joera horretako obrek itxuraz geometrikoak eta abstraktuak dituditen arren, oso konkretuak zituen asmoak eta helburuak.

Abstrakzio geometrikoaren aukera Modernitatearen halako ideia jakin baten –orainaldiari eta etorkizunari buruz baikorra eta giza balioei buruz fededun eta fidatua– adierazpen bilakatzen da XX. mendearen lehen erdian. Jokaera horren barruan koka daitezke konstruktibismoaz gainera suprematismoa, De Stijl taldea, Bauhaus bera, eta, guregandik hurbilago, Oteiza bat. Ideologiari dagokionez, aurrerakuntzaren eta zientziaren aurkikuntzen aldeko dira, eta fede osoa dute gizadiak bere etorkizuna artearen babesean antolatzeko duen ahalmenaren adierazgai gisa forma geometrikoek duten adierazkortasunean eta filosofiazko balioan. Jarrera hori dela eta erabil dezake Margit Rowell-ek "Modernitatearen metafisika" esapidea, gisa horretan zientzia, teknologia, abstrakzioa edo geometria Modernitatearen adierazpen artistiko transzendente baten morroi jartzen dituztenen joera edo mugimendua izendatzeko. Joera horrek mende osoan zehar dirau, sendoago ala ahulago.

Europar *Errealismo Berria*, bere ordezkariak Arman, Christo eta César dituen, Bigarren Mundu Gerrak emandako zartadaren ondoren dator. Autore horiek beren oraina baizik ez dute ezagutzen, eta bi aldetarako kritiko den modu batez heltzen diote orain horri. Beren garaiko balioak eta balio horien markoa diren bezalaxe hartzen dituzte, alegia, masa komunikazioa, produkzioa eta kontsumoa helburu dituen sistema oso bat bezala.

Pop joera garai horretako egoerari ematen zaion beste erantzun bat da. Pop artistek bizitzaren maila berean jartzen dute artea, handitasunik, edertasunik eta idealik gabeko bizitza baten mailan; eta objektu funtsgabe arruntak sortzen dituzte, kontsumo gizartearen balio sakratuen funtsgabetasunaren ispilu.

Minimal art-ek dakar aldakuntzarik garrantzizkoena Margit Rowell-ek "Kulturaren Estetika" izendatu duen multzo horren barruan. Joera horretako obrek pertzepzio modua berritzen dute, horretarako ikuslearen espazio estetikoan eragina izatera mugatu gabe, haren existentzia espazioan ere eragina izanez. Bere objektuek alde batera uzten dute konnotazio antropologiko oro eta ordura arte erabilitako eskala zalantzan jartzera eta berriro pentsatzera behartzen dute. Beren erreferentzia ez dute gehiago estatua, monumentua edo objektua; paisaia eskulturaren ikuspegitik ulertzera eramaten gaituzte. Ikonografiaren, egituraren, espazio kokaeraren, tekniken, materialen eta funtzionamendu semantikoaren ikuspegitik dira desberdin. Bere objektuak ez ditu eraikitzen barne erlazioetan oinarrituta, osagai modularrak batuz baino. Objektuen bolumena ia-ia inmateriala izan daiteke. eta formak neutroak, bertikalago horizontal baino. Obren eskalak garrantzi handia du, eta askotan fabrikazio industrialez eginak dira obra horiek.

"Arte obrarekin izaten den lehenengo harremana –dio bere testuan Margit Rowell-ek obra mota horri buruz diharduenean– zentzumen bidezkoa eta fisikoa izaten da. Lehen inpresio hori ordea, lehendik izandako esperientzien eta lehendik dituen ezagutzen zantzuen gainera dator ikuslearen oroimenean. Era horretara

pertzepzio estetiko deitzen dugun afektibitate eta adimenezko hainbat atzemate modutan bihurtzen da. *Minimal art*-ek objektuaren pertzepzioa, atzematea, ikusleak bere gorputzaz, gorputz hori espazioan aurkitzen den errealtate finko gisa, duen pertzepzioarekin batera gerta araztea eta adostea zuen helburua. Inpresioak bertatikoa eta berehalakoa behar zuen izan, inolako anbiguotasunik gabea, behin betikoa nolabait."⁵⁵⁵

Minimal art-ek arras zabaltzen du eskulturaren eremua; zabaltze horrek nolabait azaldu, azaltzen du, baina ez guztiz agortzen, geroztik bilatu eta aztertu diren bide berrien zergatia eta eremua, Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrena adibidez. Obra horiek aztertzen ditugunean, sarri-sarri aipatu beharko ditugu *Minimal art*-en ekarpenak.

Mugimendu edo joera jakinetik aise lotu daitezkeen arte jarduera horiez gainera, beste jarduera batzuk ere aipatzen ditu Margit Rowell-ek "Kulturaren" eskulturak oraindik ere pinturarekin duen lotura estua oso garbi erakusten dutenak. Obra horiek badute ezaugarri bat denek berdina: pintura eskulturak dituen lehentasunei dagokienez aske izatea eta aldi berean ereduari fidel izan beharraren kontzeptuak axola gutxi izatea. Funtzionamendu semantikoa eta sintaktikoa pinturaren antzekoa duten obrak eginez, konbentzioak agintzen dituen mugak hautsi eta esperientzia berrietarako ateak zabaltzen dituzte artista hauek (ez da ahaztu behar, *minimal art*-en, hasieran pintoreak direla eskulturagile hasita).

Kontua da pinturak XX. mendearen lehenengo hamarraldietatik hartua zuela beretzat sintasi ilusio-galerazlea; eskulturak denbora gehiago behar izan zuen beste horrenbeste egiteko. Margit Rowell-ek dioenez, Calder hasi zen lehena, hogeita hamarreko hamarralditik aurrera, plano uniformeaz lan egiten. Geroagokoen artean David Smith, Robert Murray, Anthony Caro, Philip King, Jacobsen aipatzen ditu. Kolore bizitako forma planoen elkarren gainkatzez edo mailaketaz espazioa tratatuz lortzen den pintura efektuak du lehentasuna horien obretan.

Beste alde batetik, belaunaldi horretako eskultoreak, "beren inspirazio iturrietako bat pintura zutenez, adierazpen murriztaile eta balio bikoitzeko batera bihurtu dira azkenean, zeren eskultura horrek azalerari eta gardentasunari begiratzen baitio alde batetik (pertzepzio fenomeno bati, beraz) eta bolumenari eta espazioari bestetik (presentzia fisikoari alegia). Kolpe batez eskulturaren zenbait tradizio eten eta hirurogeiko hamarraldiaren erditik aurrerako Minimal art-eari bidea leundu diote."⁵⁵⁶ Ondoren segidan iritsiko diren Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrak ere berrikuntza horien zordun dira, gure iritzian.

5.2.1.3. Izadiaren Estetika

"Kulturaren Estetikari" zegokion sailean bezalaxe, "Izadiaren Estetikari" dagokionean ere, bere iritzian kategoria honetan sartzekoak diren ekarpenak nabarmenduz eta aipatuz marrazten du Margit Rowell-ek XX. mendearen ibilbidea.

⁵⁵⁵ Ib., Margit ROWELL-en "Art Minimal", 131 or.

⁵⁵⁶ Ib., Margit ROWELL-en "Références a la peinture 2: surface, espace, couleur", 120 or.

Primitibistak (Brancusi, Epstein, Gaudier-Brzeska) eta Alemaniako *expresionistak* aipatzen ditu lehendabizi. Eskultura forma eta teknika primitiboak hautatu izanak itxuraz erakusten eta frogatzen duen anakronismoa ez da zinez horren anakroniko kontuan hartzen bada joera honetako autoreen aldetik oso jarrera argiak eta ondo pentsatuak hartzen direla Modernitatearen zenbait alderdiri buruz. Hain zuzen ere Kultura/Izadia arteko dikotomia hau parez pare baitagokio hirugarren kapituluaz azaldu ditugun bi Modernitateen artekoari; han, hala ere, hitz emana dugu bi ikuspegi horiek biak batera baliatu ahal izateko behar besteko urruntasuna hartuko dugula. Anakronismo hori anakronismo itxura baizik ez da, beraz.

Margit Rowell-ek gizarte kapitalista modernoekiko zientziaren eta teknologiaren aurrerakuntzaz Alemanian mende hasieran zegoen lilura galtze giroa azpimarratzen du. Giro horietan uste osoa zegoen kapitalismoak eta hiri bizitzak hondatu zutela gizakiak industria aurreko gizarteetan Izadiarekin zuen harmonia eta sinbiosia. Gauzekin eta gainerako gizakiekin zituzten harremanak zuzenean, ukimenez, zentzumenez eta afektibitatez gertatzen diren munduaren lekua produkzioari eta ustialetari buruzko kezka abstraktuek zuten hartua.

Herri arteak eta arte primitiboak kubistak ere erakarri zituen, bestelako arrazoi batzuegatik ordea. Haietzat obren alderdi plastikoak zuen garrantzia; expresionistentzat eta primitibistentzat berriz objektu horiei zerien izpirituzkotasuna eta hain denboraz kanpoko eta unibertsal izatea, gorabehera historikoen mende ez zegoena, horiek ziren garrantzizkoak. Ia-ia kulturaz aurretikoa eta izpirituzko bizitzaren arteko komunio estu batean oinarritutako gizarte batena zela esan zitekeen ikuspegi baten adierazle izateak ematen zien bere ekarria, zuten erakarmena, arte obra horiei.

Teknikari dagokionez, artista hauek beraiek zuzenean tailatzen zituzten maizenik beren obrak. Era horretara bere obrari bizitza, izpiritutasuna, energia, ia magiazko ahalmena, ematen ziotela uste zuten artista hauek, beren gizarteko erritu ohitura eta joeren arabera. "Era honetako artistarentzat –dio Margit Rowell-ek– bere eskuartean nolabaiteko moldea eta taiua hartzen zuen objektua ez zen jainko baten edo izpiritu baten irudia. Jainkoa edo izpiritua bera zen, materia hartan kokatua, leku hartua, eta jainkozko objektu edo idolo horiek, gauzaratutako izpiritu diren alde horretatik berorretatik, beren egilearen fede edo sineste sakona adierazten dute. Era horretara, gizakia, keinua, materiala eta materia honetan askatzen edo lotzen den izpiritua, egitate izpiritual bat berean baturik daude denak."⁵⁵⁷ Hogeita hamar ondoko urteetatik *figurazio arkaikoa* eta *abstrakzio organikoa* deitzen dituen estiloak nabarmentzen ditu M. Rowell-ek. *Figurazio arkaikotzat* Frantzian ordezkari nagusia Maillol eta Espainian Kataluniako "noucentismoa" dituen estilo figuratibo klasikoa hartzen du. Abangoardietan nagusi eta gailen zen "internazionalismoaren" kontrako halako erreakzio edo erantzun nazionalismoz tindatu bat bezala sortu zen. Margit Rowell-ek dioenez, "alde batera baztertu nahi zituen kubismoaren ondoko abstrakzioak egiten zituen zatiketak, desitxuraketak eta erabiltzen zituen material heterodoxoak, expresionismoak gizakiaren irudikapenerako sartu zituen desitxuraketak eta surrealismoaren 'ezkutukoak' eta sinbolismo literarioa, eta horien lekuan balio kontsagratu seguruak jarri: bolumen homogeenak, emakumearen gorputz biluzi idealizatu klasikoa, aurrez-aurrekotasun estatikoa, simetria eta

⁵⁵⁷ Ib., Margit ROWELL-en "Primitivisme, expresionisme", 139 or.

pisua, material nobleak eta fundizio teknika zaharrak. Humanismo berri bat nahi zen nolabait, 'gizakiaren irudi berri' bat, eta irudi horren bitartez Modernismoaren eraikuntza (Modernitatea) eraitsi, antza denez.⁵⁵⁸ Kezka hori berori sumatzen da, beste osagarri askorekin bada ere, Picassoren eta Henry Mooreren obra batzuetan, eta guregandik hurbilago Chillidaren gaztaroko obretan eta Oteizaren figurazio aldian Arantzazuko irudigintzara arte.

Abstrakzio organikoa, denborari dagokionez, beste joera batzuetako abstrakzio geometrikoago batekin batera, aldi berean, gertatu zen. Brancusi izan daiteke jokamolde horren eredu esanguratsu bat. Modeluaren ikuspegi mitiko sublimatu batetik hartzen zuen abiapuntua, gero Izadiak duen izpirituaren eta esentzia metafisikoaren isla izango ziren forma idealetara iristeko.

Eskultura obra surrealista aipatzeko *objektu ludiko* eta *onirikoak* (jolas eta ametsezko gauzak) esamoldea erabiltzen du Margit Rowell-ek. Hasieran gauza zaila zen, eskultura tradizioz egin ohi zen bezala hartuta, bulkada irrazional iheskorak materializatzea. Proiektu surrealistikak, izan ere, ideia burutapenak, humoreak, jolasak e.a. direla eta sortzen diren bulkaden, ametsen, desiren bertakotasun atxikiezina islatzea zuen asmoa. Eskulturan ordea, material aleatorio iraungikorak erabiliz baizik ezin zitezkeen egoera horiek jaso. Beste alde batetik, gainera, ekimen horretatik sortzen ziren objektuek, irudi bezala ez ezik, sinbolo eta alegoria gisa ere behar zuten funtzionatu, eta onargarri dena zein ez dena, izenda daitekeena zein ezin daitekeena, batekoak zein bestekoak gogora ekartzeko balio. Erritu eta kultuetako zenbait objekturen antzekoak ziren nolabait, eta, haiek bezala, ezagutza pertsonaleko modu batzuk, gehienik "ezkutuak" izan ohi direnak, berpiztu eta berritzeko gai behar zuten izan.

Giacometti da era honetako artista eredu bat, bere baitan bi alderdiak, mitikoa eta historikoa, batera bildu dituen. Bere surrealista aldian, sinbologia darie autore horren obra guztiei alde guztietatik; berrogeiko hamarraldiaren erditik aurrera berriz, bere kezka existentzialistak ageri ditu. Giacomettik sortzen dituen islak eta haien inguruko espazioa substantzia psikiko berberaz daude hanpaturik, batean trinkoago eta bestean lausoago eta gardenago izatea. Espazioa inoiz ez da abstrakzio izan Giacomettirentzat, giza jokaera oren faktore erabakiorra baizik.

Bigarren Mundu gerra izan zen ondorengo belaunaldi guztien etsimenaren eta lilura galtzearen arrazoi nagusia. Nekez izan daiteke bat xalo eta idealista Auschwitz ondoren. Gizakia izan daiteke oraindik eskulturaren gai, ez ordea heroi protagonista, biktima baizik, eta berrogeita hamarreko hamarraldiko eskultoreek gerra aurreko abstrakzio organikotik eta surrealismotik zenbait forma berri hartzen dituztenean, berehala antz ematen zaie haiek oinarritzkoen eta funtsezkoen zutena falta dutela: Giza espeziearen bizitasun eta izpiritualitatean fede izatea.

Garai horretako sorkuntzaren ezaugarri bereziena *zatiketa* eta *etena** izango da, eta *uzkinen gardañaketa** gehien erabiliko den teknika. Gardaña-lan horiek, 1920 ondoko urteetan Picassok eta Gonzálezek erabiltzen hasiak, eta geroago beraiek berriro sartuak, beste era batekoak dira gerra ondoko artista gazteek

⁵⁵⁸ Ib., Margit ROWELL-en "Figuration archaïque et abstraction organique", 149 or.

eginak direnean. Uzkin horietako bakoitzaren aukera halako intentzioz da egina, non ezin ezaba daitekeen obra osoaren emaitza bateratuan, lehenago Picassoren "Zezen buruan" [1945] gertatzen ez zen bezala, hartan txirrindu manillerra eta aulkia ezabatu egiten baitziren azken formaren mesedetan. Gerra ondoko artista gazteek "uzkinak" erabiltzen dituztenean, iraungikortasuna eta soberakintasuna adierazten dituztenean, iraungikortasun eta soberakintasun hori ez da industriaren emaitzena bakarrik, oso bestela baizik, gizartean harmonikoagotzat hartu ohi diren beste erlazio batzuk ere, Izadia adibidez, hutsal eta iraungikor direla adierazten dute. "Gardañaketa teknikak objektuaren nortasuna, bakantasuna gordetzen uzten du, artistaren zenbait erabaki eguneratzeko aukera ematen du –dio Margit Rowell-ek–, baina egintza sinboliko batez denboraren mugimendu atzera ezinean esku hartzeko aukera ematen du batez ere."⁵⁵⁹

Hirurogeiko hamarraldian oso jardun bizia gertatzen da eskulturari; lehenago hamarraldietatik datozen planteamenduekin batera, teknologiarekin lotura estua duten egintzak eta Bigarren Mundu Gerraren ondoren Mendebalean eraikitzen ari den gizarte mota kritikatzeko duten adierazpenak, denak batera gertatzen dira. Aipatzen ari garen erakusketako komisarioarentzat ordea, bere garaiari zordun izanik ere, beren inspirazio iturria garai horretan finkaturik zeuden araez kanpo aurkitzeko gai izan ziren ekarpenak dira interesgarrienak. Kezka hori eta interes hori nabari da *keinuari*, *idazkerari* eta *pintura energiari* ematen zaion protagonismoan. Garai horretan garrantzi handiko erreferentzia du oraindik ere eskulturak pintura.

Joera honen barruan aipamen berezia merezi dute David Smithen gaztaroko obrek eta Chillidarenek, eskulturaren aldetik, burdinaren ezagutza tekniko on batez, osagai linealak jario mugimendu bihurtzen asmatzen baitute, mugimendu horietatik energiak etengabe zirkulatzen duela.

Horiekin batera beste jardun "arinago", keinuzkoago batzuk jartzen ditu: Dubuffet, Fautrier, Willem de Kooning-en pintzelkada zabal ahaltsuak, edo Robert Motherwoell-en edo Franz Kline-ren zenbait obren arrasto sendoak, eta baita Fontana, Chamberlain edo Di Suvero-ren obrak ere.

M. Rowell-en iritzian nekez hitz egin daiteke azken hamarraldi honetako eskulturaz Joseph Beuys-en nortasuna eta eragina aipatzeko, "eskulturaren guztiz irizpide berri bat ekarri baitu, eta bere espazio estetiko jakin bereizirik, pertzepzioaren berehalakotasun soiletik eta balio estetiko berezien sistematik askatu baitu objektua."⁵⁶⁰

Beuysen obrak bizitzako keinuetatik edo keinu sinbolikoetatik geratutako arrastoak edo gogoetako edo egitatezko jardueraren hondakinak bailiran aurkezten dira. "Haien formak –dio testuaren egileak– bere barruan funtzio bat duten erritu gertaerak eta aukeratzen den material gordinaren egitura organikoak, biek batera erabakitzen dituzte; horrek berez bezala eragiten ditu forma berezi berekiak. Errituetarako tresna izatekoak edo izangarri direnez, denbora maila bat baino gehiago dituzte beren baitan, antzinako pentsamendu eskemara eta arkeologia aztarrenak bezala norbere historiako eta historia kolektiboko gaiak eta gertaeraren beraren hurbilpeneko errealitatea gogoratzen dituztelako."⁵⁶¹

⁵⁵⁹ Ib., Margit ROWELL-en "La récupération de l'objet déchu", 189 or.

⁵⁶⁰ Ib., Margit ROWELL-en "Joseph Beuys", 209 or.

⁵⁶¹ Ib., 209 or.

Hori guztia dela eta, ikusleak ikuspegi konplexu balioanitza, sinbolikoa eta erreala, surreala eta existentziala, poetikoa eta fisikotasunez loditua du objektu horiez. Munduaren errealitate fisikoa edo soziala bezalaxe dira gogoetak ere eskultura gai. Horregatik Beuysen eskulturen izaera ez da aldaezina eta behin betikoa, aldakorra baizik, eta erreakzio kimikoz, hartziduraz, kolore aldakuntzaz, kolore beheratzez eta lehortzez adierazten da.

Arte povera hirurogeita hamarreko hamarraldiko beste garrantzi handiko arte adierazpen bat da; joera honek ere ikonografia antropologikoa bazterturik paisaia mailan burutzen ditu bere jarduerak, espazio existentzial batean zuzeneko kontrastasuna eragin nahiz. Moldakor, esperimantal, instintu bidezko eta subjektibo, liriko, poetiko, paradoxaz bete ageri da, bizitzaren alderdi irrazional kontrolik gabeen ispilu. Ez da mugimendu formalista bat, morala eta kritikoa baizik, teknologiar buruz, aurrerakuntzari buruz, produktuen estandarizazioari buruz, eta artearen historiari eta indarrean dauden kategoria estetikoari buruz.

Arte povera-ko artistek gai organikoak erabiltzen dituzte eta intuizioz jokatzen dute. Artista horien objektuek edozein esperientzia motaren denborazkotasuna erakusten dute, nahiz dela inkontziente kolektiboarena, norbanakoaren subjektibotasunarena, objektibotasun historikoarena edo beti berriro itzultzen ari diren errealitate mistikoena. Materia organikoak dituen aldietan ere babesten dira: haztea, desegitea, urtea, mugimena, e.a. Era horretara, sortzen dituzten objektuek, berariaz errepikakor, adostezin eta paradoxaz beteak direnak, lehenengo pertzepzioez harunztik sentsazio konplexu, instintuzko, are amorrutzkoak ere, eragin ditzaten lortzen dute.

Minimal artearen aurrean *anti* edo *post-minimal* talde bat antolatzen da belaunaldi gazteago batean; talde horrek mundu ikuspegi minimalista-estrukturalista desantolatzea du asmoa. Garrantzi handiko eskultoreak dira: Serra, Eva Hesse, Keith Sonnier, Bruce Naumann, Barry Le Va; talde honek garrantzi handia ematen die alderdi irrazional kontrolik gabeei. Material sentsual, formagabe, iraungikorak, forma organiko zehazgabeak eta egokitasun gabeak erabiltzen dituzte beren obretarako, eta jarrera kritikoa hartzen dute maiz.

Margit Rowell-en testu hau argitaratzen den "Qu'est-ce que la sculpture moderne?" erakusketaren katalogoan bada beste sail bat "Testu kritikoak", beste autore batzuek Modernitatea artean zer izan den beste alderdi edo ikuspegi orokor edo partzial batzuek dituzten irizpideak biltzen dituen. Horietako batzuk aipatuko ditugu segidan.

5.2.2. Monumentu modernoaren nomadismoa

Izenburu hori iradoki digu Rosalind Krauss-en "Echelle/Monumentalité. Modernisme/Postmodernisme. La ruse de Brancusi"⁵⁶² testuak, irakurri dugunean, kasu honetan *nomadismo* hitz horrek, iraganaren deseraikitzeak eta hartaz baliatzea izendatzeko erabiltzen denean duen esanahi berbera ez badu ere.

Monumentu tradizionalen hainbat elementuk zuen parte: leku fisiko-historikoak, espazio sinbolikoki egitura zezakeen irudikapen batek eta euskarriak. Rodin-ez gero elementu horiek zalantzan jartzen hasten dira, eta XX. mende osoa eskultura monumentalaren beste definizio berri baten bilaketan joango da, bere baitatik *nomada*. Planteamendu tradizionalen elemendu zutia nagusitzen zaio kokatzen den lekuari, eta haren forma materiaz gaindi jasotzen da, materia hura antolatuz eta ulergarri bihurtuz.

XX. mendean gertatutako aldakuntzez Rosalind Krauss-ek egiten dituen komentarioetatik, Brancusik Tirju Jiu-n egindako monumentu multzoari (1937) buruz eta Robert Smithsonen ekarpen teorikoei buruz egindakoak azpimarratuko ditugu.

Tirju Jiu osatzen duten hiru osagaietatik –"Isiltasunaren mahaia", "Muinaren Atea" eta "Amaigabeko zutabea"– hiruek betetzen dituzte, itxuraz, monumentuak behar zituen baldintza klasikoak. Multzo osoari begiratzen bazaio berriz, zenbait kontraesan ageri dira. "Bertatikotasunaren*" eskultorea zenak, presentzia konkretuaren eskultoreak, zati bereziaren eta osotasun idealaren arteko erlazioen eskultoreak, beren egiazko lotura pertzepzioak atzeman ezin dezakeen planoaren ulermena baizik ez duten zati bakanduz osatutako multzo bat al du pentsatu?"⁵⁶³ galdetzen du Rosalind Krauss-ek. Galdera horri erantzuteko, Errumaniako monumentu multzo horren eta Parisen Garaitiaren Arkuaren, Concorde-ko obeliskoaren eta Carroussel-eko lorategiaren artean eratzen den multzoaren artean izan daitekeen antza proposatzen du Sidney Geist espezialistak.

Erantzun horrek konbentzitzen ez duenez, araua hausten ote duen gogoeta bat egiten du testu horren egileak, esanez pertzepzioz atzeman ezin daitekeen *site* bat dela Tirju Jiu, "itxurapen ezinezko bat, ez egote bat, obraren kokalekua 'beste nonbait', hutsune bat dela pentsa arazten duen erreferentzia sistema bat."⁵⁶⁴ Brancusik monumentuen alorrean porrot egin ote zuen ere uzten du aditzera, baina orobat iradokitzen du agian kontraesan horietatik berorietatik hasi dela monumentua *entropian, non-site* batean, hots, anti-monumentuan kokatzea planteatzeko modu postmoderno bat. Aipamen horiek berez bezala dakarte, jakina, kontzeptu horiek asmatu zituenaren aipamena: Robert Smithson.

"1967ko irailaren 30a, larunbatean, Zortzigarren Abenidaren eta 42. kalearen gurutzeko Port Authority eraikuntzara joan nintzen. *Neu York Times*-en ale bat eta Signet patrika liburu bat, izenburuz "Earthworks", Brian W. Aldiss-ena, erosi nituen."⁵⁶⁵ Hitz horiez hasten da Robert Smithson-en "New Jerseyko Passaic-eko monumentuetatik ibilbide berri bat" artikulua. Artikulu horretan dioenez, etengabe aldatuz eta berrituz doan kultura modernoak uzten dituen arrastoak, hiri arrabaletako paisaia basatsuan abandonaturik, monumentuak

⁵⁶² Ib., 246-253 or.

⁵⁶³ KRAUSS, Rosalind, "Echelle/Monumentalité. Modernisme/Postmodernisme. La ruse de Brancusi", "Qu'est-ce que la sculpture..." katalogoan, 250 or.

⁵⁶⁴ Ib., 250 or.

⁵⁶⁵ SMITHSON, r., "Un nuevo recorrido por los monumentos de Passaic, nueva Jersey". IVAM-eko "Robert Smithson" aipatutik.

dira, *site* bat arbitrarioki baizik zuintzen ez dutenak, aldi berean ospatzen baitute iraganaren galera erremedia ezina eta orainaldiranzko ihes etengabea.

Smithsonek "panorama zero" deitzen zion topografia horri, *hondakinak atzekoz aurrera** zeuzkala baitzirudien, azkenik eraikitzeke zen eraikuntza berri guztia, alegia. Hondakin erromantikoaren "kontrakoxea da hain zuzen, zeren eraikuntzak ez baitira eraiki *ondoren erortzen* hondatuta, baizik eta, eraikitzen ari diren ahala, hondameneraino hazten dira."⁵⁶⁶

Site-aren beste alderdi batzuk ere azpimarratzen ditu Smithsonek. Laberinto bat iruditzen zaio, elkarren aurrez aurre jarritako bi ispiluren artean estaturik, bere buruaren bikoizteetan izurretan galduriko egiazko leku bat bailitzan, "Zubi monumentuari" buruz, zubi elementuaren eta ibai elementuaren argazki bana elkarren gainean jarririk dirudiela esaten du. Behinolako burdinbide batean egindako parking bati buruz ari dela, ispilu bat eta haren isla gogoratzen diotela esaten du ere. Eta ez omen zitzaion iruditzen "monumentu lau horrek ezer interesgarririk ez bitxirik zuenik, baina infinituaren ideia topiko bat gogoratzen –omen– zion beti."⁵⁶⁷ Smithsonek terreno mapa batez, laberintoaren inguruan era absurduan marraztutako muga formal arbitrario batez mugatzen du orainaldi plano hori.

Laberintu kontzeptu hori berori erabiltzen du *site*-aren egitura geologikorako ere, era kaotiko batez jasotzen baitu horrek ere denboraren izagaitea, eta era horretara ezinezko egiten baitu artea, edo errealtatea zuindu eta irudikatzeke beste edozein konbentzio edo egiune. Peter Handkeren Sorger pertsonaia bailitzan "lurraren geruzak museo nahastu bat direla" uste du berak ere. "Hondakinetan haiekin bat eginik bada testu bat errazionaltasunaren ordenak eta artea hesitzen duten gizarte egiturek atxiki ezin dituzten mugak eta zuinak dakartzana. Haitzetan irakurtzeko gai izango bagara, denbora geologikoa eta lurraren azalean azpiraturik dauden historiaurreko materialak, oso gogoan izan behar ditugu guztiak. Historiaurreko leku hondatuak aztertzen direnean, gure oraingo artearen muga historikoak nahasten dituzten mapa birrindu pila bat ikusten da. Logika puska batzuk aurrez aurre jartzen zaizkio begiraleari jalkipen mailak behatzen ari denean. Lehengaiak dituen sare abstraktuak gauza osatu gaberen bat, hautsia eta lekuz aldatua balira bezala ageri zaizkio behatzaileari."⁵⁶⁸

Site-a horrela harturik forma birrintze bihurtzen da, ez-forma, materia bereizi gabe eta arbitrario. "Uste oso-oso dut –dio Smithsonek Passaic-era bidaia hori komentatzen duenean (testu hau ez du aipatzen Rosalind Krauss-ek)– ezen etorkizuna hor nonbait galdurik dagoela izagan ez historikoaren zabortegiren batean edo; atzoko egunkarrietan aurkitzen da, zientzi-fikziozko filmen iragarki *agorretan**, gure amets ukatuen ispilu gezurrezkoan. Denborak metaforak gauza bihurtzen ditu eta hozkailu kameratan pilatzen, edo hiri arrabaletako jolastoki zerutiarretan jartzen ditu bestela."⁵⁶⁹

Rosalind Krauss-ek *entropia* kontzeptua argitzen ez badu ere, lehen ere erabili denez eta seguruenez aurrerago ere berriro azalduko denez, ez dugu uste kontzeptu hori komentatuagatik haren testuaren edukia

⁵⁶⁶ Ib., 76 or.

⁵⁶⁷ Ib., 76 or.

⁵⁶⁸ SMITHSON, R., op. cit. "Una sedimentación...", IVAMeko "Robert Smithson" katalogokoa, 130 or.

⁵⁶⁹ SMITHSON, R., op. cit. "Un nuevo recorrido...", 77 or.

galtzen dugunik. Fisikariek "energia galera" adierazteko erabiltzen duten terminoa da *entropia*. Lévi-Straussek ere erabili zuen termino hori, esanez ezen zenbat eta kulturazko konplexutasun handiagoa izan gizarte batek *entropia* handiagoa zegokiola halakoari, desintegrazio handiagoa zegokiola. Smithson-entzat *entropia non-site*-aren, anti-monumentuaren tasun bereizgarria da. 1968-1970 bitartean egin zituen eskulturek arrakada, barreiamendu, gehiegizko karga, zatiketa, herdoil, desegite, birrintze, irrista, laprast, isuri, jauzi... moduan adierazten dute ideia hori.

XX. mendean monumentuak izan duen ibilbidea izendatzeko "nomadismo" hitza erabili dugunean, betirako kokalekurik aurkitu ezina eta *non kokatu* berrien bilaketa generabilen gogoan. Aldi baterakoak badira ere, nahitazko oasiak dira Brancusi eta Smithson.

5.2.3. "Robert Smithson-en oraingotasuna"

Autore horri buruz dagoeneko hitz egin bada ere, "Qu'est-ce que la sculpture moderne?" erakusketaren katalogoko "Testu kritikoetan" Jean-Pierre Criqui-k hari buruz egiten dituen gogoeta batzuk⁵⁷⁰ hona ekartzekoak zirela iruditu zaigu.

Besteren artean Robert Smithson-ek erabiltzen dituen tekniken (hala deitzen ditu berak) aniztasuna azpimarratzekoa da adibidez: etxebarruko piezak kanpokoekin batera jarrita egindako instalazioak, paisaian denbora batez egindako "ekintzak", *earthworks*, idazkiak, marrazkiak, argazkiak, filmak, collageak, gehiago erabiltzen ez diren industri orubeak berreskuratzeko proiektuak. Aniztasun hori gaur egun ez zaigu harrigarria gertatzen, baina hirurogei ondoko urteetan horrela jokatzek eragin handiko kritiko askok, Greenberg-ek, adibidez, ezartzen eta aldeztzen zituzten irizpideen kontra jartzea nahi zuen esan, kritiko horiek nahiago baitzituzten beste arte disziplinen artean aise bereiz zitezkeen bestelako eskultura "egintzak".

Smithson-entzat, berriz, arte mota desberdinen arteko bereizkuntza erabateko horixe zen Modernitatearen hutsegiterik handienetako bat, aurreramenduaren eta berrikuntzaren ikuspegi eboluzionistekin loturik zegoen estilo akademizistari jarraitzen baitzion. Smithson-ek, Nabokov-en "Etorkizuna ez da zaharkitua alderantziz jarria baizik" esanari jarraituz, ikuspegi historizista zalantzan jartzen zuen, honela zioenean: "Soiltasunerako joera orok amaiera bat nahi du esan, nik uste, artearen nolako edo halako pertinentziaren bat onartzea, alegia. Flaubert-ek bezalaxe uste dut ezertarako ez denaren bilaketa dela artea, eta zenbat eta hutsago diren ideiak, gustukoago ditut, ez bainaiz soiltasunaren bilaketaren preso."⁵⁷¹

Smithson-ek eten egiten ditu finkaturik dagoen eskultura modernoarekiko loturak. Alde batetik ezabatu egiten du *denbora* kontzeptua, iraganaren eta etorkizunaren arteko haustura planteatuz. Beste alde batetik, berriro jartzen du zalantzan eskulturaren objektu *autonoma*, *site*-arekiko loturarik gabea, eta areago gauza bera bihurtzen ditu eskultura eta *site*-a, leku horren erabiltzeak denborazko dimentsio zalantzatan jarri ezina esan nahi baitu.

⁵⁷⁰ CRIQUI, Jean-Pierre, "Actualité de Robert Smithson", "Qu'est-ce que la..." katalogoan, 318-321 or.
⁵⁷¹ Ib., 319 or.

Ez du onartzen artearen kontzeptu modernoa, artea bere buruaren kritika izatera urritzen duena. Horregatik planteatzen dezake objektuaren pertzepzioa bezala haren faltarena (ez artista kontzeptualen zentzu estuan) eta proposa dezake egotearen eta ez egotearen, pertzepzioaren eta kontzepzioaren (*site/non-site*) arteko elkarriketa. Era horretara argazki bat edo testu bat obra izateko gai dira. Smithson-ek gauza berdintzat zituen materia eta hitzak, biek balio baitezakete *mundua* deszifratzeko, mundu horrek azken finean ihes egiten baitu ordena errazionaletik eta gizakiak eraikitzen dituen sistema guztiak azpikoizgoratzen baititu. Hitz gutxitan laburtzeko, bada, hizkuntz aniztasuna baino lehenagoko, historiaz eta artearen historiaz haraindiko aldi baten mitoarekin adostea planteatzen du artista honen obra forma anitzak.

5.2.4. "In situ, gaur egungo eskulturaren leku eta aldiak"

Azkeneko bi testuetan Robert Smithson-en ekarpena azpimarratu dugu. Oraingo honetan Jean Mark Poinot-ek⁵⁷², eskultura espazioari buruzko kontzeptuak zabaltzera eraman nahi gaitu, horretarako abiapuntutzat garai horretako berorretako beste zenbait proposamen harturik: Judd-ek eta Morris-ek *espazio errealaz* egiten dutena, Merz-ek eta Anselm-ek kontzientziaren alorra betetzeko balio dezaketen *munduak* sortzeko egiten dutena eta *in situ* kontzeptua, Daniel Buren-ek ulertzen duen moduan.

Judd-ek eta Morris-ek esaten dutenean eskulturaren espazioa izan daitekeela espazio *erreal*, artistak ekoizten, moldatzen eta seinalatzen duenaren eta esperientziaren munduko gainerako guztiaren artean jarraipena dagoela ari dira esaten. Haien iritzian, espazio fisiko guztia, bere homogeneotasun, jarraitasun eta mugagabetasun ezaugarriekin, eskultura obraren jardura eskumenean dago guztia. Espazio erreal beretzat hartze hori, espazio erreal hori inolako eraikuntzarik eta esanahirik gabeko espaziotzat, beharkizunik eta mugarik gabeko espaziotzat hartzea bezalaxe da. Eta ameskeriazko, ilusiozko espazio itxura hutsezkoaz pinturak duen tradizioak ezarritako kodetzerik batere ez duten espazioetan baizik ez da posible eragiketa hori.

Espazio erreal hori artista minimalistek beren bolumen simple erregularrak kokatzen zituzten galerietako eta museoetako espazioari zegokion izatez; "besterik ez bazen behintzat, pintore euklidearrak bere objektuak kokatu behar zituen gela huts zuria izaten zen espazio hori. Gela zuri handi hori obraren osagarri axiomatikoen parte izaten zen nolabait, artistaren kontrolpean zuzen-zuzen ez bazegoen ere."⁵⁷³

Judd-ek eta Morris-ek esaten duten espazio erreal hori ez da gainera eskultura elementuak bere ez duen eszenografia elementu bat. "Objektu baten formak, proportzioak, neurriak eta gainalde bereziak –dio Morris-ek– guztizko eragina dute beti ere obraren tasun berezietan. Baina gaur egun ezin bereizi daitezke objektuari berari bere baitatik dagozkion erabaki horiek, bere presentzia fisikoari kanpotik dagozkionetatik. Horregatik hain zuzen, forma unitarioz eratutako obra askorentzat, orain arte inoiz izan ez duen bezalako berebiziko garrantzia hartu du berorien kokaerak, obraren tasun bereziak definitzerakoan."⁵⁷⁴

⁵⁷² POINOT, Jean-Marc, "In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine", "Qu'est-ce que la..." katalogoa, 322-331 or.

⁵⁷³ Ib., 323 or.

⁵⁷⁴ Ib., 324 or.

Oraindik aurrera, beraz, arte obra bat eskegitzea obra horren berorren sintaxiaren parte da, eta espazio jakin bat izatez badu ala ez, horren mende dago. Egin daiteke bada bereizkuntza bat obrarentzat izendatzen den espazio axiomatikoa, eta obra hori kokatuko den leku kontingentea, eta baita, horrez gainera, eragiketa bi horien arteko egokitasuna ere, Judd-ek eta Morris-ek diotenez, espazioan jartzeko diren gorputzak, gorputz erregularrak batez ere, *anisotropoak* dira (hau da, beren tasunak ez dira berdin atzematen alde guztietatik) bere forma espazioan lekuz aldatzen delako edo ikuslea aldatzen delako lekuz. Gogoeta hauek guztiek eskulturaren egitate berria eta berorretan parte diren parametroen konplexutasuna ezagutu eta onartaraztea ekarri du hirurogeita hamarreko hamarraldiak geroztik. Monumentu tradizionalak osagai zituen elementuak zalantzan jartzen dira eta beste batzuek hartzen dute haien lekua.

- Obrak izan ditzakeen hainbat lekuetako bat den *leku kulturalaren gogoeta kritikoa* gertatzen da.

- Obra *desmaterializatu* egiten da, hau da, koadroa eta eskultura ezabatu egiten dira espazio artistikoaren ikusmen muga gisa, horixe delarik hain zuzen eskultura aurreko jarduera guztien abiapuntua.

- Geroz eta gehiago erabiltzen dira *zuin adierazleak**, objektuaren mugakide direnak, eta ohiko zeinu konbentzionalen kaltetan doazenak.

Eskultura espazioaren ezaugarri horiek guztiek obraren lekua beste modu batera pentsatzera behartzen dute, zeren obrari izendatzen edo bermatzen zaion eremu soziala baino haragokoa baita horrek sortzen duen arazoa, eta haren eremua (obrarena) obraren materiaren osagai baita bera ere. Jean-Pierre Criqui-ren iritzian "esperientzia hau berdin-berdin dagokio ikusmen 'mugatzeari' edota Izadiko eta hiriko hainbat leku bere eginez, edo, eta garrantzi handia du honek, kulturazko lekua bera modu berritan bere eginez, artistek burutu duten semantika mugatzeari."⁵⁷⁵

Egoera hori dela eta, teoriko batek baino gehiagok planteatu izan du ea batera egokitu ezin daitezkeen lekua, materiala eta eduki semantikoa, hau da, bat egin ez ote daitezkeen ikuspen plano eta semantikoaren plano, eta halako irismena eman artistaren eskumenari non ez baita "mugatzeari" edo banantze beharrik izango zentzua zeinuaren analisi soilez iristeko. Jean-Pierre Criqui-k Lawrence Alloway-k eta Rosalind Krauss-ek *earthwork*-etara luzatutako bisitetan egindako iruzkinak dakartza horren lekuko. Rosalind Krauss-ek *aztarrenezkotzat* dauzka, eta horietan koderik gabeko mezuak ez dute onarten barne zatiketarik, eta hizkuntzak "bikoiztu" egin behar ditu derrigor.

Askotan, ordea, ez da gauza erraza izaten barne mezu zatitu eta kodeetara bidea erraztuko duten "epaiak" egitea. Hortaz kezkatu ordez, hurbil daiteke horietara elkarketek egiten dituzten iradokizunen bidez, egiten diren proposamenak beharrik gabe "ebaki" gabe. Pierce aipatuz, Jean-Pierre Criqui-k malgutasuna proposatzen die kritikoei egoera artistiko bakoitzak inplikatzeko duen "adimen espazioan"*, "munduan".

Merz-ek adibidez, obrarekin batera eta haren paraleloan, beste diskurtsu bat erabiltzen du sarri, haren lagungarri, bere *adimen espazioa*, bere *mundua* azaltzeko. Anselmok berriz, bere "Panorama, bertara seinalatzen

⁵⁷⁵ Ib., 325 or.

duen behatz batekin, grisak itsasoz bestalderantz arintzen diren bitartean" ("Grigi si alléggeriscono verso oltramare") obran, esate baterako, testu batez baliatu orde, marra alderagarriak erabiltzen ditu. Izenburua erakusketa espazioan aurkitzen den diagnosiari dagokio, eta itxuraz deskribatzailea da, idarokitzen den elementu antolamendu eta elkarketagatik ez balitz. Kasu honetan, grisetatik itsasoz haraindirako aldatze horrek *arindu* aditzaren kontraesan trinkoa du bere baitan, granitozko bloke handi astunen grisa aipatzen delarik batez ere.

Batzuetan, mundu bat osatzen duen zeinu multzoak, "epai" bat behar ez badu, "doitze"* bat bederen behar izaten du, ulertuko bada. Doitze hori *site*-ra egokitzea dela uler daiteke zenbaitetan. "Hala ere, ordea, argitzen du J.P. Criqui-k, leku jakin batean izan daitekeen formen aniztasuna kontuan hartu duenarentzat, forma horietako bakoitza ez zaio azaltzen egokiera bat balitz bezala, 'munduaren' homogeneousotasunaren ezaugarri bat bezala baizik."⁵⁷⁶ Bere proposamena egokiago azaltzeko Burenek New Yorkeko Guggenheim nazioarteko egoitzan egindako erakusketa batean izandako "porrotaren" esperientzia aipatzen du; Burenek bi oihala "marraturekin" ekimen bat burutzea zuen asmoa, horietako elementu bat eraikuntzaz kanpoan zela eta bestea barruan. Barreneko oihala hain zen egokia eta propio moldatua eraikuntzarako eta erakusketaren testuingururako, non kendu beharra izan baitzen, parte hartzen zuten beste artista batzuen protestak zirela eta. Gertaera hori gogoeta eragile izan zen Burenentzat, obra bat leku batera nola "doitzen" den, nola "egokitzen", nola izan daitekeen "erazkoa" gogoeta eragin zion, eta hortik sortu zuen *in situ* lan egitearen kontzeptua eta definizioa.

Termino horrek ez du esan nahi lan bat "kokaturik edo egoeran dagoenik, zehazten du Burenek, baizik eta lanak bera dagoen lekuari dakarkiona bezain hertsakorra dela lanak lekuarekiko duen erlazioa ere."⁵⁷⁷ *In situ* lan egitea itzul daiteke *harrera lekua eraldatzea**. "Leku horretarako, leku horrekin edo leku horrekiko osmosian eraldaketa hori egin baldin badaiteke, kameleonia hosto baten gainean orlegi bihurtzen den bezala edo harrizko horma baten gainean gris bihurtzen den bezala –azaltzen du Burenek–. Halako batean bere lekuaren eraldaketa gertatzen da gehien aldatzen dena aldakuntzaren eragilea bada. Horregatik bada, bi aldakuntza gertatzen dira beti obra batean, tresnak lekuari eragina eta lekuak tresnari eragina, behin bata besteari gehiago eragiten diola eta beste batean hark honi. Beti gertatzen da ordea tresnak lekua aldatzea, eta aldi berean leku jakin horretan eta horrek erabiltzen duelako hartzen du tresnak ere zentzua. *In situ*-k badu azkenik beste esanahi bat: neure baitarako neure borondate osoz onarturik badela lotura estu bat harrera lekuaren eta han egiten, aurkezten eta erakusten den lanaren artean."⁵⁷⁸

Burenen obra kokatzen den errejistroa errepikagarri edo are arbuiagarri ere izateko aukera ematen dioten zenbait erlazioz eratuta dago. Bere "zirkunstanzia" desberdinek, leku ahala "eragile" ematen dizkiote, eta izan ditzake aukera onak beste leku batzuetan ere. Egokitzeko ahalmen horrek ez du esan nahi obra bat bere testuinguruaren mendeko ez denik, lekura "egokitzeko" duen sistemak ikusleari "adimen espazio" jakin bat, eta ez obraren eta errealtatearen arteko magiazko bategite bat, eskaintzeko aukera ematen diotela baizik.

⁵⁷⁶ Ib., 326 or.

⁵⁷⁷ Ib., 327 or.

⁵⁷⁸ Ib., 327 or.

Leku jakin baterako egokitzea eta "doitzea" obran bertan errotiko aldakuntzarik eragin gabe, obra aldatu gabe, burutu daiteke. "Leku" eta "zuin adierazleak" kontzeptuek *site*-etan, baldintzak aldatu gabe, zenbait aldakuntza egiteko aukera ematen dute, edo "zuin" erlazioak mantentzeko, beste osagai batzuk aldatuz. Jarrera hori da nagusi Judd-en eta Morris-en, edo Mario Merz-en, Anselmoren, Burenen eta beste hainbat artistaren jokabideetan.

5.2.5. Eskultura eremu hedatuan*

"Monumentu modernoaren nomadismoa" testu kritikoan, Rosalind Krauss-ek eskultura modernoak XIX. mendearen bukaera aldera ordura arte monumentu tradizionalak jarria zion euskarririk alde egin zuenez gero egindako ibilbideaz zuen iritzia jaso dugu. "Eskultura eremu hedatuan" autore beraren beste testu bat da, aurrekoa baino ezagunagoa eta hura baino urte batzuk lehenagokoa (1979); idazki horretan ere Rodinen "Infernuko atek" eta "Balzac" aipatuz hasten da.⁵⁷⁹

"Esango nuke, dio bertan, bi eskultura proiektu horiekin monumentuaren logikaren atea igaro eta bere baldintza negatiboa dei daitekeen horren eremuan sartzen gara... halako leku falta edo etxerik ez bat, leku galera erabatekoa, edo gauza bera esatea litzatekeena, Modernismoan sartzen gara (Ameriketako kritikoen eta teorikoen artean 'Modernismo' hitza erabiltzen da gehienbat. Guk nahiago dugu 'Modernitate' edo 'Modernotasun' hitza erabili, baina inoren aipamena denez, jatorrizko testuak dakarrena jasotzen dugu), eskulturagintzaren aldi modernista baita leku galera hori dakarrena, monumentua abstrakzio gisa produzitzen duena, monumentua seinalatzailea eta oinarri, funtzionalki lekuz aldatua, eta neurri handi batean bere buruarekiko erreferentziala."⁵⁸⁰

Horregatik "eskultura" monumentuaren baldintza negatiboa da. Eta baldintza negatibo izate horrek berorrek ikertzeko eremu idealista bat ematen dio, "denbora eta espaziozko irudikatze proiektutik bereizirik, aparte dagoen eremu bat, zain berri aberats bat, denbora batez bederen probetxuz ustia zitekeena."⁵⁸¹ Negatibotasun zain hori mende erdi aldera agortzen hasi zen ordea, bere dinamikak berak husturik. *No man's land* kategoriko batean sartzen hasi zen. "Eraikuntza ez zen eraikuntza batean edo aurrean, paisaia ez zen paisaia batean izatea"⁵⁸² zen, Rosalind Krauss-ek zioenez, hau da, ukazio bat zen, bazterkuntza konbinazio batek areagotua.

Eskultura *ez-paisaiaren* eta *ez-arkitekturaren* batura ari zen bihurtzen, hau da "ez bata eta ez bestea"; horrek hain zuzen, ezkortasun karga hori guztia badu ere, interesa ere badu orobat. "Izan ere, artikularen egileak dioenez, eraikiaren eta eraiki gabearen, kulturazkoaren eta naturalaren arteko guztizko aurkakotasuna adierazten baita termino horien bitartez, horrexetatik gertatzen da hori."⁵⁸³ Puntu honetan, "minus bider minus, plus" matematika ariketaz baliatzen da R. Krauss (horrela interpretatzen dugu behintzat guk) *ez-arkitektura* hori,

⁵⁷⁹ KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", Hal FOSTER-en "La Postmodernidad" liburuan argitaratutako artikulua, Edit. Kairós. Bartzelona 1985.

⁵⁸⁰ Ib., 64 or.

⁵⁸¹ Ib., 65 or.

⁵⁸² Ib., 65 or.

⁵⁸³ Ib., 66 or.

logikaren arabera, nolabaiteko hedatze mota bat dela, *paisaia* adierazteko beste modu bat dela, eta *ez-paisaia* soil-soilik eta besterik gabe *arkitektura* dela azaltzeko. Klein multzo (matematika) eta Piaget multzo (giza zientziak) deitzen du bitar multzo bat lautar bilakaraziz jatorrizko aurkakotasuna islatzen eta, aldi berean, zabaltzen duen hedapen logikozko eragitea. Hori dena ondoren dakartzagun diagrama hauen bitartez adierazten du

ez-paisaia ez-arkitektura paisaia arkitektura konplexua

eskultura

ez-paisaia ez-arkitektura neutroa

eskultura

Klein edo Piaget multzoen ereduaren bitartez eskultura *ez-paisaiaren* gehi *ez-arkitekturaren* termino neutroa zela adieraz bazitekeen, bigarren diagramaren bitartez eskultura *paisaiaren* gehi *arkitekturaren* termino konplexua dela ere adieraz daiteke. Orain arteko guztian, gure zibilizazio honetan, paisaiaren eta arkitekturaren ukaziotik ziharduen beti eskulturak; beste kultura batzuetan ez da horrelakorik gertatu izan, haietan galguneak, laberintuak, lorategiak, jolas zelaiak, e.a. eremu konplexua osatzen zuten; "horrek ez du esan nahi –argitzen du Rosalind Krauss-ek– eskulturaren ikuspegi garaiz aurreratu edo endatu bat zutenik, edo eskulturaren beste aldaeraren bat zutenik. Haien kultura espazioan edo unibertsoan eskultura beste hainbat parteren artean bat zela baizik..."⁵⁸⁴

Gure artean, hirurogei ondoko urteetatik aurrera eskultura problematizatu egiten da, arazotu egiten da; Rosalind Krauss-ek *eremu hedatu* termino zabala erabiltzen du gertaera hori izendatzeko. Eskulturak zehazki, azaldu den bezala hartuta, *ez-arkitekturaren* gehi *ez-paisaiaren* baturaren erpinean jarraitzen du; eta bien bitartean eskulturaren eremuan bestelako kategoria batzuk sortzen dira hartara makurtu eta muga ezin daitezkeenak, hirurogei ondoko urteetako artistek hainbat modutara izendatu dituztenak; aipatzen ari garen idazleak beste diagrama batez adierazten du haien jokaera:

eraikuntza-kokaera*

paisaia arkitekturakonplexua

kokaera

zuinduak*

egitura axiomatikoak

ez-paisaia

ez-arkitektura.....neutroa

⁵⁸⁴ Ib., 68 or.

eskultura

Egoera berri horiek guztiak Postmodernitatearen adierazpen dira, Rosalind Krauss-entzat, Postmodernitatea Modernitatearekin historia etena eta kulturaren eremuaren egitura aldaketa osoa baita, hain zuzen.

Kokaeraren eraikuntza kategoria 1970 inguruan jartzen du Rosalind Krauss-ek, Robert Smithson-ek Kent-eko unibertsitatean bere "Zurezko aterbea, puska batez lurperatua" eraikitzen duenean, eta jokaera modu horren barruan kokatzen ditu Robert Morris, Robert Irwin, Alice Aycok, John Mason, Michael Heizer, Mary Miss eta Charles Simonds ere.

Kokaera zuinduen ezaugarria horixe da, hain zuzen, zuina, muga, zedarria, betirakoa edo aldi baterakoa izan daitekeena; eta eremu honetako eragiketak izan daitezke, adibidez, argazki bidezkoa edo politikoa. Jokaera modu honetakoak dira, adibidez, Smithsonen *Spiral Jetty* eta "Ispilu mugimenduak Yucatan-en", Heizer-en "Ukazio doblea" edo "Depresioak", Oppenheim-en *Tine Lines* edo De Maria-ren *Mile Long Drawing*, eta Serraren, Carl Andre-ren, Nancy Holt-en, Georges Trakas-en obra batzuk, edo Richar Long-en, Hamis Fulton-en edo Christoren obrak.

*Egitura axiomatiko*en kategorian izan daitezke arkitekturaren egiazko espazioan burututako iharduerak, benetan burutuak, argazki bidezkoak, edo marrazkiz edo kartografia teknikaz eginak. Rosalind Krauss-ek Robert Irwin, Sol Le Witt, Bruce Nauman, Serra, Christo eta Morris aipatzen ditu horrelakoen artean.

Artista berberak eremu hedatu honetako kategoria bat baino gehiagotan lan egiten dutela eta, artista horiek *eklektiko* izendatu ditu zenbait kritikok, parametro moderno horien ikuspegi estuegi batetik abiatuta seguruenik. Batetik bestera ibiltze horiek, ordea, guztiz logikoak dira Postmodernitatearen ikuspegitik, zeren "norberaren jarduera ez baita definitzen baliabide jakin baten –eskulturaren– arabera, kulturazko termino batzuetan eragiten diren operazio logiko batzuen arabera baizik, eta edozein baliabide –argazkiak, liburuak, hormetan marrak pintatzeak, ispiluak, edota eskultura bera ere– erabil daiteke eragiketa horietarako."⁵⁸⁵

Horrek esan nahi du espazioaren logika postmodernoa "ez dela gehiago antolatzen baliabide jakin batez materialetan edo horren pertzepzioan oinarrituta ematen den definizioaren arabera, bestela baizik, kultura egoera batean elkarren aurkakotzat hartzen diren terminoen unibertsoaren bitartez antolatzen dela."⁵⁸⁶ Horren ondorioz baliabideak erabiltzeko mugak eta debekuak ezabatzen dira eta libre geratzen da kategoria batetik bestera aldatzea, espazio logiko baten barruan jokatzeko bada, beti ere.

5.2.6. Arte aberatsaren eta bizitzaren arteko bateratzea

⁵⁸⁵ Ib., 72 or.

⁵⁸⁶ Ib., 73 or.

Izenburuan ematen den adierazpen hori Germano Celant-ek darabil arte mota hau izendatzeko "Del arte povera a 1985" katalogoaren aurkezpen testuan.⁵⁸⁷ Kritiko horretxek erabili zuen, hain zuzen, lehendabiziko aldiz, 1968an, "povera", "pobre", "txiro" esapidea, "Arte povera+azzioni povere" erakusketari buruz. Marco Meneguzzok honela dio erakusketa hari buruz: "Arte mugimendu orok ernaldi luze ezkutuko bat izaten du jaio aurretik; aldi horretan behin eta berriro baieztatzen du bere izatea eta maiz gertatzen da, behin erne eta gero ia beti erabat ahazten diren ekintza, obra edo intuizioen bidez itxuratzen direla eta forma hartzen gerora izango den mugimenduaren lehengai ziren ideia batzuek; arte kontuetan jaiotza edo sorrera bat, izakari burutu, heldu baten sorrera izaten da beti. Arte Povera, arte 'pobrea' ez da salbuespena horretan: oinarrian dituen zenbait kontzeptu oso onarturik daude gaur egun, eta ia bere garaikide dituen minimalismoaren, behaviorismoaren, 'Funk Art'-aren eta 'Land Art'-aren artean kokatzen duen kulturaren ikuspegi orokorra emango lukeen kronologia batean bere tokia eman zaio arte joera zori hobeko horri."⁵⁸⁸

Zalantza handiak izan ditugu zein testu kritiko aukeratu gertaera hori ulertzeko oinarritzko erreferentzia eta ikuspegi giltzarrizko bezala. Germano Celant-en lehenxeago aipatu duguna aukeratu dugu azkenik. Egileak jartzen dion izenburua bera aski esanguratzua da: "1968, Un arte povera, un arte critiko, un arte iconoclasta. 1984"; izenburuak berak zedarritzen du azterketa eta mintzagai izango den garaia eta edukia. Testu trinko ederra da zenbaitetan, baina nahasgarria beste zenbaitetan, zer kendu erabakitzen erraza ez dena. Horrexegatik hain zuzen, dagoen dagoenean aipatu beharko dugu sarri, "beste" modu batera itzuli ezinez, eta hark esanei iruzur egiteko beldurrez.

5.2.6.1. Arte ikonoklasta

Arte ikonoklasta batek kontuan hartzen du egiazko existentzia, testuinguruz eta denboraz aberatsa, eta alde batera uzten eta arbuiatzen du artearen definizio absolutu oro, "bere datuei heldu-heldu egin gabe datu horiek eztabaidatu, konparatu eta 'deseraikiz'* gauzak ulertzearen eta bere izatea ulertzearen arteko etenean existentzia bat bilatzen duen jarduera baten izate mugagabe ostendua"⁵⁸⁹ nahi du bilatu. Ikuspegi unibokoaren lekuan egoera bilbeak jartzen ditu.

Bizitzarako ireki izateak existitzearen arriskua dakar, eta arrisku horrekin batera koherentziaren eta inkoherentziaren arteko, nor bere izatearen eta munduaren arteko tentsioan bizilekua hartzeko gaitasuna, esango balitz bezala besteekiko harremanak eta ikuskera berriak nor berak definitu behar dituen osin batean murgil egin behar dela. Izatea duenaren ikuspegi guztiak hartzea da helburua, ez ordea ziurtasunaren bila, aldakor denaren ziurtasunarekin baizik. Arriskua duen bilaketa bat da, kredoeak eta sistemak ematen duten bermeren euskarririk ez baitu.

⁵⁸⁷ CELANT, G., op. cit. "Del arte povera...".

⁵⁸⁸ MENEGUZZO, Marco, "Verso l'arte povera. 1963-1969: storia tra poetica e strategia", Padiglione d'arte contemporanea. Milan 1989, 11 or.

⁵⁸⁹ CELANT, G., op. cit. "Del arte povera...", 12 or.

Era horretako jarrera batek bide laua ematen du artearen aniztasunari eta erlatibotasunari aurre emateko eta inkoherentziaren koherentziaren zoramena ezagutzeko, zeinetan garrantzia ez baitu aldaezin denaren ziurtasunak historiarekin bat egitearen eta metamorfosiaren zentzu mukurutuak baizik.

"Arte povera" dramazkoa den oro beretu eta ezabatzen duen mundu sosegatu beti-berdin baten baretasunaren kontra jazartzen da, eta haren lekuan "etengabe alda daitekeen ekimen bat proposatzen du, arrakasta izango ote duenezkoa, arteari komunikatzearen erdigunea noranzko guztietarantz zabaltzeko eginkizuna eman nahi diona."⁵⁹⁰ Ekimen horretan bada eten ugari, zartada asko, azpikoz goratze franko, haustura anitz, eroso ez badira ere artearen kultu monistiko bat zalantzan jartzeko balio dutenak. "Existitzeak dituen kontraesanen konponbidea transendente den ezertan edo pintatzearen eta eskulptatzearen hiri zerutiarrean aurki daitekeenik ez uste izatea da bereizgarria."⁵⁹¹ Ikonoklasten kritikak nekez onartzen ditu ustez egiaren jabe den edozeinek derrigor eginarazi nahi lituzkeen bereizkuntzak eta mundu aparteak, eta ez du onartzen "barrua eta kanpoa bereizterik, bi aldeen arteko osmosiren bat edo dialektikarik ziurtatu ahal izateko."⁵⁹² Hemen jokatzeko dena ez da dialekto bat, G. Celant-ek dioenez, hizkuntz berri baterako baldintzak baizik.

Obra ikonoklastak ez du ez betirako konponbiderik ez ezer irudikatze gaitasunik "existitzeko ahalmena baizik; absolutua dena eta zatikakoa dena, norbanakoaren interesa eta guztien interes kolektiboa, baieztatu eta aldi berean ukatzeko gaitasuna baizik."⁵⁹³ Horretarako baliabide egoki ditu "hitzak eta zatiak, bakarrizketa truke bezala eta elkarrizketa, denbora ereduaren galdeketa, anabasaren noranzko bidea, eremuz jabetzea, erresistentzien menderatze oldar bidezkoa, hizkuntzen nahasmendua."⁵⁹⁴

5.2.6.2. *Arte kritiko bat*

Germano Celant-ek "arte povera" *kritikoa* dela dioenean, ez da tasun horrez jabetzen ari, berak teorizazio gai duen mugimenduan jarrera horrek dituen ezaugarriak aztertu nahi ditu, jakinik beste arte mugimendu batzuk ere kritiko izan direla, baina beste ikuspegi batzuk izan dituztela kritiko izate horretan. Egunerokotasunaren eta eremuaren arteko hizkuntz interferentziak eratzeko eta sortzeko Minimal art-ek eta Pop art-ek izandako eragina aipatzen du, Action Painting-en eta informalismoen aldekoen kontra, hauen iritzian prozesu historikotik bereizian, ia eragile "abstraktu" gisa, jokatu behar baitzuen artistak.

"Arte povera" jokamolde horren ildoan kokatzea da kritiko italiarraren asmoa; "jokamolde horrek ez baitu onartzen arte gertaerak azken elementu hermetiko itxiak direnik, bestela baizik, bere ikuspegiaren arabera arteak agerian jarri behar ditu bere postulatuak eta bere premiak eta kontzientzia argia du 'agertzeko moduaren' eta 'esentziaren' arteko desberdintasunaz"⁵⁹⁵, irudiaren eta egituraren arteko desberdintasunaz, eta ez ditu bat egin nahi, desberdintasun horretan berorretan aztertu baizik. Arte ikerketaren kritika bat eta autokritika da horren emaitza; erabat ukatzen da artearen "neutraltasuna" eta gizarte barneko aurkakotasunetara bideratzen da

⁵⁹⁰ Ib., 13 or.

⁵⁹¹ Ib., 13 or.

⁵⁹² Ib., 13 or.

⁵⁹³ Ib., 13 or.

⁵⁹⁴ Ib., 14 or.

⁵⁹⁵ Ib., 14 or.

arte hori. "Artearen ikuspegi mistikoa, artea gauza goren hegemonikotzat hartzen duena alde batera utzi, eta barne eta kanpoko sistema zehazki kritikatzearen alde jokatzeko da"⁵⁹⁶, dio G. Celantek.

Kontuan hartu behar da jarrera kritiko eta autokritiko horixe zela European, Estatu Batuetan eta Japonian garai horretan, beharbada Ekialdeko eta Hegoameriketako herrialdeetan gertatzen ari zenak bultzatuta, baina sistema kapitalistaren barneko kontraesanek zirikatuta ere bai, gertatzen ari ziren errebeldia mugimenduen *bandera* nagusia. Errotiko kritika hark ekimen eredu berri bat sorrarazi zuen, balio *baztertu pobreetan* oinarritua, garai horretan oraindik ere bere ezaugarri nagusiak sormena eta berezko etorria zituzten balio *baztertu pobreetan* oinarritua hain zuzen. Zenbait artistek balio horietan aurkitu zuten beren inspirazio iturria eta indarra, eta "arrazoia eta fantasia arrunta eztanda arazi zituzten; haien pusken gainean kulturaren eta gizartearen iraultza eta eraldakuntza poetikoa erreibindikatuko ziren."⁵⁹⁷

67-68 urteetako errebelamenduak ekarri zuen ordena finakoaren zalantzan jartzeak *arte*a ere kutsatu zuen, artearen produkzio sektorea, *artistak*, batez ere. Ez zuten gehiago onartu nahi izan beren jokaera inolako hierarkiaren arabera arautzea, eta Celant-ek dioten bezala, "kulturaren ondoreza eta krisia historiarekiko eta iraganarekiko itunak gordetzearen ondorio adina nahikundeei eta bizi eskasiari jaramonik ez egitearen ondorio ere bazirela uste zenez, arte gertakariak oroimenaren lotura itogarria eten eta orainaldian murgildu ziren erabat."⁵⁹⁸ Kontingentzia eta existentzialtasuna bilakatu dituen bere "alternatibaren" ardatz, eta bere obren, filosofiaren eta jokamoldearen kritika bere bizi jarrera nagusi bihurtu zen. Bere bizitzaren barne aldearen eta kanpo aldearen arteko harreman eta loturaren kontzientzia hartzean, jokaera hori bere ikerketa gai bihurtzen hasi zitzaion artistari.

Arte povera, *arte kontzeptuala* eta *body art* hala sortu ziren, inolako esplikazio orokorrik espero gabe, teoria soilaren mundu *materiagabetuaren* eta Izadiaren eta pertsonaren zentzumen bidezko pertzepzioen eta pertzepzio sentsibleen artean bitasuna izatea bere bilaketaren izatezko eta berezko gauza zela uste zuen belaunaldi baten kezkek artearen munduan ematen zuten isla eta fruitu bezala. Neutraltasuna errotik erazirik zegoen beraz, "zeren, Celantek dioten bezala, ezin daitezke bereizi alde batetik arte estetikoaren objektua eta bestetik kontzientzia eta haren arazoietan eta gorabehera teknikoetan parte hartzea."⁵⁹⁹ Ordura arte inoiz ez ziren eztabaidatu artearen paradigmak, baina "kritikaren" eztanda horren ondoren artea ez da gehiago "Izadi birjina" eta ideologiak eta praktikak baldintzaturik ageri da.

5.2.6.3. *Arte pobre bat*

Celant-entzat artearen *povera* izatea artean "Sentsazioa irudi batean, ekintza batean, objektu batean, pentsatu eta finkatu, atzeman eta aurkeztu, sentitu eta agortzean datzan jokaera batean datza, arte eta bizitza, bere puntura, infinitura iritsi nahi duen bide paraleloz jokatzeko bat."⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ Ib., 15 or.

⁵⁹⁷ Ib., 15-16 or.

⁵⁹⁸ Ib., 16 or.

⁵⁹⁹ Ib., 17 or.

⁶⁰⁰ Ib., 17 or.

Hori lortzeko, hizkera desberdinen (hizkuntzazkoa, filme bidezkoa, arkitektura bidezkoa, psikologia, antzerkizkoa) arteko erlazioaz eta bizitzaren garapen sistematikoaz baliatzen da artista. Oraingotasuna eta kontingente dena goستن ditu etengabe. "Arte txiro bat nahi du, konpromezu hartu bat duena adimen eta jokaera gertakariarekin, kontingentziarekin, historiaz kanpoko denarekin, ikusmolde antropologikoarekin, 'argudio' uniboko eta koherente guztiak ('itxurazko' koherentzia hautsi beharreko dogma bat da, hain zuzen), historia oro eta iragan oro asunetara bota eta gure egotearen 'egiazko' manua edukitzeko asmoarekin."⁶⁰¹

Izenburuan adierazten zen bezala arte aberatsaren eta bizitzaren arteko bateratzean datzan arte bat da, zientzi irudimena, oso egitura teknifikatuak, erreal denari imitazioz eta bitartekotasunez aurka jartzen zaion norbanakoaren judizioaren zentzumen aniztasuna, erreal dena bera, guztiak batera onartzen dituen arte bat alegia. Celant-ek dioenez, "erreal=erreal, ekintza=ekintza, pentsamendua= pentsamendua, gertaera=gertaera identifikatzearen ohartun izan nahi duen arte bat da, informazioaren esentzialtasuna, irudia bere anbiguotasunaz, eta irudia kontzeptuaren ukazio bihurtu duen konbentzioaz erantzi nahi duen arte bat."⁶⁰²

Arte poverak hizkuntz eta ikusmen anarkian eta jokaera nomadismoan aurkitzen du bere askatasuna, eta *hemen egotea*, pantaila "fantastiko" mimetikoaren antidotoa, du bere pizgarria eta "berezitasuna". Bere jokabidea ez da argigarria eta teorikoa, iruditik, ekintza ohartun den aldetik, ateratzen den zentzua eta haren esanahi *faktuala*. Ez du objektuaren apologiarik egiten; intuizioz eta libre jokatzeko du, mimesia bigarren leku batera baztertzeko. "Une guztiz fresko bat, dio Celant-ek, 'deskulturatzea', irudia preikonografiara atzeratu nahiko lukeena, elementu hutsal primarioaren gorazarrea"⁶⁰³, gizaki-izadi baterakuntzak xede teologikorik ez baino pragmatikoa duen unea. Horretan "itsasoa ura da, gela airezko ingurune bat, kotoia kotoi, mundua nazio multzo atzeman ezin bat, angelua hiru koordenaden bateragunea, zorua baldosa mordo bat, bizitza ekintza sail bat."⁶⁰⁴

Jokamolde horien guztien emaitza ideiarekin eta irudiaren elkarretaratze bat-batekoa da, ideia ikusgarri eta materia bilakatua, ez programarik duena ez historia indibidual edo sozialik jarraitzen duena, ezer irudikatu gabe *aurkeztu* egiten duena, etentasunaren orgian bizi dela, sistema oroz kanpo autorearen aldiko ezagutzea gauzatuz. Arte povera autoreak eskura duen materialetara egokitzen da, kontingentea da, ez du zerikusirik ez iraganarekin ez etorkizunarekin, obren bidez mintzatzen da, pentsamenduaren eta materiaren, intuizioaren eta eraikuntzaren arteko erlazioa islatzen du eta begibistaraten. Ekintzak artearen eta bizitzaren artean gertatzen zen etena bat egiten du. Celant-ek dio: "Ez gehiago sentsazioa pentsatu eta finkatu, atzeman eta aurkeztu, sentitu eta blokeatu, denak aldi berean, sistemari energia gehiago erantzen dion objektu batean materializatuz; bestela baizik; ekin eta energia kendu, errealitatearekin bat egin nork bere gorputzaren bidez, eta adimenaren bidez, erabat deusezten den arte. Errealitatearekiko bizi harremanak, harreman dialektikoak bilatu, beraz, eta sistemak eta intelektual teknologikoak espero dituztenak betetzeko baizik balio ez duten errezeta eta xehetasun lasaigarriak ukatu..."⁶⁰⁵

⁶⁰¹ Ib., 17 or.

⁶⁰² Ib., 17 or.

⁶⁰³ Ib., 18 or.

⁶⁰⁴ Ib., 18 or.

⁶⁰⁵ Ib., 19 or.

Planteamendu horien arabera, Arte poverako obrak ez dira pentsamenduaren irudikapen materialak, asmo estrategiko sozio-kultural bat dute. Eratzen diren moduan gorpuzkotasunaren eta kontzientziaren bitartez bere sentiberatasuna arindu eta bere atzemateko gaitasuna zabaltzeko aukera eman behar diote gizarteari. Germano Celant langileen, ikasleen eta intelektualen arteko osmosiaz mintzatzen da, ekimen berezituak alde batera utzi, eta krisi eta urradura guneak biziagotu beharra aipatzen du. "Hori guztia, hizketa eta ezagumen nomadismoaz gainera, ekimenaren nomadismoa ere jokatuko duen klase berri bat sortzeko. Ez bedi, beraz, objekturik gehiago izan, ekintzak eta egitateak baizik, beren prozesutasunaren adierazgarri, suntsimen metodologia berri baten erakusle, ezagutza tekniko-hizkuntzazkoaren eta ezagumen praxiaren baterakuntzatik abiatuta, jarrera eta ekintzaren arteko, psikologiaren eta lanaren arteko bateratzea lortuko den espazio indibidual bat antolatzeko aukera emango zuen metodologia bat erakutsiko duena alegia."⁶⁰⁶

5.2.7. Artearen kontzeptu hedatua: pentsamenduaren irudikatzea

Margit Rowell-en iritzian, ezin daiteke mende honen azken hereneko eskulturaz ezer esan, aldi berean Joseph Beuys-en nortasuna eta eragina aipatzen ez badira, nahiz eta Arte poverako artistek edo post-minimalismokoek eragin hori aitortzen ez badute ere. Gu gure aldetik, guztiz ados gaude gai honetan M. Rowell-en iritziarekin, eta are gehiago, azpimarratu nahi genuke ezen artista aleman honek adierazi dituen jarrera eta iritziak ekarpen handia izan direla artearen definizioari eta eginkizunari buruzko eztabaidarako eta ikuspegi berezi bat eskaini dutela, gainera, gizaki-artistak Izadiarekin, errealitatearekin eta gizartearekin dituen harremanez.

Ez da ordea, batere gauza erraza Beuys-en alderdi guztiak laburbiltzea. Hari buruz idatzi den literatura idatzia irakurtzen bada, esango litzateke bere garaiko artista elkarrizketalaririk oparoenetakoa izan zela. Harrigarria da zenbat dokumentu prestatu diren harekin izandako elkarrizketetan oinarrituta, batzuk hala ere oso elkarrizketa luzeak baitira. Literatura modu horren estiloak berak eragiten du edukiak barreiatu eta beti ere nabarduraz zehazturik agertzea. Horrez gainera dokumentu horietako askok duten apologia edo gaitzespen doinua kontuan hartzen bada, pozik hartuko lirateke begirada sosegatuagoak eta aldi berean ikuskegi zabalagoak hartuko balituzte. Erreferentzia testu bakar bat ezin hautatuz, iturburu desberdinetatik hartutako zatiz osatutako puzzle-gida gisako bat prestatu nahiago izan dugu.

5.2.7.1. *Zer den artea Beuysentzat*

"Nire bizitza guztian zehar, erantzuten du Volker Harlan-ek argitaratutako elkarrizketa liburuan, artea bezalako gauza bat zer premiaren kariaz sortzen den, alegia, gizakiak eta munduak eratzen duten testuinguru globalaren barruan egiazki errealak diren zer indarren egituraz sortzen den ezagutzeko galdera sortzen den puntuan kokatu izan naiz beti."⁶⁰⁷ Baieztapen horrek laburbil dezake, nolabait, bere bizitza guztian izan zena. Baina Beuys-ez hitz egiten denean, batek ez daki oso ondo zein hitz erabili behar den. Beste artista batzuei dagokienez, beren obra aipatuko genukeen beren bizitza baino gehiago, baina Beuys-ez ari garela, artea=bizitza

⁶⁰⁶ Ib., 20 or.

⁶⁰⁷ HARLAN, Volker, "Joseph Beuys. Qu'est-ce que l'art?", Edit. L'Arche. Paris 1992, 17 or.

ekuazioak harentzat zuen garrantzia ezaguturik, konbentziozko terminoek ez dute sobera baliorik eta beste era bateko xehetasunak behar dira aztertu.

Gai hauetan sakontzera Arte Ederretan ematen ziren erantzunek berak beretzat zeuzkan galderetarako ez ziotela balio ziur jakiteak eraman zuen. "*Arte askatasunaren zientzia bezala* (letra etzana guk jarria da), eta horrenbestez artea jatorrizko produkzio, edo beste guztiaren oinarrizko produkzio bezala"⁶⁰⁸ planteatzen zuenean, hain erabateko eragiketa ari zen proposatzen, ezen artea har arazi nahi baitzuen produkzioaren abiapuntu gisa bizitzaren alor guztietan, are gizarte antolamenduan ere; alderdi artistikoak disziplina guztietan txertaturik egon behar zuen.

Bere lana gisa horretan hartzen duen artista aktibista bihurtzen da, arte eta kultura politikan interes bizia duen intelektual bat bihurtzen da, eta *artearen kontzeptua hedatu egiten da*, eta gizakiaren askatasunaren lorpenean eta alienazioaren kontrako borrokan erabateko eragile bihurtzen; esan nahi baita, arteak bere eremua politikaraino hedatzen du, eta era horretara politika hori arteari dagozkionetatik bereizi ezinezko bilakatzen da. François Barré-k dio, honi buruz ari dela, ezen "artistaren eta artearen estatutuari buruz, gizartearekin eta politikarekin dituzten harremanez, erritualari buruz, eta areago, hizkuntzaz eta zentzuaz, planteatzen dituen arazoek lehentasuna dutela. 'XX. mendearen amaieraz', etikaren eginkizunaz, banakoaren eta unibertsalaren arteko harremanez –eta horien bien artean nahitaez egon behar duen tratuaz–, arkaismoaren eta modernotasunaren arteko erlazioez eta arteak ekonomiari dagokionez duen kokaeraz eta eginkizunaz egin daitezkeen galderak hor daude beti. Areago oraindik, gaurko gure gizartean guk historiarekin dugun erlazioaren galdera planteatzen du."⁶⁰⁹

Itxuraz zentzurik ez duen arrazoibide hau azaltzeko, *energia* kontzeptuaz baliatzen da Beuys. Energia Zientzien alorreko kontzeptu bat da berez, *kontserbazio* lege zorrotz baten mende dagoena; esan nahi baita, energia hori eraldatzen bada ere, kopurua ez dela aldatzen. Beuys-ek oso ongi ezagutzen zuen energiaren tasun hori Zientzia ikasle izan zen garaietatik, baina kontzeptu horretatik zerbait aldentuz kontzeptu antropologiko bat sortzen du. Kontzeptu berri horren arabera, lege fisikoek giza gorputza bai, baldintzatzen dute, baina ez gizakiaren adimena. Adimen horretan zerbait egin edo gertatzeko ahalmen gisa adierazten da energia eta ez du inolako kontserbazio legek baldintzatzen.

Energiaren forma nagusia *beroa* da; kontzeptu hori jatorriz mundu fisikokoa izanagatik, psikearen mundura, adimenaren mundura zentzumenez goitiko mundura aldatzen du Beuys-ek. Beuys-en iritzian gizakiak bere energia iturri bereziak izaten ditu aldi bakoitzean, eta gure garaiko energia arazoak konpontzeko, *energiaren arazo orokorra* planteatu behar dela uste du; horretarako "askatasun energiari" begiratu behar zaio nahitaez. Ahalmen horrek teknika egokia eskatzen du erabili eta probetxatu ahal izan dadin, "askatasunaren zientzia" bat behar du. Jakintza hori *artearen ulermen hedatua** da, hain zuzen, *artearen kontzeptu hedatua*. Horrexegatik eskatzen du probetxurik gabe dauden adimen energiak bideratu, bide oneratu, eta zentzua sortzeko erabili behar duela arteak energia hori.

⁶⁰⁸ Ib., 20 or.

⁶⁰⁹ BARRE, François, "Beuys l'incarnateur", "Joseph Beuys" katalogokoa, Centre G. Pompidou. Paris 1994, 17 or.

5.2.7.2. Zer da eskultura Beuys-entzat

Volker Harlanekin izandako elkarrizketa horretan ematen dituen erantzunetako batean era honetara azaltzen du Beuys-ek eskulturari buruz duen jarrera: "Ezin da jakin zer den eskultura. Beti erabili izan da kontzeptu hori, beti esan izan da: hori da eskultura, hori da pintura, hori da arkitektura, hori da dantza, hori da olerkia, lirismoa alegia, e.a. Eta beti ernegarazi nau jendeak kontzeptu bat zer den ez dakiela erabiltzen duenean."⁶¹⁰ Ondoren Ad Reinhard-ek, eskultura modernoaz zer zerizkion galdegin ziotelarik, izandako erreakzio ezaguna aipatzen du, eta nolabait harekin ados agertzen da, zer ezaugarri dituen eta zertan den desberdin zehazki ez dakien aldetik. "Gauza bakarra zen ezaguna: halako espazioan egindako eraikuntza gutxiasko abstraktu gutxiasko figuratibo bat dela, Rodin-en lan egiteko modu inpresionistara gutxiasko hurbiltzen dena, edo bestela Brancusi-ren modura gehixeago hurbiltzen dena, edo kontzeptu horretatik abiatuta artearen historian izan daitekeen beste edozein berrikuntzatarara hurbiltzen dena. Eta azkenean neure buruari esan diot: Kontzeptu horrek ez du, izan, inolako funtsik; izan behar du non edo han zertaz osatzen den askoz ere zehatzago azalduko duen zerbait."⁶¹¹

Bere obra osoari "zerbait" hori dario, sarritan txundigarria den "zerbait" bat, baina berak dioenez oso xumea dena. "Zerbait" hori indarrez osatua dela, hori da kontu guztia, eta horren ohartun garen neurrian, epai daitekeela eskultura bat, izenda dakiokela leku bat, koka daitekeela. Era honetara izan daiteke eskema: Definitua-Mugimendua-Definigabea. Bi muturren artean determinatu denetik determinatu ez den arteko guztia har daiteke, eta bitartean gauzek izan dezakete mutur batetik ala bestetik hurbilago dagoen leku bat. Zein muturretatik dauden hurbilago, halako determinazio edo determinazio gabetasun, ordena ala kaos, ezaugarriak izango ditu. Determinazio gabetasunezko muturraren hurbilen kaos ahalmena izango du. Erdira ahala indarren arteko harmoniazko oreka ezaugarriak erakutsiko ditu. Determinazio muturretik hurbil denean, forma intelektual zehatzaren printzipioaz araberatuko da.

Beuys-en iritzian, gauza arriskutsua da lehenetsua gauzei ematea, eta polaritate edo indar horien bidez pentsatzea proposatzen du. Horregatik hain zuzen, bere obrei begiratzen zaienean, erabiltzen dituen ekaien – gantza, ezitia, odola, xafla imanduak, kobrea, fieldroa, animalia bizi edo hilak– zentzumen bidezko atzematearen muga gainditu egin behar da, gauza horien bitartek eragina duten indarren sentiezinezko mailan baitago egiaz garrantzia duena: elektrizitatea, indarra, grabitatea, sakadura, zabaldua, e.a.

Urin bejetalak (margarina) adibidez, badu berez halako tasun termiko bat, landarean bihia sortzen denean gertatzen diren hazkunde prozesu organikoetan bero prozesu batetik sortua delako. Berez isurkari egoetatik oso hurbil dagoen ore plastiko bat da, eta aski da bero iturri batera hurbiltzea (eskua bera aski da horretarako) halako olio itxura bat har dezan. Kanpotiko presioen arabera moldagarri izate horrek, oragarritasun horrek berorrek oso plastiko eta baliagarri egiten du egoera artistikoak planteatzeko.

⁶¹⁰ HARLAN, V., op. cit. "Joseph Beuys...", 95 or.
⁶¹¹ Ib., 95-96 or.

Elektrizitatea ere adibide egokia izango litzateke. Beuys-ek askotan erabiltzen du, batzutan makinetan eta bonbetan, beste batzuetan prozedura elektrolitiko edo elektrostatikoetan erabiliz, eta elektrizitatea sortzen duten gaiak elkartuz; bi xafla, bata burdinazkoa eta bestea kobrezkoa, adibidez, elkartuz, elektrizitate jario bat sortzen da, ahula bada ere.

Baina gauzen, sustantzien eta indarren behatzeak, eta horiek erabiltzeak, gizakiaz mintzatzeko balio diote Beuys-i. "Nik neuk guztizko interes bizia izan dut nire inguruan diren materia guztietarako, esaten dio Volker Harlan-i, materia horiek izan ditzaketen egoera guztietan ordea, heriotz egoeran, hilotz egoeran, edo bizitza egoeran. Luze aritu izan naiz landareez, eta horien biziak har ditzakeen forma guztiez. Landare bat zein lekutan geratzen den aztertu dut, aztertu dut haren Erdiko ardatza eta bere funtzio bertikala, nola zuzentzen den, nola orientatzen den, edo askotan aztertu izan dut izaki bizi bat, animalia, noiz abiatzen den ihesi, edo zein lekutan izaki bizia den gizon."⁶¹²

Eta zentzumenez atzeman ezin badaiteke ere, eskultura deitzen dio organismo sozialari, izaki bizi gisa harturik; horren mugimendu plastikoak "moldatuak" direla atzeman daiteke. Volker Harlan-i esaten dionez, nozio eskultoriko horretara saiaturaz, trebatuz baizik ezin iritsi daiteke: "Sustantziak eta sustantzia prozesuez ahaleginduz eta saiaturaz, logika eskultorikoetan ahaleginduz esan ahal izango litzateke, atzeman daiteke hori. Hala, ustekabeen bere aurrean topatzen du batek, eta badaki zer egin. Eta orduan plastika sozialaren kontzeptua badu, berak ere, ustekabeen, funtzio bat, eta atzemangarri bihurtzen da, ez da gehiago ikustezin. Orduan suma daiteke antzeko zerbait baden, ala ez den, lantokian, hasieran dagoen, ala lehendik garatua den: eta bero organismo bat da, organismo bero bat, eboluzio indar bat hain zuzen."⁶¹³

5.2.7.3. Steiner-en organizismoa Beuys-engan

Beuys-ek erabiltzen duen hizkera harritzekoa izaten da askotan, eta printzipioz bederen, berrikuntza oro, edozein motatakoa delarik ere, nahitaez sare zabalago baten barruan kokatzekoa dela pentsatu behar da. Jeinuzkotasunak, jeinuzkotasunik bada, familia du. Beuys-ek liluramena eragin dezake agian, baina kezka ere eragiten du orobat. Liluramenak oso maila primarioan jokatzen du, eta ari garen kasu honetan Beuys-en obra-objektuen eta bere zenbait ekintzen irudien aurrean sortzen zaigun erantzuna da. Obra eta ekintza horiekin batera doan diskurtsuak ordea, kezka eta arrangura eragin lezake. Hasieran sentimen hori den bezala interpretatzen asmatu ez bagenuen ere, 1988an Berlinen bere inguruan antolatu zen eta ikusteko aukera izan genuen erakusketa antologiko handiaren ondoren, sentimen horren nondik norakoa ulertu ahal izan genuen: berez Platonenganaino edo Ficino, Bruno, Campanella eta Berpizkundeko beste zenbait idazlerenganaino atzera daitekeen pentsamoldea izan arren, zinez hasi Moderno aroan Schelling-en Izadiaren filosofiarekin hasi, bere adierazpen beteena erromantizismoan eta oro har positibismoen kontrako jarreretan izan eta 1900 inguruan Rudolf Steiner-en teoria antroposofikoetan indartzen den pentsamolde batez Beuys-ek ematen duen interpretazio bereziaren aurrean guregan sortzen zitzaigun erreakzioa zen, hain zuzen.

⁶¹² Ib., 40 or.

⁶¹³ Ib., 44-45 or.

1925ean hil zen austriar teosofo honek berebiziko eragina izan zuen Izadiaren zientzietan, biologian eta artean, eta Abraham Molesek dioenez, itzal handia izan duen mende honen ibilbidean eta funtzionalismoaren hasieran. Steiner-entzat giza organismoaren osagaiak burua ("bizitza nerbioaren eta zentzumenen" kokalekua), erritmo sistema (arnasa eta odolaren zirkulazioa) eta metabolismoa dira, eta giza organismoak bezala, organismo sozialak ere behar ditu izan hiru osagai horiek. Beuys-ek eskema organizista hori hartzen du bere "kontzeptua" osatzeko. Ez da ahaztu behar Beuys-en diskurtsuan "teoria" eta "ideiaren" baliokide dela "kontzeptua". Tobia Bezzolaren hitzak ekarriz, "dela ontologiaz, dela historiaren filosofiaz, filosofia naturalaz, antropologiaz edo pedagogiaz, dela ekonomiaz, dela soziologiaz, Beuys-en gainegitura teoriko guztia Rudolf Steiner-engan oinarritua da oso-osorik."⁶¹⁴

Jatorri organizista hori oso-oso kontuan hartu beharrekoa da Beuys-ek etengabe egiten dituen *kontzeptu transposizioak* ulertuko badira: estetika kontzeptuak biologiako kontzeptuekin, termodinamikako ezaugarriak ekonomiako hizkeran adieraziak, egoera mistikoak sorospen zentro bateko hitzez azalduak... Sustantziak, energia, beroa, organismo soziala, materien egoera, heriotzaren gaia, eskultura organismo sozial gisa, organismoaren mugimendu plastikoak, sustantzialdaketa, solidaritasuna, odola, karena, emakumea, hizkuntza, intuizioa, bilakaera, ekonomia bizitza, zuzeneko demokraziaren antolamentua, sendatzea, bihotza, egitura geologikoak, elikadura, alkimia, ekintza, horra bere diskurtsuko esapide erabilienetakoak, berak gure ohiturak eskatzen digun zehaztasun akademikorik gabe erabiltzen dituenak.

Adibidez, "artearen kontzeptu hedatua ekonomiaren kontzeptu hedatua dela" esaten duenean, edo "ekologiaren aztergaia organismo sozialaren bizitasuna dela, organismo sozial hori izaki bizi bat delako, baina gaur egun izaki bizi hori ezin atzeman daitekeela zentzumenen bidez bat horretarako trebatuta ez baldin badago, eta trebakuntza hori sustantziak eta sustantzia prozesuez ahaleginduz eta saiatuz, logika eskultorikoetan ahaleginduz esan ahal izango litzateke, lor daitekeela" dioenean, aise itzuri daiteke ulermena, eta atxiki edo ulertu ezin denaren tiraniaren mende jarri. Konbentzioz zeinek bere terminologia berezia duten jakintzetatik terminologia bere modura "libre" erabiltzen duen diskurtsu batera egokitu beharrak dakarren nekea da Beuys-en testuek eragiten duten ezinegonaren iturburuetako bat. Haren hizkerak baliatzen dituen *kontzeptu transposizioak* eskematikoki bederen, ulertu izanak, besteren artean, hermetiko dirudienari gehiegizko balioa ez airtortzen eta bere lekuan jartzen erakutsi digu, eta bide batez bere obran garrantzia duenak lilura gaitzan uzten.

Organizismoak organismo bizi handi bat egiten du unibertsoa. Iritzi hori duenarentzat pentsamendu zientifiko-naturala haren heriotza bezalaxe da, eta badaiteke gizakiaren pentsamenaren, gogamenaren ikuspegi nihilista bat izatea. Baina gerta daiteke orobat, eta halaxe gertatzen da Beuys-en kasuan, *pentsamendu berri libre bat* aldarrikatzea. Pentsamendu hori, Beuys-ek dioenez, plastika, forma, edota are arte obra da, eta mundurako gauza guztiz berri bat ekartzea du eginkizuna. Nola gertatzen da hori? Tobia Bezzola-ren iritzian, ez da "kontzeptuz, judizioz eta ondorioz berariaz kanpoko objektuetara gidatutako ezagutza diskurtsibo bat, Beuys-ek zehazki aipatzen duen tradizio mistiko-teologikoaren arabera bere baitaratutako 'meditatio' eta 'contemplatio' bat baizik."⁶¹⁵

⁶¹⁴ BEZZOLA, Tobia, "Steiner, Rudolf (1861-1925)", "Joseph Beuys" katalogoan, CARS. Madril 1994, 287 or.
⁶¹⁵ Ib., 281 or.

Pentsamendu berri aske horrek bere baitara begira jartzen ditu bere indarrak, ez kanpora begira, errazionalismoak egiten duen bezala. "Pentsamendu hori, ez besterik, egin daiteke gero plastiko, mundurako guztiz berria den zerbait ekartzeko gai, bere gisakoen materialiaz eta izpirituaz sormenez 'informatzeko' gai, lurraren izpiritu gisa haragitaratzeko gai."⁶¹⁶ Horregatik buruaz bakarrik pentsatzea heriotzaren pentsamenduaren, pentsamendu analitiko, zientifiko, materialistaren erabateko patologia bat da Beuys-entzat. Rudolf Steiner-ek aspaldi esana zuen pertsona osoak behar duela pentsatu, beste modurik ez baitago norbanakoari karmaren errealitatea zabal dakion. Beuys-ek intelektualtasunaren eta garunaren loturetatik askatu eta gorputzaren gainerako alderdi guztietarantz mugitzea proposatzen du, bere postaletako batean zioenez, *belaunaz ere pentsatzeko*. Hagen Lieberknecht-ekin izandako elkarrizketa batean erbiarekin konparatzen du gogoeta egitea: "Erbiak egiten duena, lurraren barrenean sakon-sakon haragitaratzea, gizakiak gogoetaren bidez bakarrik egiten du errotik: hartaz materiarekin topo egin, atzaparkatu, zulatu, azkenean haren legeen barrura iristen da (erbi), bere pentsamendua langintza horretan azkartzen du, gero aldatu eta iraultzaile bilakatzeko."⁶¹⁷ Aurrerago berriro itzuliko gara erbiaren kontu honetara.

5.2.7.4. "Duchamp-en isiltasunari gehiegizko balioa aitortu zaio"

Baieztapen hori 1964ean egin zuen Beuys-ek, telebistaz zuzenean eman zen ekintza batean. Ekintza horren bitartez "anti-arte" jarreraren ardatz nagusietako bat zenaren aurrez-aurre eta ekintza hori bultzatzen zuten bere Fluxus-eko lagunak aurrez-aurre jartzen den, eta horretara talde horretatik bereizten zela, eta bere inspirazio iturria Duchamp-engan zuen "nihilismoa artean" jarrera ironiaz kritikatzeko zuela. Ekintza horren bitartez Duchamp-en nihilismoaren adorazio jarreraren noranzkoa aldatu nahi da, eta "anti-arte" jarrerak esan nahi duen artearen ukazioaren kontra, kontzeptu tradizionalarekiko "kontzeptu hedatze" bat proposatu. Duchamp-en isiltasuna "gehiegizko balioa aitortu" eta adoratu ordez, gaintitzea proposatzen du, hari zor zaion aintzat hartzea ukatu gabe ordea.

Ekintza horren azalpenak eta testuinguruak garbi uzten dute Beuys-ek Duchamp-en isiltasunaren inkontziente pasiboegiaren kontra duen jarrera, eta bere polaritate mugimendu sortzailea proposatzeko aukera ematen dio, ezin baita bilakaerarik izan eragingo duen polo negatibo bat ez bada.

Beuys-ek harreman nahasia izan zuen Duchamp-ekin. Alde batetik interesagarritzat zeuzkan haren ekarpenak, haren readymade-ak, lan munduaren produktu eta "aura" gabeak, eta haren arte=bizitza ekuazioa. Baina ekarpen horiek beroriek, eta hari sumatzen zion asmo laburrak, kritika bide izan zituen. Kritika horietan esaten duenez, Duchamp ez zen behar bezain urruti iritsi, readymade-ak baliagarri baziren ere. Edozein pertsona artista dela esatea falta zuen, readymade batek ez zuela izan behar artista baten keinua soilik, gizakiaren, edozein gizakiaren, sormenaren emaitza baizik. Artearen eremua eremu antropologikora "hedatzea", "zabaltzea" falta zitzaion. Aitortu beharra dago, ordea, Duchamp-en alde, egiten zaizkion gaitzespen horietako batzuk ez direla horren begibistakoak, hari buruz idatzi den literatura osoa kontuan hartzen bada behintzat.

⁶¹⁶ Ib., 281 or.

⁶¹⁷ Ib., 281 or.

5.2.7.5. "Nola adierazten zaizkion irudiak hildako erbi bati"

Horrela izendatu zuen Beuys-ek 1965ean egin zuen ekintza bat. Ekintza horretan Beuys bera arte galeria batean ageri zen, besotan hildako erbi bat zuela, sonbreirurik gabe, burua urre xaflaz eta eztiz igurtzita, eta eskuineko oinetik larruzko lokarritz lotuta burdinazko xafla bat zerabilela. Ikusleek kristalezko ate batetik eta leiho batetik baizik ezin zezaketen ikus barruan zer gertatzen zen. Hiru ordu iraun zuen ekintzak; denbora horretan Beuys-ek ezin ulertuzko modu batez adierazten zizkion erbiari irudiak, koadroak piztia hilaren hankaz ukituz; bitartean irrati sistema alegiazko batek eta beste egiazko batek hots horiek erakusketa lekuaz kanpo zeuden pertsoneri helarazten zizkietela.

Ekintza honetan erbia artistaren solaskide pribilegiatua bihurtzen zen, eta artea errazionalizatzeko afanaren kontra, haren kontrako printzipioa aldarrikatzen zuen Beuys-ek, erbi hilaren irudiak gizakiaren pentsamenaren intuizio ahalmenak izan zitezkeenak irudikatzen zituela. Florence Malet-ek dioenez, "artistaren eta piztiaren artean antolatzen den komunikazio modua, ezin entzunezkoa eta ulertezina, urrutiko dagoen beste gizakiarekiko (ikuslea) itxuraz atzerakorra dena, hizkuntza sakonetik berritzeko ahalegin bat da, pentsamendua berri beharra adierazteko ahalegina (...) Erbiak lurrarekin duen erlazio bereziak, eta aldi berean haren ugalkortasun apartekoak, berpizkundearen, bizitzaren etengabeko berritzearen printzipio nagusiaren sinbolo egiten dute erbia, giza pentsamenduaren ahalmen metafora bat: erbia lurrean haragiztatzen da horrela, eta guk pentsamenduaren bidez baizik ez dugu egiten hori."⁶¹⁸

5.2.7.6. "7000 haritz"

1982an, Kassel-eko Documenta VIII-ren ospakizunetan, Beuys-ek "7000 haritz" ekintza planteatzen du; hirian zehar zuhaitz horiek guztiak landatzea da helburua. Eskultura sozialeko irudi ikusgarria da eta arteak eboluzio ikuspegi batetik duen egoera erakusten du; hainbat osagai ditu. 7000 haritz eta beste horrenbeste basalto bloke, Kassel inguruko harrobietatik aterak, dira ekintzaren alderdirik fisikoena; ekintzaren hasieran Fridericianum aurrean daude kokaturik horiek guztiak. Proiektuak badu finantzatzeko sistema bat ere, pertsona partikularrek beren diru laguntzak eman ditzakete zuhaitzak landatzeko. Pertsona horien artean bada Dusseldorf-eko jatetxe errusiar baten jabea, Iban Beldurgarria tsarraren koroearen urre eta harribitxizko kopia baten oparia egiten duena. Harribitxiak ontzi batean biltzen dira, eta koroearen bi kilo urreak urtu egiten dira "Erbia osagarriekin" *bake objektua* egiteko; objektu hori txoko blindatu batean jartzen da bere harribitxiaren ontziarekin batera, Documentak irauten duen bitartean. Bi objektu horien salmentak ematen duena haritz landaketa finantziatzeko erabiliko da.

Arteak gizartea eraldatzeko dituen ahalbideak adierazi nahi dituzten ondorio politikoz beterik ageri da ekintza hori. Zuhaitzek eta basalto harriek argi eta garbi erakusten dute eskulturaren kontzeptu bipolarra. Basaltozko zutarriek kristal egitura angeluarra dute, magma (isurkaria) hoztuz (hertsiduraz) eratu den sumendi harri bat da basaltua. Horren ondoan zuhaitzak daude; horien forma barrenetik hedatzen da (hozberoaren mende

⁶¹⁸ MALET, Florence, "Comment expliquer les tableaux a un lievre mort", C. G. Pompidouk argitaratutako "Joseph Beuys" katalogoan, 280 or.

dagoen hedatze fenomeno), eta zuhaitzaren formaren bilakaerak, hau da, hazkunderak, ingurunea hobetu eta hartu-emanak hobetzeko balio behar dio. Zuhaitz bakoitzaren ondoan basaltozko prisma horietako bana jartzen da. Kapitalak ekintza horretan parte hartu izanak esperantza bide bat ematen du itxaro izateko ezen beste kasu batzuetan diru horrek berorrek gerrak eta zapalkuntza finantziatzen duen bezala, bake eta oparotasun irudi ere bihur daitekeela, ingurunea berreskuratzen zinez parte hartuz.

Obra horren komentario baten Florence Malet-ek dio "zuhaitzaren egitura orokorrak, sustraiak lurrean sakoneraino sarturik dituela eta adarrak zerurantz luzatzen dituela, azaltzen haren hedatze kosmikoa, gizaki erlijiosoak 'munduaren ardatzean' burutua. Sakratutasun hori haritzari aitortu ohi zaio askotan. Kultura zeltan batez ere, horixe baita artista honen inspirazio iturburu nagusietako bat, druidari aitortzen zaizkio, aginpidearen ordezkari denez, zuhaitzaren tasun unibertsal horiek. Horrexegatik hain zuzen, ekintza horren helburu politikoa ezin bana daiteke bere izaera izpiritualetik, bata zein bestea bere baitakoak baititu arteak, Beuys-ek dioenez."⁶¹⁹

5.2.7.7. Izaditik datozen objektu plastikoak

Beuys-i buruzko atal hau bukatzeko hainbat pertsonekin izan zituen elkarrizketetako bat hona transkribatzea gaizki ez legokeela iruditu zaigu. Elkarrizketa horretan tesi honetako gai nagusietako batez dihardu: Izadiaren obren eta Kulturaren obren arteko erlazioaz. Volker Harlan-ek zenbait objektu ekartzen ditu Beuys-ekin izango duen elkarrizketa honetara, edo zenbait erreakzio eta pentsamendu sorraraz ditzaketen leku edo egoera berezitarra eramaten du Beuys bera. Beuys-ek onez onartzen du elkarrizketa-obra horretan parte hartzea, eta hona transkribatuko dugun pasarte hau, Harlan-ekin diharduela harri batzuen, zenbait piztiaren buru hezurren, habia baten eta gisako beste gauza batzuen aurrean esandakoak dira.

BEUYS: Ederki, ederki, nolana ere ados egongo zara nirekin tximino burezur hori arte obra bat dela. Egia da ez dela gizakiak egina, baina arte obra da hala ere, ez ala? Horra ja, emaitza bat. Hau gizakiak egindako arte obra bat da, eta hau gizakiak egina ez den arte obra bat da? Nork egin du hortaz arte obra hori?

HARLAN: Hori bada, hortaz izadiaren obra eta arte obra bereiztea izango litzateke normalena.

BEUYS: Izadiaren obra? Ni urrutirago noa ordea, ni urrutirago noa.

HARLAN: Hortaz objektua nik nire ezagutza ekintzaren bitartez esperimintatzen dudan unetik aurrera bihurtuko litzateke arte obra, hain zuzen ere ni gabe eta nire gain gertatzen ez den zerbait izango bailitzateke era horretara: Kutxa nik egiten badut, saila nik antolatzen badut, gizakiaren eskuz baizik gertatzen ez den zerbait egiten badut, eta gizakiarengan beregan edo munduaren osotasunean begien bistan dauden bezala erlazioen sisteman bakandurik dagoen zerbait beste era batera kokatzen badut, e.a.

BEUYS: Bai, bai, baina beste arrazoi batzurengatik bestelako metodologia bat erabili nahi izan dut arazo honetarako. Zeren eta munduaren osagarrien artean gauza bat badela, nolabait esateko, hori da arazoa. Badakit eta aitortzen dut epistemologiaren ikuspegitik garrantzi handiko gauza dela hemen arte obraz

⁶¹⁹ MALET, F., "7000 chenes", goian aipaturiko katalogo berekoa, 358 or.

mintzatzea, forma antolamendu bat baita. Ondorioz atera bada orokorrean behintzat gizakien arteko komunikazioa pentsamenduaren eta hizkuntzaren arte obraz baizik ezin gerta daitekeela –artearen eta eskulturaren kontzeptua zabaldu eta pentsamendua ere arte sorkuntza eta obra bat den antropologiazko puntu horretara iritsi nahi bada behintzat, hau da nolabait forma bat sor dezakeen prozesu plastiko bat den puntura –bestearen belarrietara iristen den hots uhin bat besterik ez bada ere-, orain hau idazten badut beraz, bada munduan inolako zalantzarik gabe gizakiak egin duen forma bat. Baina leihotik kanpora begiratzen badut, pinu bat ikusten dut; eta forma bat besterik ez da, baina ez du gizakiak egin. Horregatik bada, kontzeptu hori arras hedatu eta antropologiko egiteraino zabaltzen badut, eta sormen kontzeptua munduan formak sor ditzakeen pentsamenduan kokatzen badut, orduan esan beharra dut badirela forma batzuk, nik sortzen ditudanen paralelo, gizakiak sortu ez dituenak. Atzera naiteke denboran nik nahi dudan garairaino, harri aroraino, eta jar ditzaket bata bestearen ondoan, eta beti esan dezaket hori gizakiak egin dela –harrizko tresnak batzutan ez da batere gauza erraza izaten bereiztea–, ziurrenera batzuek zein besteek aurkitu dutena horretantxe hartu dute, ziurrenera bai. Baina osotasunean bereizkuntza hori egin daiteke, hau, hau gizakiak egin da, hori berriz, hori ez da gizakiak egin. Eta orduan zilegi dut esatea, nire metodoan oinarrituta, munduan badirela bi produktu mota, egunero beraiekin bizi garenak, alde batetik geuk egin ditugunak, gehienetan karratu samarrak, etxeak e.a. begiratu besterik ez dago, artifizialak direlako. Horixe da artearen iturburuetako bat, trebeziarekin zerikusia duena, eta bestetik paisaiako forma gisa aurkitzen duguna.

Beste alde batetik badira ardiak, zaldiak errepidean zehar igarotzen, ez dira gizakiak eginak (...). Bai, eta hori, arte obra hori, ez da gizakiak egin. Horixe esan nahi dut bakarrik, alde horretatik zilegi dudala esatea hor nola edo hala obraren aktoreak beharko luketela izan. Zeren hori egin dutenak gizakiak ez badira, jendea behar du izan (...). Bai, ordezkariak egin behar du izan horrek.

HARLAN: Beharbada gizakiak ere egin du, zeren ez baita forma horretan barneratu, baina gizakiaren forma bat da agian gotorturik.

*BEUYS: Bai, baina hala balitz ere, horrek ez luke esan nahiko gizakiak egin denik, gizakia bera ez baita gizakiak sortua. Hasteko eta behin, nik ezin dut erabaki zenbateraino hasieran zegoen gizakia, bere asmoz, bere burua sortzeko baldintzetan. Baina ziur nago bazela hartan ere halako ekimen ernamuin bat, gizakiak bere-berea zuena. Nola edo hala azaldu dena: sortua izan nahi dut! (...) Bai, eta gero esan zuen: oraintxe ari naiz hasten piska bat. Baina ziur nago hala ere beste ordezkari batzuek ere sartu dutela eskua ore horretan (...)*⁶²⁰

5.2.8. "Materialgabeak"

1985ean ekintza berezi bat burutu zen Georges Pompidou Zentroan, komisarioak Jean-François Lyotard eta Thierry Chaput zirela; "agerpen"* izena eman zitzaion, erakusketa ordeztu, eta "Les Inmatériaux" jarri zitzaion izenburua. Hortik dator hain zuzen atal honen izenburua ere. Beste erakusketa batzuetan katalogoa izaten dena, "agerpen" honetan hiru osagaik osatzen dute: "Albuma"(Album) antolatzaileek egindako lan-bidea erakusten

⁶²⁰ HARLAN, V., op. cit. "Joseph Beuys...", 239-142 or.

duena, "Inbentarioa"(Inventaire), planteatzen diren "site"-en gida izatekoa, eta "Idazketa probak"(Epreuves d'écriture) idazlan kolektibo, interaktibo, urrutitiko baten emaitzak biltzen dituen.

5.2.8.1. "Materialgabetasunaren" oinarriak Albumean

"Albumaren" "Aurkezpen" orokorrean ekintza horren antolatzaileek planteatzen dute ezen Izadiaren jabetza eta nagusigoak definitzen duela Modernitatearen tradizioa, Descartesen egitasmoan gizakiaren eta materialen arteko erlazioak arautzen dituenak hain zuzen. Era horretako borondate batek gauza guztiei ezartzen dizkie bere xedeak, haiek beren berezko zentzu naturaletik desbideratzen, eta izangarri zer den (proiektua) artikulatu eta izatez dena (materia) hartara behartzeko ahalbidea ematen dion hizkuntza batez xedatzen.

"Materialgabeak deitu agerpen honek harreman horiek 'material berriek' zenbateraino aldatzen dituzten sentiarazi nahi du. Zentzu zabaldu horretan, material berri horiek ez dira material berriak bakarrik, lanean diharduen, proiektatzen duen, gogoratzen duen Gizakiaren –egilea– kontzeptua bera zalantzan jartzen dute."⁶²¹

"Materialgabeek" Modernitatearen tradizioak sortutako harreman mota hori aldatzeko zenbateraino balio duten jakitea da "agerpen" horretan agerian jartzen den arazoa. Esamoldea bera subertsiboa da, baina agerira ateratzekoan jarrera bat baino gehiago har daiteke, eta "Materialgabeak" agerpenaren antolatzaileek kezka sorraraztea hartzen dute irizpide gisa. Materiala gizakiaren osagarri den bezala, honek hura menderatzen duenez, "materialgabe" izateak proiektu baterako gai gehiago izango ez den material bat esan nahi du bere kontraesanezko gordintasun gordinenean, izpiritu, borondate edo kontzientzia eta askatasun gisa hartzen den "gizaki" horren identitatearen kaltetan.

"Materialgabea" teknozientzia informatiko edo elektronikoaren emaitza da, edo harekin loturik azaltzen da behintzat. "Gizakiari dagokion ikuspegia, Albumaren Aurkezpenean esaten denez, behinolako ezagutza eta lan alor bat da; gaur egun teknozientziek darabilte eta banatzen dute beren artean, eta gaur egun beraiek beste alor batzuetan ikertzen eta atzematen dituzten materialen antzekoak (jeneralean konplexutasun handiagokoak badira ere) aurkitzen eta lantzen dituzte hartan. Gizakiaren garun kortexa 'irakurri' egiten da, eremu elektronikoa bat irakurtzen den bezala, gizakiaren afektibitateari sistema neurovegetatiboaren bidez eragin egiten zaio, euskarri eta kode desberdinez bideraturik eta elkarrekin batetik besterako 'itzulpenak' gertatzen diren 'interface' bidez loturik leudekeen informaziozko antolamendu kimiko konplexutasun handiko bati eragingo litzaiokeen bezala."⁶²²

"Materialgabe" horiek izan daitezkeela onartzen bada, "material" kontzeptuari loturik doazen ideiak, eta horrenbestez giza nortasuna eratzen laguntzen dutenak, hau da, esperientzia, oroimena, lana, autonomia (edo askatasuna), baita "sorkuntza" ere edo gizakiaren desberdintasuna, ahuldurik geratzen dira guztiak, eta aldiz, "elkarrekiko eragin orokorraren" ideia indarturik ateratzen da. "Elkarrekiko eragin" horrek esan nahi du ekintza gertagarri egiten duen egituraren poloetako bakoitza beste poloen arabera baizik ez dela ulergarri, erlazio horretan baizik ez duela zentzurik. Polo horietako edozeinetan aldakuntzaren bat gertatzen bada, multzo osoa

⁶²¹ "Album", "Les Inmatériaux"-ekoa, C. G. Pompidou, Paris 1985, 1 or.

⁶²² Ib., 2 or.

desegituratzen da eta berriro egituratzen, eta hala izatera, beste mezu bat da dagoeneko. Funtzionamendu sistema horrek antropologiaren eskemetan du euskarria; horien arabera objektuak oro har, edo gertaerak mezuak baitira (zeinu multzoak), eta horiek aldi berean elementu eten bakangarritz* daude osatuak, eta horiek dira euskarriaren edo materialaren ezaugarri bereziak. Adibide gisa bada ere, interesgarria da ekintza honen antolatzaileek "materialgabe" izatearekin bateragarri ematen dituzten bestelako terminoak: heldugabe, sortu gabe, berehalatiko*, hezigaitz-inmanente*, "sexutugabe", hilezkor...

Gisa horretako material bat, uhin elektronikoz, hots uhinez, argi uhinez, oinarrizko zatikiz eta beren ezaugarriez osatua, erabat ezabatzen da berez den izaki gisa, material horien egitura eraginkorrari eusten dion printzipioa ez baita "sustantzia" iraunkor bat, elkarrekiko eragin multzo egongaitz bat baizik, gisa horretara materiaren ereduaren ordezkariaren eredu har daitekeelarik. Gaur egungo teknozientzia eta arte esperimentazioa eraginkor diren maila ez da gehiago giza maila. Oso txikia dena, oso handi denaren informazioa izateko bide bakarra hain zuzen, gure gaindi dago, gaindi egiten digu. Eskala maila hori eskatzen dute gorpuzkien fisikak, genetikak, biokimikak, elektronikak, informatikak, fonologiak...

Gizakiok errealitatearekin dugun erlazioa kontuan hartzea, edo berriro pentsatzea da "materialgabeen" agerpenak dakarren erronka nagusia. Zerbitzu fisikoak ematen dizkiguten eragile mekanikoak erabiltzen ohituta gaude, baina gure bizitzetan teknologia berrien eragileak azaldu direnez gero, badirudi gure adimenak ohitura zuen protagonismoa galdu egin duela eta beste zerbaitekin konparazioan balego bezala sentitzera beharturik dagoela. Izpituaren eta materiaren arteko erlazioa ez da gehiago subjektu adimentsu eta borondatetsu bat objektu bizigabe baten aurrean zegoeneko. "Lehengusuak dira 'materialgabeen' familian"⁶²³, Albumean esaten den bezala.

Ikuspegi hori gorabehera ordea, ez da teknologia irudi modernoa gainbeheran jarri duen arrazoi bakarra. Gainbehera horren seinaleetako bat baizik ez da, bestela ere nahikoa eta sobera arrazoi baitu gizaki modernoak azkeneko berrehun urte hauetako historia egiaz izan denaz harro-harro ere ez egoteko. Georges Pompidou Zentroaren agerpen horrek subjektu horren egonezina eta malenkonia erakusten ditu.

5.2.8.2. Postmodernitatearen galdekizunen adierazpena "Inbentarioan"

"Inbentarioaren" hasieran "agerpen"aren gertalekuaren plano bat dator; ohiko plano batena baino zirkuitu elektronikoko baten antza gehiago du ordea, eta disziplina horietara oso ohituta ez gaudenontzat hala ere, laberintu bitxi kezkarri batena du itxura. Oharrak irakurriz gero, zona batzuk daudela esaten zaigu, "site" batzuk, egoera batzuk; zonatik zonara bitartean badira eremu "hutsak", neutralizatuak, antolatzaileen arabera zona batetik bestera doan ikuslearentzat ikerketa egoerak eskaintzen dituztenak. "Site" horiek eta zonak enuntziatu gisa ageri dira planoan.

Planoaren edukia laburbiltzeko zailtasuna kontuan hartuta, enuntziatu horiek honako transkribitza iruditu zaigu egokiena, berez ere oso argigarri iruditzen baitzaizkigu. Sarrerari "Ez-gorputzaren antzokia"

⁶²³ Ib., 4 or.

deitzen diote. "Materialak" zonan hamabi "site" daude: biluz hutsa, bigarren azala, aingerua, gorputz abestua, gorputz lehertua, "azpi-argala"*, azalera aurki ezina, berezi ezina, material materialgabetuak, pintura argiztatzaila, pintorea gorputz gabe, kopia guztiak. "Matrize" zonan bederati: azal guztiak, anoa, zarata guztiak, hizkuntza bizia, xake jokoa, matrikula, aldagai ezkutuak, ikustezintxoak, arkitektura planoak. "Material" zonan sei "site" dira: gizaki ikustezina, gela, bazkaltiar presakatua, musikagile gogoz kontra, auto-sorkuntza, izar-arragoa*. "Materia" zonan hamaika "site" dira: itzalaren itzal, zantzuaren zantzu, elkarrekiko leku, argi ezkutu, aurkeztezin, irudi kalkulatuak, usain pintatua, urrin itxuratua, bisita itxuratua, sakontasun itxuratua, alderantzizko erreferentzia. "Amatasunak" zazpi "site" ditu: bizkor-bizkor jantzia, hiru amak, aurrez prantatua-aurrez hitz egina, denboraren dirua, negozio pintatua, jaioterri ahaztua, autore guztiak. Eta azkenik "Hizkuntzaren laberintuetarako" hamabost "site" daude aginduak, baina Borges-en "Babelgo liburutegiaren" aipamen baten ondoren ez datoz bat gero gauzatzen diren fitxekin, baina ziurrenera "agerpenaren" hirugarren partera bultzatzen gaituzte, "Idatz-probetara".

5.2.8.3. *Idazketa kolektiboa, interaktiboa urrutitiko "Idatz-probetan"*

Lyotard-ek berak azaltzen du zer diren "Idatz-proba" horiek. Hasteko esaten du ez zutela nahi aurrez erabakitako testurik, ez aitzinsolasik, eta katalogoko profesionalen artikulurik, eta beste gogoeta modu bat nahiago izan zutela aukeratu. Horretarako hogeita hamar inguru idazle, zientzilari, artista, filosofo eta hizkuntzalariri berrogeita hamar *materialgabe* aipatzen ziren hitz zerrenda bat proposatu zitzaizen, nork berak zerizkion gisara komenta zitzaizen, baldintza tekniko eta forma jakin batzuk jarrita.

Hogeita hamar pertsona horietako bakoitzak berrogeita hamar hitz horietako bakoitzari buruz zerizkiona esan zezakeen, eta aldi berean gainerako guztien ekarpenak ere bere irismenean eduki. Lyotard-ek zioenez, iritzia eskatzeko modu honek isla zitzakeen desberdintasunak eta "hitz batek sortzen dituen eremu semantikoen desbiderkatzea, zentzu aniztasunaren ebidentzia, hizkuntza den esanahi finkatuen biltegi horren kontrako guduak idaztearen eta pentsamenduaren bultzatzaile zer den"⁶²⁴, hori interesatzen zitzaizen batez ere antolatzaileei. "Ezadostasun lantegia" deitzen dio esperientzia horri, gizarte modernoaren eta gizarte horretako informazio jarioaren frogapean jartzen baita idaztea. Izatez, "izkribatzaileak" eta hitzak jartzen dira komunikazioaren frogapean, "idaztearen sekretua, testuaren joanetorria, 'eginez joatea', pre-testuak, testu lagungarriak, izan daitekeen aurreiritzia izendatzeko beharrezko den anamnesia bat bezala."⁶²⁵

Agerpenaren arduradunek Albumean zehar agertzen dituzten emaitzak interesgarriak dira oso, baina ez genuen testuen edukia ekarri nahi hona. "Materialgabeak" "agerpen" bat da, komisarioek oso garbi dioten bezala, eta alderdi horixe da hain zuzen azpimarratu nahi duguna. Oso gauza normala da "Egoera postmodernoaren" egileak "agerpen" hori *ezadostasun* lantegi gisa planteatzea, eta desberdintasunak, konplexutasuna eta informazioaren joanetorria interesatzea. Segun eta nola, aberasgarri da egiten diren komentarioen "joan-etorria" eta "hara-hona" guztiak ikustea. Eta oso esanguratsua da orobat, kritika eta iritzia, disziplina desberdinetatik datozen autoreei hitza emanez, "desprofesionalizatu" izana. Baina esanguratsua

⁶²⁴ "Epreuves d'écriture", "Les Inmatériaux" aipatutik hartua, 6 or.
⁶²⁵ Ib., 6 or.

dira, hala ere, komentatzeko aukeratu diren hitzak berak, zerrendak berak ere ongi islatzen baitu Calabresek dioen "garaiaren izpiritu" hura.

Ondoko hauek dira hitz horiek: Ahots, Aldakuntza, Aldiberekotasun, Amatasun, Anizkoitz, Argi, Argi-Denbora, Artifizial, Atzemate, Autore, Bafada, Bizi, Denbora, Desira, Desmaterializatzeko, Desmaterializatzeko-Metamorfosi, Diru, Egiantz-gabe, Elkarreragin, Eskubide, Espazio, Espazio-Keinu, Fatxada, Froga, Gorputz, Hilezkortasun, Hilezkortasun-Zeinu, Hizkuntza, Idazte, Ilaundu, "Interface", Irudi, Ispilu, Ispilu-Umontzi, Itsasgizon, Itxuraketa, Itxuraketa-proba, Itzuli, Izadi, Izadi-Artifizial, Keinu, Kode, Kode-Muga, Lastertasun, Materia, Material, Materialak, Metamorfosi, Muga, Okerrune, Ordena, Oroimen, Protesi, Sare, Seduzitu, Umontzi, Zeinu, Zentzu.

5.2.9. "Magiciens de la Terre"

1989an erakusketa berezi samar bat izan zen Parisen.⁶²⁶ Erakusketa horren antolatzaileek gaur egungo autoreen obrak, objektuak, bildu nahi izan zituzten; autore horiek ordea, ez ziren nahitaez mendebalekoak. "Gaur egungo" esaten denean, erakusketa antolatzen den unean bertan, Lur honetako lekuren batean beren obrak –arte obratzat hartzen beti ere errazak ez direnak, zeren "artearena" mendebaleko kulturako kategoria bat baita, beste kulturretan gisa bereko kategoriekin nahita nahiez bat zertan etorririk ez duena– egiten ari diren autoreak hartzen dira halakotzat. Horregatik hain zuzen, obra horiek erakusketarako hautatzeko erabili diren irizpideak azaltzen dituztenean, ez dute obra horien arte baliorik aipatzen, *zentzu bat emateko* duten ahalmena eta gaitasuna baizik. "Jatorrizko testuinguruan zentzu jakin bat duten objektu horiek, handik kanpora aterata ematen zaien zentzu berri baten arabera zergatik estimatzen eta balioztatzen diren jakitea, hori da erakusketa horretan planteatzen den arazo nagusia. Gaizki ulertze hori nondik datorren asma baldin badaiteke, ondorio harrigarriak izango lituzke horrek, zeren objektu horrek halako bigarren bizitza moduko bat hartzen baitu berez ez zuen zentzu bat ematen diogunean. Zentzu aldatze horrek, zentzu lerratze horrek, arbuigarri eta atzeragarri izan ordez, akuilagarri eta pizgarri izan beharko luke, gogoeta sakonago bat egiteko."⁶²⁷

Objektu horiek erakusketarako aukeratuak izan daitezen elkarren berdina dutena inguratzen dituen *aura* da, horren kariak ez baitira erabiltzeko gauza edo tresna soil, adimenaren iratzargarri eta ideia ernatzaile baizik. "Balio metafisikoen gordailu dira. Zentzu bat komunikatzen dute."⁶²⁸ Horrexegatik erabiltzen da hain zuzen, *magia* hitza objektu horiek eragiten duten erlazioa izendatzeko, eta horrexegatik ematen zaio eman ere "Magiciens de la Terre" izenburua (lurreko aztiak), era horretara "arte" hitza erabiltzera beharturik ez egoteko.

Erakusketa horretan elkarrekin egon ziren tradizio bizia, arte profesional "akademikoa" eta herritar arte "autodidakta". Historian zehar kulturen arteko topaketak eta talkak era askotako ondorioak izan ditu, hasi baten ala bestearen guztizko ezabatzetik edo erabateko irestetik, eta bien nahaste, mestizaia eta sinbiosietarainokoak, edo bitarteko elkarren pizgarri eta aberasgarri izaterainokoak. XIX. mendearen bukaera aldetik, edota are Erromantizismo garaietatik, beti izan da mendebaleko kulturaren halako jakinmin bat –bestelako interesik gabea

⁶²⁶ "Magiciens de la Terre", C. G. Pompidou. Paris 1989.

⁶²⁷ MARTIN, Jean-Hubert, "Preface", "Magiciens..." katalogokoa, 9 or.

⁶²⁸ Ib., 9 or.

ere izan ez dena guztiz– beste kulturetarako. Artearen munduan aise suma daiteke interes hori; ikusi dugu lehenago M. Rowell-ek nola aipatzen zuen interes hori XX. mendeko lehenengo arte joerak aztertzen zituenean. Arte primitiboaren alderdi plastikoak erabat liluratu zituen kubistak; espresionistentzat eta primitibistentzat berriz, arte horrek badu halako izpirituzkotasun bat, denboraz kanpokotasun bat eta unibertsaltasun bat, historiako gorabeheren mende ez dagoena, eta kulturaz aurretiko ikuspegi bat erakusten duena, Izadiaren eta izpirituaren arteko adostasunaren gainean oinarritzen den ustezko gizarte baten ikuspegia litzatekeena.

Izatez, bai kubistek, bai espresionistek bai primitibistek "arte" izendatzen zituzten tribuetako gauza horiek, eta etnologia museoetatik arte museoetara aldatzen zituzten eragiketa horren bitartez, garai horretako abangoardiako artea epaitzeko erabiltzen zituzten irizpide berberetzuzkatuz. Era horretara, dio Thomas Mc Evilley-k, "objektu horien interpretazioa, egileen beraien asmoetatik erabat alderaturik, haien xedeak ezabatu eta objektuak arrotz duten xede bati menderaturik, eta egileen gustuaz ere beste horrenbeste eginik, kultura arrotz baten osotasunaren etengabeko bortxaketaren pare da. Horrek esan nahi du sortzaileek berek ez zituztela ulertzen beren objektuetan gorderik zeuden xedeak, eta mendebaleko jakitunaren goitiko begiradaren behar zirela beren eginkariak izan zertarako ziren jakin zezaten. Gaur egun, bada, etnologia museoetatik arte museoetara aldaturik, objektu ebatsi horiek, isil-isilean baina goratik gorpuzten dute mundu honetako beste herrien ulermen okerra mendebaleko kulturaren begiradaren transzendentziak zuzentzen duelakoa."⁶²⁹

Era horretara Mendebalaren pretentsioen estrategiaren eta are kalitate eta gustu irizpideen mendeko geratzen dira objektu horiek. Beste alde batetik historiak zentzu bat baduela eta kontzientzia bizi-biziko pertsona multzo batek historia horren jomuga ezkutukoa zein den adieraz dezakeela eta horrenbestez hartara bideratzen lagundu dezakeela sinestea esan nahi du horrek.

Thomas Mc Evilley-ren iritzian, Postmodernitatea sortzen den garaitsuan gertatzen da gure kultura beste hainbat kulturaren artean beste bat dela eta horrenbestez haiek bere jokamolde berak hartzera behartzeko paradan ez dagoela planteatzen hasteko aukera ematen duen aldakuntza. "Horrek ez du esan nahi horrenbestez – dio baita ere– gustuaren kalitatea edo autoritatea bukatzen direnik, talde baldintzatu batera mugatzen direla baizik. Modu berean baldintzaturik dauden banako komunitate baten barruan, adostasunez hartzen diren kalitate estandarren bidez definizioak, loturak eta justifikazioak ematen dira, adostasun horren mugen barruan."⁶³⁰ Eta gauza berbera gertatzen da lekuz eta denboraz guregandik urruti dauden beste gizarte batzuetan ere, bere gizataldeari bere buruaz gogoeta egin eta beren burua definitzeko esparru bat eskaintzen baitzaie, aldakuntzen eta bilakaeren esanahia ulertzeko balio diena.

"Magiciens de la Terre" erakusketak 1989an izan zuen garrantzia izan bazuen, eta hemen ematen diogun tratua ematen badiogu, mendebaleko kultura ez diren gaur egungo beste kultura batzuk, eta horrenbestez geurea ere bai, begiratzeko garaian bestelako sentzibilitate bat datorrelako sintoma delako gertatzen da hori. Haren strategiak oinarritzko puntutzat hartua du kategoriek eta irizpideek ez dutela berezko baliorik, eta askatasun

⁶²⁹ MC EVILLEY, Thomas, "Ouverture du piege: l'exposition postmoderne et 'Magiciens de la Terre' ", "Magiciens..." katalogokoa, 21 or.

⁶³⁰ Ib., 22 or.

eremua zabaltzen ere lagun dezakeela horiek hausteak. Edonork erakuts diezaioke edozer edonori edozerengatik, arrazoi horiek talde horren interesetan oihartzunik badu. Erakusketa postmoderno batek ez du aurrez erabakitako jarrerarik hartu behar kalitateari, gustuei eta definizioei dagokienez; horren helburua ez da guztientzako berbera den esentzia aurkitzea, desberdintasunak azpimarratzea baizik.

Erakusketa postmoderno baten estrategia ez da, beraz, zati bateko edo osoko berdintasunak, uniformetasunak lortzea, "desberdintasunaren gain kontzentratzea baizik, era horretara bestea ohoratu egiten baita, eta bera izaten uzten zaio, uniformetasun ezkutuko baten printzipio autoritarioa planteatuz aniztasun ezin kontatu ahalakoa murrizten ahalegindu gabe."⁶³¹ Era horretako proiektu baterako aniztasuna eta nolabaiteko erlatibotasun bat onartu beharra da, mugimenduan orokorrean, artearen historian, historian edo bestelako edozein hierarkiatan printzipio bateratzaile bat inposatu ordez.

"Magiciens de la Terre" erakusketak, alde batetik ez du aintzat hartu nahi unibertsalak inposatzeko eta aurreramendua eta forma soilen errealitate transzendentearen balioan sinesteko joera modernoa, eta bestetik ikuspegi berri bat eman nahi du gaur egungo arteak, bere zatiketa eta desberdintasun guztiekin, bizi duen egoeraz. Thomas Mc Evilly-ren iritzian, erakusketa horretan "definitu gabe edo aniztasun kontraesanez betea dena definitzen da eta kontraesanaren, aniztasunaren, esentziarik ezaren inguruan elkarretaratzea proposatzen du, ni-aren ideia erlatibo, aldakor, alde-anitz baten inguruan biltzea, beste hitz batzuetan esana, ni-aren ez-idea batean edo ez-niaren ideia baten inguruan biltzea. Proiektu honek garrantzia halakoa du zailtasuna ere."⁶³²

Bukatzeko, era honetako erakusketa batean, mendebaleko kulturarentzat erdia eta gainerako guztiarentzat beste erdia banatzeko proportzio neurri gabekoa erabili delarik, kultura horietan guztietan emakumezkoen parte hartze edo ez hartzeak adierazten duen desberdintasunari begirada bat botatzea falta zela iruditu zaigu, erakusketa hori emakumezkoaren ekarpena, kualitatearen ikuspegitik begiratuta bederen, ekarpenetan interesgarriena izan de hamarraldi batean gertatu delarik batez ere.

5.2.10. "Hutsalaren inperioa"

"Hutsalaren inperioa" (Imperio de lo efimero) izenburu hori du Gilles Lipovetsky-k 1987an modari buruz, zentzurik zabalenean, argitaratu zuen liburuak.⁶³³ Modaren fenomenoak zer den hitz egiteko asmorik ez badugu ere, interesgarriak iruditzen zaizkigu idazle horrek modaren aldakortasunaz, erakarmenaz, hutsaltasunaz, marginaltasunez bereizteaz eta horren guztiaren euskarri den marko postmodernoaz esaten dituen zenbait gauza, eta interesgarria iruditzen zaigu orobat izenburua bera ere, "camp" eta "kitsch" fenomenoak izendatzeko, horiek ulertuz gero aiseago uler baitaitezke gaur egun bertan burutzen diren zenbait jarduera, erabat ez bada ere, Izadiaren gaiarekin zer ikusia badutenak, eta lehen ikusian hirurogeita hamarreko hamarraldiko azken urteetako diskurtsuetatik oso urruti daudenak.

⁶³¹ Ib., 22 or.

⁶³² Ib., 22 or.

⁶³³ LIPOVETSKY, Gilles, "El imperio de lo efimero", Edit. Anagrama. Bartzelona 1991. Frantsezezko lehenengo argitalpena 1987an izan zen.

Izatez atal honen edukia Lipovetsky-ren beste liburu batetik, "Hutsaren aroa" (La era del vacío)⁶³⁴ liburutik, hartua da guztia; gure gizarte honi postmodernismoa iristean gertatzen zaion aldakuntzaren diagnosi ahalegin bat da liburu hori. Tesi honen hirugarren kapituluari gai hau dagoeneko ukitu dugun arren, baina gai hori bera berriro hemen ateraz, egoera trumiltsuetara eta irudiak parrastadaka erabiltzera hain zalea den idazle honen eskutik hala ere, hirurogeita hamarreko hamarraldian idaroki ziren zuinetatik ihes egiten nahi dutela diruditen ekintza eta obren interpretazio markoa izan daitekeen zerbaiten isla nahi da proposatu.

5.2.10.1. Postmodernitatean bete-betea

Lipovetsky-k bi postmodernitate modu bereizten ditu: bata *beroa* (*hot*), hirurogeita hamarreko hamarraldiko errebindikazio eta errebeldia mugimendu guztiak bideratu zituen, eta bestea *hotza* (*cool*), "egiazko berrikuntzarik eta ausardiarik gabea, logika hedonista demokratizatzearekin, 'bultzadarik goituenak ordez bultzadarik makurrenak'* hobesteko joera erradikalizatzearekin, aski duena."⁶³⁵ Orobat dio ezen postmoderno izatearena ez dela kontzeptu zehatz bat, nekez adostu daitezkeen maila eta alorretara bidaltzen duelako. Bukaera, andeatzea, jarraipena, etena, patua, izate hori ulertzeko beste horrenbeste modu izendatzeko beste horrenbeste termino dira. Nahiago du, halaber, *osotasun sozialaren sakoneko uhin orokor* bat bailitzan irudikatu, eta "aro modernoaren barrenean eta haren jarraipenean sortzen den gizarte, kultura eta norbanako mota berri baterako ibilbide geldi konplexua deskribatzen duen hipotesi orohartzailea"⁶³⁶ bezala deskribatzen du bere ikerketan. Lipovetsky-k Daniel Bell-en "Les contradictions culturelles du capitalisme" testuan oinarrituta eraikitzen du bere analisia; hemen ordea, puntu hori argitu ondoren, Lipovetsky-renetik egingo ditugu aipamenak.

"Kultura postmodernoa antolamendu uniforme dirijista batetik ilkitzen den gizarte baten gainegiturazko poloa da autore horrentzat; gizarte horrek nahasi egiten ditu horretarako azkeneko balio modernoak, iragana eta tradizioa goresten ditu, lekuan lekukoari eta bizitza sinpleari balio gailena aitortzen, zentraltasunaren lehentasuna urratzen du, egiazkotasunaren eta artearen irizpideak barreiatzen ditu, eta noren bere nortasunaren sendotzea haizutzen du garrantzizko gauza bakarra nor bera izatea den gizarte pertsonalizatu batean, eta horrenbestez edonork hiritar izateko eta gizartearen onespina irabazteko eskubidea duen, eta aginduz eta luzarorako ezertarako hertsia ezin daitekeen, aukera oro, maila oro inolako kontraesanik ez gibelamendurik gabe elkarrekin izan daitezkeen gizarte batean."⁶³⁷ Laburtuz bada, Postmodernitateak bektore indibidualistaren eztanda bat dakar, baina interpretazio horrek ere behar ditu ñabardura batzuk.

Eztanda horrek ez du esan nahi zentzu eta legezatasun oro galtzen denik, Modernitatean hasitako mendetako demokratizazio prozesuan beste bide bat zabaltzen dela baizik, norbanakoaren ikuspegiari garrantzi berezia ematen zaiola. Análisi horrek tesi honen hirugarren atalean aipatzen genuen zentzu beretik jotzen du, hartan adierazten baikenuen gure iritzian Postmodernitatea "Modernitatearen aurpegi berri bat" bezala behar dela hartu, eta alde batera utzi etena aldarrikatzen duten tesiak.

⁶³⁴ LIPOVETSKY, G., "La era del vacío", Edit. Anagrama. Bartzelona 1990.

⁶³⁵ Ib., 106 or.

⁶³⁶ Ib., 80 or.

⁶³⁷ Ib., 11 or.

Subjektu postmodernoareen indibidualizazio prozesuaren ondorioa eta adierazpena *narzisismo* deitzen du Lipovetsky-k; narzisismo horrek ordea, konpromezu politikorik ez hartzea baino gai subjektiboei balio gehiago aitortzea esan nahi du areago. Prometeo, Fausto edo Sisifo Modernitatearen ikurrak baziren, Narziso da Postmodernitatearen ikurra autore batzuentzat. Norbanakoak "espazio publikoan edo eremu transzendentalean inbertitzen duen emozio karga urritu eta horrenbestez eremu pribatuari lehentasun handiagoa emateko"⁶³⁸ joera islatzen du batez ere. Pribatutasunerako joera hori ez da ulertu behar guztizko askatasun asozial baten moduan, zeren narzisismoaren ezaugarria baita, besteren artean, "identitatearen" arabera elkartu beharra ere. Elkartzeko joera hori elkartzeko estilo berri batez gauzatzen da.

ekoizpena eta iraultza aro modernoaren obsesioak diren bezala, informazioa eta adierazpena dira aro postmodernoareen obsesioak, eta hainbesteraingoa ugaltu ditu informazio bideak eta parte hartzeko bideak, non azkenean doazko eta besterik gabeko adierazpen bilakatu baita narzisismoa, adierazpen horretan zer komunikatuaren gainetik jartzen dela komunikazio ekintza bera, "edukien ezaxola*, zentzuaren jolas bilakatzea, ez xederik ez entzulerik gabeko komunikazioa, mezu emaila bilakaturik mezu hartzaile nagusi."⁶³⁹ Narzistikomunikatze alde komunikatzen da, adierazte alde adierazten, mikroentzulego batek graba dezan, sustantzigabetze postmodernoarekin eta haren hutsunearen logika bereziarekin bizitzen ikasten du.

Narzisismoarekin bestelako norbanako modu bat sortzen da, bere buruarekiko harremanetan, besteekikoetan, munduarekikoetan eta denborarekikoetan lehen ez bezalakoa dena. Orainaldia jarraipen zentzurik gabe bizi du, ez iraganarekin ez etorkizunarekin jarraipenik ez duela. Iraganak balioa galtzen du, eta etorkizuna parentesi artean jartzen da... badaezpada ere. Trajikotasuna ezabatu egiten da, eta "orain arte ez bezalako apatia bat azaltzen da, munduarekiko azaleko sentiberatasun batez eta aldi berean ezaxola sakon batez osatua."⁶⁴⁰ Zentzu sistema handiak utzi egiten dira, eta helburu sozialei poliki-poliki sakoneko esanahia kenduz eta hustuz doan Ni arinki atomizatu batean inbertitzen da, eta paradoxa badirudi ere, XIX. mendeaz gero proiektu moderno guztietan bultzatu den logika sozial indibidualista baten gurutzamenduaren ondorioa da hori guztia.

Indibidualizazio prozesuaren beste alderdi bat norbanakoek erakusten duten *apatia* geroz eta handiagoa da; horrek ez du esan nahi ez porrota ez sistemaren kontrako erresistentzia, ez sozializazio akatsa, "sozializazio malgu eta 'ekonomiko' bat baizik, kapitalismo modernoak, sistema *esperimental* bizkortu gisa, bere funtzionamendurako behar duen lasaitasuna baizik."⁶⁴¹ Apatia edo ezaxola ez dira, ordea, motibazio falta, zerbaiti atxiki eta egia absolutuak hartzeko eskasia eta zailtasuna baizik. Baina apatia edo gogogabetasun horretatik sor daitezkeen marjinalitatea eta iheskeria "erromantikoak" dira oraindik, "bere basamortu beroa bere etsimenaren eta beste era batera bizitzeko heriosuharraren pare du egina."⁶⁴²

⁶³⁸ Ib., 13 or.

⁶³⁹ Ib., 15 or.

⁶⁴⁰ Ib., 53 or.

⁶⁴¹ Ib., 43 or.

⁶⁴² Ib., 44 or.

Apatia eta ezaxola horren aurrean indarrean dagoen sistema sozio-politikoak edo haren salatzaileek alferrik zabalduko dituzte betiko "motibazio" eta "mobilizazio" tresna tradizionalak. Aro postmoderno honetan erlazio autoritario dirijistak gutxitu eta aukera probatuak, aniztasuna eta "aukerako" eskaintzak ugaltzeko joera dago. *Erakarmena* da hori lortzeko bide egoki ezkutukoa, "eskaintza ugaltzea eta era-aniztea, proposamen gehiago egitea eta jartzea, batek gehiago erabaki dezan, mendekotasun uniformearen ordez aukera librea, homogeneotasunaren ordez aniztasuna, zorrotasunaren ordez nor bere desirak betetzea jartzea."⁶⁴³ Erakarmenak dena hanpatzen du, sozializazio leun abegi oneko bat burutzen du indarrez ez baina hedonismoz, informazio bidez eta erantzukizun bidez inposatzen den bakantze prozesu batez baliatuz.

Artean irudikapen klasikoaren eremua hautsi eta finkatuta zeuden formak eta sintaxiak puskatuz hasi ziren lehenengo abangoardiak. Haien berrikuntzek iraganarekin zuen lotura jarraitasuna eteteko balio izan zuten, baina berrikuntza ahan hori bera bere ekarpenen kontra bihurtu zen erasoan, eta obra bat ez al zen burutua, atzegoardiara aldatzen zen, eta dagoeneko ikusiaren munduan hondoratzen, etengabeko berrikuntza eta aurrera ihes batean. Ikusi gabea izatea askatasun artistikoaren inperatibo kategoriko bihurtu zuten abangoardiak.

Baina behin puntu bateraz gero abangoardia horien hutsunean jiraka hasi ziren, garrantzizko berrikuntzarik ezin eginez. Teoriko guztiek ez dituzte garai berean kokatzen neke sintoma horiek, neke sintoma deitu behar badira behintzat. Tesi honetan hirurogeiko hamarraldiaren erdi aldera kokatu dugu garai hori. Nolanahi ere neke edo ahidura hori mailaz mailako prozesu gisa hartu behar da, eta zergatik ez, har daiteke Modernitateak bere izatez duen prozesu natural bat bezala, eta Modernitateak bezala abangoardiak ere, balio bakartzat berria dena onartzen duen kultura arras eta erro-errotik indibidualista eta erradikal, ia-ia suizida, baten ikurra baitira. Tesi honetan "muturreko" edo "gehiegizko" terminoak erabiliz adierazi dugu hori.

Tesi honetan iradoki izan da orobat ezar daitekeela lotura bat "Modernitatearen" fenomenoaren eta erromantizismoaren artean, eta baita Modernitate bat baino gehiago izan daitekeela ere. Lipovetsky-k ere irizpide horietatik hartzen du abiapuntua, eta hala dio autore modernoek nagusigo ekonomikoa duten gizarte klaseen balioak irudikatu ordez, erromantizismoan hartu zutela inspirazio iturria, eta ni-a, autentikotasuna eta plazerra goretsi zituztela, burgesiak proposatzen zituen lan, aurrezte, neurrikotasun eta puritanismo balioen ordez. Baina burgesiak ezarritako sistema kapitalistak berak aldatuko ditu kontrakotasun horren bi muturrak, nor bere plazerra eta atsegina lortzeko grina itxuraz asetzeko gauza izango den bizimodua gutxiengo batentzat bakarrik sustatu ordez jende oste osoarentzat sustatuz, horretarako kontsumoa, publizitatea, moda, *mass media*-k eta kreditu sistema bultzatuz. Aldi berean abangoardiak beren probokazio ahalmena galtzen dute, eta artista berritzaileen eta publikoaren arteko tentsioa guztiz apaltzen da. Eta hedonismoaren demokratizatzaile, berritasunaren hedakuntzaren bultzatzaile, anti-moralaren eta anti-instituzionalismoaren sustatzaile eta arte alorreko eta eguneroko bizitzako balioen adostzaile bezala agertuko da postmodernismoa.

Hirurogeiko hamarraldia zerbaiten bukaera eta zerbaiten hasiera da. Modernismo modu abangoardista amaitzen da, eta hala amaitzen ere, non ordura arte erakutsia zuen izaera estremista eta erradikalak eztanda egiten baitu, eta bizitzaren eremu guztietara iristen da eta hirurogeiko hamarraldiko ezaugarri diren iraultza

⁶⁴³ Ib., 19 or.

mugimenduak abiarazten. Eztanda hori ordea, uler daiteke lehengoan gehiago sakatzea bezala, ala jo eta pasatzea bezala, eta halaxe gertatzen da, gertatzen ere, zeren baterakoak eta besterakoak baitira kritikoen interpretazioak ere. Dударik ez du, ordea, itxuraz behintzat, harrez gero esan daitekeela bestelako modu bat eratzen dela errealitatea eraikitzeko; lehengo termino berbera erabiltzen da hori izendatzeko, baina denborazko aurrizki bat (post) erantsirik; edukia berriz ez da inolako programaren ala manifesturen arabera eratzen, denbora igaro ahala balioztatzen baizik.

Lipovetsky-ren iritzian, Postmodernitate horrek "ez du ez forma modernoak hausteko ez iragana berpizteko helbururik, estilo desberdinen artean bakean bizitzekoa baizik, tradizio-modernitate kontrakotasuna baretzea, tokiko-unibertsal antinomia ezabatzea, figurazioaren ala abstrakzioaren aldeko agindu finakoak kolokan jartzea baizik, hau da, laburtuz, gizartean ideologia gogorrak gehiago kabitzen ez diren bezala, instituzioek jendeak aukerak izan ditzan eta parte har dezan nahi duten bezala edo paperak eta nortasunak nahasten diren bezala edo norbanakoa lausoa eta eroankorra den bezala, artearen eremuan ere baretu egin nahi ditu gauzak."⁶⁴⁴ Postmodernitateak onez aitortzen du arte modernoak onartu zituela lehenik logika irekiak, baina aldi berean bere abangoardien mendekoegi dela salatzen dio, etorkizunerantz baizik begiratzen ez zuten eta nork bere hautamenak egiteko eta konbinatzeko dituen aukerak kontuan hartzen ez dituen balio batzuen mendekoegi dela alegia.

Eta Postmodernitate horrek logika modernoarekiko jarraipenik ez izate bat esan nahi duen heinean esan daiteke badela eten bat, baina, ondo padaroxaz hala ere, jarraipen da eten hori, Modernitateak duen berbera baitu Berriaren afana. Axaleko eta itxurazko etena da, Modernitateak seinalatzen zuen bide berean urrats bat gehiago. Artearen mugak zabaldu egiten ditu, "irudimen museo osoa bere baitan hartzen du, oroimena zilegiztatzen, berdin tratatzen du iragana nola oraina, kontraesanik gabe bizikidetzen ditu estilo guztiak."⁶⁴⁵ Baina elitismo orori itzuri egin nahiak, eta jende oste zabalaren gustoa bere egiteko eta sortzaileak asebetetzeko duen afanak egiten du abangoardia ez bezalako. Arte zentro eta borondateen ugaltzeak eta horien proposamenen eklektizismoak ederki islatzen du hori.

5.2.10.2. "Camp"-ari buruzko oharra

Izenburu horixe du ("Notas sobre lo 'camp' ") Susan Sontag-ek 1984ean idatzi eta bere "Interpretazioaren aurka" ("Contra la interpretación") liburuan argitaratutako testu batek. Paradoxa dirudien arren, eta idazle horrek "camp-aren muin-muina natural ez denarekiko –artifizioarekiko eta gehiegikeriarekiko– amodioa dela"⁶⁴⁶ dioen arren, testu horretan zehar isurtzen ziren zenbait gogoeta, zeharbidez bada ere, geuretzat hartu behar ditugu, azkeneko mende laurden honetan artean izan diren zenbait jokabide, hain zuzen ere *natural* denari dagozkion eremuetan izan direnak, ulertzeko bide eman diezaguketelako.

⁶⁴⁴ Ib., 122 or.

⁶⁴⁵ Ib., 124 or.

⁶⁴⁶ SONTAG, Susan, "Notas sobre lo camp" (1965), "Contra la interpretación"-tik hartua, Edit. Seix-Barral. Bartzelona 1984, 303 or.

Land art, Earth art, Earthworks, Environmental art, Outdoors art, Land projects, Projects on site, Arte Povera, bi gauza dituzte berdinak horiek guztiek: Izadiaren gaiarekiko duten lotura, eta hirurogeiko hamarraldiaren azken aldian sortu izana. Normalean halako gogoeta modu jakin bat eta horri dagokion kontzeptu tresneria jakin baten jabe direla aitortzen zaie, eta horixe da hain zuzen orain arte aztertzen aritu garena. Baina badute zerbait, ez beharbada lehenengo lanetan, baina larogeiko eta larogeita hamarreko hamarraldietako lanetan geroz eta nabariago, ekintza horien protagonistek berek edo horien obrak aztertu dituzten kritikoek prestatu duten kontzeptu tresneriarekin ezin itzuli edo adierazi duguna. Tresneria ekimenen multzo osora ez egokitze hori dela eta beste gogoeta bide batzuen bila abiatu behar izan dugu. Susan Sontag-en proposamenak, ortodoxoa ez badirudi ere, lehen ikusian bederen "camp" ikuspegitik ulertzekoak ez ziruditen gertakariak ikuspegi horretatik irakurtzeko aukera ematen du, hogeita hamar urte geroago.

"Camp" dena, ez natural, artifizioa eta gehiegikeria ez ezik, hiriko zirkulu txikien sinbolo da. Ez da ideia bat, sentsibilitate bat baizik, eta halakotzat azaltzen du, azaldu ere, idazle honek. Eta sentsibilitate horrek, serio dena hutsal bihur badezake ere, pisuzko gaiak uki ditzake era berean.

"Camp" joerak gustuan du oinarria, nor bere gustu soilez egiten dituen hobespenetan, zeren "gustuak agintzen baitu giza erantzun aske guztietan... Ez da hori bezain erabakior den besterik; bada gustua pertsonetan, ikusmenezko gustua, emozio gustua; eta bada gustua egitateetan, moralean. Adimena bera ere, gustu modu bat da nolabait: ideien gustua."⁶⁴⁷ Baina gustuaren logikarik ez da. Sentsibilitate bat sistema batera egokitzen eta doitzen al da, ez da gehiago sentsibilitate, ideia bihurtzen da. Susan Sontag-ek alde batetik jartzen ditu historia intelektualean zehar azaltzen diren *ideiak*, eta historia sozialak aztertzen dituen *jokaerak*, eta beste batetik ideia eta jokaera horiek eratzen dituen *sentsibilitatea*. Aipatzen ari garen testu honetan, "oharrez" baliatzen da sentsibilitate horrez mintzatzeko modu egokitzat. Ohar horietako batzuk azpimarratuko ditugu:

- "Camp" *estetizismo* bat da nolabait, mundua gertaera estetiko bezala ikusteko modu bat, alegia.
- Edukiari dagokionez *neutral* eta *apolitiko* izaten ahalegintzen da.
- Ez da begirada bat bakarrik, objektuetan eta pertsonen jokamoldean atzemangarri den tasun bat ere bada.
- Arte, jantzi, altzari, ikusmenezko dekorazioaren gai jakin batzuetarako zale da, eta edukiari baino gehiago begiratzen dio ehundurari, azalera sentsualari eta estiloari.
- Onegiak edo garrantzitsuegiak ezin du "camp" izan.
- "Camp" gauzek edo pertsonak *artifizio* asko dute. "Izadian ezerk ezin du izan camp... Nekazari giroko camp dena ere gizakiak egina da, eta camp gauza gehienak hirikoak dira. Hala ere, *bukolismoaren* pare izan daitekeen zohardura –edo xalotasun– bat izaten dute."⁶⁴⁸

⁶⁴⁷ Ib., 304 or.

⁶⁴⁸ Ib., 307 or.

- "Camp" denak estiloaren aldetik atzematen du mundua, gehiegizkoaren zale da, "off" denaren zale.
- Arras beratuaren edo guztiz esajeratuaren zale da.
- Kakotx artean ikusten du dena. Objektuetan edo pertsonengan "camp" dena atzematea *Paper-baten-Antzeppen-gisa-Izatea* ulertzea da.
- Estilo *epizenoaren* garaipena da, artificio oro epizenoa baita, azken finean.
- Erlazio sentimental bat du iraganarekin. Jatorria XVIII. mendean du, itxuraz, nobela gotikoetan, chinoiserie-etan, irrimarretan, eraikuntza porroskatu artifizialak, baina garai hartan Izadia babestu edo artifizialki irudikatu nahi zuten bezala, gaurko "camp"-ak ezabatu egiten du Izadia.
- *Art nouveau* hartu daiteke "camp" gisa, haren objektuen kanpotiko itxurari, itxura "estetikoari" erreparatzen bazaio.
- "Camp" dena, zerbaiten adierazle den aldetik eta gauza hori berori artificio huts den aldetik, bien arteko diferentziaren zentzuari zabalik dago.
- Bi aldeetarako interpretazioa izan dezake, eta jostagarria izan esanahia ezagutzen duenarentzat, eta berezitasunik gabea arrotzarentzat.
- Bada "camp" bat xaloa, eta beste bat berariazkoa. Garbia xaloa da, eta berariazkoa ez da hain gogobetegarria
- "Camp" xaloa oldezkoa da eta guztiz serioa.
- Lañotasunean, tolesgabetasunean oinarritzen da, baina ahal duenean usteldu egiten du.
- Horregatik bada, "camp" dena tolesgabea da guztiz, ala guztiz ohartuna.
- "Camp" xalo egiazkoa gehiegikeriaren, fantasiaren, lehiaren eta seriotasunaren arteko nahaste bat da.
- *Nabarmenkeria* eta neurritz gaineke izatea du ezaugarria.
- "Camp" serio izan nahi duen artea da, baina ezin har daiteke guztiz seriotan, "gehiegizkoa" delako.
- Sentsibilitate neurtezin, ia kontrol oroz gaindikoa den batetik sortua ez denik, ezin izan daiteke "camp".
- Zerbait apartekoa, berezia, erakargarria egiteko ahalegina ere bada.
- Jokamolde batzuk "camp" dira, zeren pretentsio handirik ez badute ere eta arruntak izanik ere, neurritz goitikoagoak eta arduragabeagoak baitira fantasian eta hunkigarriagoak eta jostagarriagoak baitira horrenbestez.

– "Camp" dena denbora igaro ahala aldatuz joaten dena, eta zahartze eta andeatze horrek ematen du onginahiez ala gaitzespenez begiratuko ditugun erabakitzeko distantzia.

– "Pertsonaiaren" gorespena da, orobat.

– Bada *goi mailako kulturaren sentsibiltate bat*, oinarrian morala dena. Bada beste sentsibiltate bat *sentimenduen ertzetako egoerena*, bere indarra moralaren eta grinaren arteko tentsio batetik hartzen duena; honetan adierazten da batez ere abangoardien artea. Beste sentsibiltate bat, hirugarrena, "camp" sentsibiltatea, *seriotasun huts egina* da, esperientziaren teatralitatea.

– "Camp" izatea "estiloa" "edukiaren" gainetik gainditzea da, "estetika" "moralaren" gainetik gainditzea, ironia trajediaren gainetik gainditzea.

– "Camp" denak badu seriotasuna, badu parte hartzea, hunkimena, baita ankerkeria ere, baina trajediarik, inoiz ez.

– Estiloa da dena. "Camp" izatea "estilo baten aukeratzea –estiloa halakotzat harturik– guztiz eztabaidagarri bihurtu den garai baten estiloarekiko harremana da."⁶⁴⁹

– Serioski anti-serio da, serio hutsal denarekiko, eta hutsal serio denarekiko.

– Pertsona bat "egiazkotasuna" aski ez dela ohartzen denean hasten da hurbiltzen "camp"-era.

– Seriotasuna gainditzeko tradizioz dauden baliabideez gainera, hau da, ironia eta satiraz gainera, artifizioa ideal gisa, anterki zentzua gehitzen du.

– "Camp" izateak munduaren ikuspegi irrigarri bat proposatzen du, irrigarritasuna urruntasun esperientzia bezala ulerturik.

– "Camp" izatea dandismo modernoa da, masa kulturaren garaian ematen den erantzuna.

– Dandy modernoa gai da direnik eta masa kulturako atsegirik arrunten eta edozeinetarikoenez gozatzeko. Dandy zaharrak, zenbait usain txar ez aditzeko, sudurrean urrina behar zuen lekuan, "camp" dena inon den kiratsik nazkagarriena aditu eta bere kirioen sendotasunaz harro dago.

– "Camp" gustu hau oparotasunaren okidura sentitzeko gauza diren okitzerainoko gizarte oparoetan baizik ez da posible.

– Susan Sontag-ek "camp" gustuaren eta homosexualen artean gertatzen den erlazio berezia planteatzen du. "Camp" izatea moralitasunaren ezabagarria da, gizartearen haserrea apaltzen du eta jolas zentzua bizitzen.

⁶⁴⁹ Ib., 320 or.

– "Camp"-ek dio izan daitekeela gustu galduaren gustu on bat, eta horren bitartez gustu ona lantzen ari denak aurki ditzakeela bere neurrirako produktuak, gustu on jakin baten iritsiezintasunak etengabe frustratuta egon gabe.

– Gauzaz gozatu, etimatu eta ez epaitzeko modu bat da. Eskuzabala da, eta itxuraz baizik ez da maltzurra eta lotsagaldua. Arrakasta aurkitzen du porrot grinatsu batzuetan.

– Badaki "pertsoneiaren" garaipentxoak eta oldar lazarriak dastatzen. "Camp" sentimendu samur bat da, besterik gabe gozatzen ari dena.

– Bere-bere dituen objektu eta estilo batzuetan jarri duen maitasunaz elikatzen da.

– Esan dezake, besterik gabe: ona da, izugarrikeria bat baita.

5.2.10.3. "Kitsch"-a edo funtsgabetasunaren garaitia*

Susan Sontag-ek aurreko atalean "camp"-ari buruz esanak eta atal honetan "kitsch"-ari buruz atera ahal izango ditugunak gauza berari buruz dira, guztiz gauza berberaz ez badira ere. Gertaera bi horiek gure gizartearen fruitu eta berorren funtzionamenduaren sintoma partzialak dira, baina arte objektuen eta objektu horiek egin edo gozatzen dituztenen zenbait tasun adierazteko gai diren "adjektiboak" ere badira aldi berean. "Kitsch"-a izateko modu bat da, aldarte bat, zenbaitetan, hala izatera, objektu batean gauzatzen dena.

Abraham Moles-ek dioenez (bera da ideia hauek iragazten ari garen "El kitsch"⁶⁵⁰ obraren egilea), "kontzeptu unibertsal, guztien jakineko, garrantzi handiko bat da, eta estetika sorkuntzako garai bati dagokio batez ere, estilorik ezeko estilo bati, tradiziozko eginkizunez gainerako beste erosotasun funtzio bati, aurreramenduaren 'sobrarik ezer ez da' bati dagokie batez ere."⁶⁵¹ Ivan Slavov-entzat "berriaren heldugabetasunaren eta zaharraren kontserbatu zaletasunaren arteko nahaste produktu bat da."⁶⁵² Historian zehar une askotan suma daiteke horrelako girorik, baina gaur egungo egoera, gai honetan jakitun direnek diotenez, hanpa-hanpa eginda dauka izpiritu horrek.

Gaur egun esaten denean *kulturak*, hitz horren zentzurik zabalenean, gizakiak egin eta gizakia berorietan islatzen den gizarte jakin baten ezaugarritzko objektu eta zerbitzu zerrenda luze bat hartzen duela bere baitan, zalantzan jartzen da Izadiarekiko eta Bestearekiko tradiziozko erlazioa. Zeren Izadiaren tradiziozko kategoria "ilaundu egin baita, eta plastikozko, altzairuzko eta beirazko dekoratu *artifizial* batek hartu du haren lekua: objektuak, etxeak, hiriak, komunikabideetako irudiek hainbestearainoko proportzioa hartu dute gure psikologiako espazioan, non 'Izadia', orain dela 2.000 urteko filosofoek irudikatzen zuten bezala behintzat, badenik ere, *zalantzan* jartzekoa izan baitaiteke, zuzen onez, eta fenomenologikoki bederen *artifizio produktu* gisa azaltzen baita (...) Beste era batera esanda, 'Izadia' ez da gehiago natural dagoeneko; etxea bezala edo

⁶⁵⁰ MOLES, Abraham, "El Kitsch", Edit. Paidós. Bartzelona 1990

⁶⁵¹ Ib., 9 or.

⁶⁵² SLAVOV, Iván, "El Kitsch", Edit. Arte y Literatura, La Habana 1989, 12 or.

objektua bezala, artifizio produktua da gaurogero. Edo hobeto esanda: Izadia hutsegite (historiko) bat da."⁶⁵³
Beste horrenbeste gertatzen da *Besteari* dagokionez.

Orokorrean esan daiteke, beraz, gaur egungo kulturak objektu sorkuntzaren, ekoizpenaren eta kontsumoaren inguruan diharduela. Gizakiak halako harreman jakin batzuk eratzen ditu ingurune material horrekin; A. Moles-ek honela izendatzen ditu harreman horiek: Jabetza, Fetitxismoa, Txertatzea, Estetizismoa, Kontsumoaren bizkortzea, Jabetzaren alienazioa, eta "*Kitsch*" jarrera.

Jarrera hori maila bat baino gehiagotan azaltzen da. Kontsumitze egintza den aldetik *objektua produktu bihurtzen du*, psikologikoki *erabilera* funtzioari *funtzio sozial* bat gehitzea bezala da, *erabilera* ez baita gehiago euskarri, *aitzakia* baizik, eta *bizitzen jakiteko* modu batekin lotzen da gainera. "Kitsch'-a gizarteak plazerra onestea da, 'gustu kaxkar' sorgarri eta neurrizko batean ezkutuko komunio bat eratuz."⁶⁵⁴ Gusturik ezean gustu piska bat izatea balitz bezala, edo itxustasunean arte piska bat izatea bezala da. Moles-ek bizio ere deitzen du, baina *ezkutuko bizio*, *bizio samur ezta*.

Gai honetan gehien interesatzen zaiguna ordea, "kitsch"-ak pertsonen eta gauzen artean eratzen duen erlazio mota da, erdi mailako gizarte klasearen eta masa kulturaren gorakadarekin nolabaiteko lotura baduen sistema estetiko berri bat, horiek baitira hain zuzen sistema hori ezaugarritzen duten ikurrak, gaur egungo edozein gertaera ulertu nahi bada alde batera utzi ezin daitezkeenak. Baina esan daiteke agian, "kitsch"-ak beste ezer baino gehiago, ordena estetiko finkatu bat baino gehiago agian, eguneroko bizitza estetiko nabarmenarazten du bere *bertatikotasunean*, zeinak beti baitu zer ikusirik objektuetan alienatzearekin.

Moles-ek difinitzen duen gisan, "gizakiak gauzekin duen harreman bat areago da gauza bat baino, adjetiboa areago substantibo baino, edo zehatzago esateko, ingurugiroarekin harremanetan hartzeko modu estetiko bat."⁶⁵⁵ Haren iritzian, modaren eta gauza zaharren aldekotasunaren artean behar da kokatu, eta gure neurri-neurrira dago egina, zoriona iristeko errezeta baten gisan. Eta errezeta horrek badu zer ikusia gure ingurunea osatzen duten gauza bakangarriekin, *objektuekin*. Gauzak Izadiaren gai bakangarriak dira printzipioz, gai kontagarri adierazgarriak, gizakiak bakantzen eta kontaktzen dituen *objektu* bihurtzen direnak. Harri bat papera zapaltzeko, edo koilare edo harribitxi gisa erabiltzen bada, *objektu* bihurtzen da. Ingurugiroarekin ditugun harremanen artean mota desberdinak bereizi daitezke; Moles-ek honela izendatzen ditu: Modu aszetikoa, Modu hedonista, Modu erasokorra, Jabetza modua, Modu surrealista, Modu funtzionalista edo zibernetikoa eta *Kitsch modua*.

Modu aszetikoaren ezaugarria, zorroztasunezko etika batez eta laburtze sistematiko batez gauzekiko hartzen duen urruntasuna da.

Modu hedonistan artistak gauzen sentsualitatearen plazerraz gozatzen du; ekintza estetiko baterako aitzakia gisa balio diote gauzek.

⁶⁵³ MOLES, A., op. cit. "El Kitsch", 13-14 or.

⁶⁵⁴ Ib., 29 or.

⁶⁵⁵ Ib., 32 or.

Modu erasokorrrak gauzekiko harremanetan gauzak birrintzeak haiek eraikitzeak bezain erakargarria izan daitekeela du oinarritzko irizpide.

Jabetza moduaren ezaugarria gauzak beretzeko eta haien jabe izateko afana da, eta eskuratzea, erostea edo konkistatzea da oinarritzko ekintza.

Modu surrealista egoera faktore batean oinarritzen da, harridura faktorean, horixe eragin baitezakete gauzek beren lekuaz kanpo daudenean.

Gauzen eta objektuen errazionaltasunean eta objektu horien eta beroriei dagozkien ekintzen arteko korrelazioan oinarritzen den erlazio mundua *modu funtzionalista edo zibernetikoa da*.

"*Kitsch*" *moduak* aurrean aipatu diren erlazio modu guztietatik du nolabait zerbait, erasokorretik eta aszetikotik salbu beharbada, eta bitarteko egoera bat sortzen du horiekin, *erdipurdiko* egoera bat, haien gehigarria nolabait, baina ez modu horiek ezabatu edo beren artean ukatzeraino edo estaltzeraino hala ere. Distiratik bezala iluntasunetik ere ihes egiten du, eta erdi iluntasun gozagarri bat du eratzen.

"Kitsch"-ak izan dezake surrealismo dosi laburtxo bat, izan dezake aldi berean erlazio modu funtzionalistaren, jabetzakoaren eta estetikoaren jarreretako zerbait, edo koka dezake edertasunaren ideiarekin lekuan plazeraren ideia, eta era horretara sistema hedonistara hurbildu. Valéry-k edertasunaren etikaren hutsaltasunaz idatzitako testu bat dakar Moles-ek: "Plazerra une batean baizik ez da, eta zer nork bereagorik, ezbaizkoagorik, komunika ezinagorik plazerra baino. Hari buruz ematen diren judizioez ezin da inolako arrazonamendurik egin, gaia aztertu ordez, kontrara, *zehazgabetasun atributu* bat gehitzen baitiote hain segur: gauza bat ederra dela esatea halakoari enigma baten balioa ematea da."⁶⁵⁶

Kitsch-ak *balio moralen ezabatzea* esan nahi du; ez dira Ongia eta Gaizkia, unibertsalizazioa edo partikularismoa baino. Bera da kultura burgesaren *bizitzen jakitea*, fina, hunkibera, xehetasun zalea. Erdi mailako klasearen garapenarekin baterakotzat ematen den kontzeptu unibertsal iraunkorra bilakatu da.

"Kitsch-aren eta berorretatik ateratzen den artearen erlazioa –dio Moles-ek– oso sakona da, eta berez da *pedagogikoa*. Gustu jatorra gustu makurraren *kontra*, *zihar* eta horrenbestez *haren bidez*. finkatzen da sozialki, estetaren ustearen kontra, hark kontrajarrera sozial horiek gutxietsi eta nahiago baititu etikaren bide zabalak, berez bezala azalduak edo agerikotasun zalantzarritz aurkituak. Kitsch-ak obraren *irizpide semantikoak* erakusten ditu, epaitzen erakusten du, geure abiapuntu beretik abiatuta ibili batzuk egin ditzagun proposatzen dizkigu, oso urrutira gabe ordea, gastu intelektual handiegirik gabe gure onespina ekarri ahal izateko lain bakarrik."⁶⁵⁷ Artea ez bada ere, *egunerokotasunaren modu estetikoa* bilakatu da kitsch-a; transzendentzia iraitzi eta gehiengoan, batez bestekoan, banaketa gertagarrienean finkatuz burutzen du hori. Zorionak bezalaxe, egun orotarako balio du, edo behar luke balio izan.

⁶⁵⁶ Ib., 41 or.
⁶⁵⁷ Ib., 241 or.

Zorion hori lortu ahal izateko ez du proposatzen *gehiegia*, alderantziz baizik, arbuiatu egiten du, eta patrika orotik hurbil, izpiritu orotik hurbil, kontzientzia orotik hurbil kokatzen da. Ez zaio kontra-jartzen mutur bati beste muturrean kokatuz, modernoek egiten zuten bezala, halako *badaezpadakotasun* batez baizik, horretara edozein gizaki, edozein artista, aszeta, heroi edo turista iritsi baitaiteke, *eguneroko bizitzarena* baita, izan, badaezpadakotasun horren batez besteko maila.

"Artea gizonak ere buruari eskaini diezaiokeen pozik garaiena" baldin bada, Hegel-ek dioen bezala, inork ezin du, osoaldi laburretan ez bada, goratasun horietan bizi. Eta gizakien arteko harremanak objektu bidez ebazten dira batez ere, eta norbanakoaren edo taldearen arazo, tirandura, liskar bakoitzerako objektu bat baldin bada, esan daiteke, Moles-ekin batera, badela *gizakien eta gauzen ekologia* bat, eta badela Kitsch-aren diktadura bat. E. Morin-ek esana da *jeinua* baino *trebezia* nahiago izatea dela gure gizartearen drama, hark subertsioa esan nahi duelako. Nolanahi dela ere, trebezia hori baliagarria da jende masak erabiltzeko mekanismoen zerbitzuan, baliagarria da erakundeak sortzeko, *marketing*-erako edo publizitaterako. "Baina baztertu beharra du, nahitaez, gizartearen erreformatzaile izateko eginkizuna, eta sortzaile absolutuaren zokora baztertu. Jainkoen estetika ez da gizakientzat, eta gizakien zerbitzari jartzen diren jainkoen metasorkuntza ere, parentesi artean ez bada, *bazterrean* geratzen da behintzat."⁶⁵⁸

5.2.11. Aro neobarrokoa

Neobarroko Omar Calabrese semiologo italiarrak nagusitzen ari zaigun "garaiaren airea" izendatzeko darabilen terminoa da; termino horren bitartez kultura gertaera askotarikoen arteko erlazioa deskribatu nahi du, eta "gure garai honetan objekturik berezietarako, zientziatik hasi eta komunikabideetaraino, literaturatik filosofiaraino, artetik eguneroko jokamoldeetaraino, guztietarako 'gustu' bat ba ote den aztarrenak bilatu nahi ditu."⁶⁵⁹ Helburu hori "forma bilaketa bat –eta formen balioztatze bat– da; bilaketa horretan osotasuna, globaltasuna, sistematizazio ordenatua galtzen dira, eta ezeگونkortasuna, neurrianiztasuna, aldakortasuna jartzen haien lekuan."⁶⁶⁰

Neobarroko esatea postmoderno esatea bezala da ia, baina idazle horrek berorrek ohartarazten duen bezala, izen hori erabiliz ez du barrokoarekin bestelako erlaziorik finkatu nahi analogiaz sor daitekeena baizik. Komentatzen ari garen liburu honetan kategoria honentzat ematen dituen ezaugarriak banan-banan aletzen ditu Calabresek. Hirugarren atalean aipatua dugu jada, Josep Ramonedak Postmodernitateari buruz ari dela darabilen *barroko kultural* esapidea.

5.2.11.1. *Erritmoa eta errepika*

Calabresek dio ezen neobarrokoa *errepikaren estetika* bat dela, abangoardiek beren obretan erreibindikatu zuten jatorrizkotasun eta artistikotasun errepika ezinaren kontra. Industriak sailean egiten dituen produktuak produktu errepikatuak dira, baina egiturak ere errepika daitezke, produktuan aldaeraxo batzuk

⁶⁵⁸ Ib., 244 or.

⁶⁵⁹ CALABRESE, Omar, "La era neobarroca", Edit. Cátedra. Madril 1989, 11 or.

⁶⁶⁰ Ib., 12 or.

egiteko aukera ematen badute ere. Izatez errepikatzen dena bera baino garrantzi handiagokoa da agian aldakuntza gabeko gaien sistema bat eratzeko osagaien zatiketa eta kodetzea bera. Calabresek oinarritzko hiru elementu bereizten ditu errepikazioan: *aldakuntza organizatua*, *polizentrismoa* eta *araugabetasun arautua*, erritmo heriosuharra. Zeinek bere zioa dute hiruek: "Historiaren ikuspegitik, kultura objektuen eremuaren metaketaren ondorioak dira; filosofiarenetik, ideologiazko premia batzuen irispuntua dira; formaren ikuspegitik 'unibertsal' barroko baten osagaiak dira."⁶⁶¹

5.2.11.2. Muga eta gehiegizkotasuna

Neobarrokoaren beste ezaugarri bat *mugaraino* jotzeko eta *gehiegizkotasunaren* esperientziarako duen joera da, aldi estatikoetan gertatzen den muga blokeoarekin kontrajarririk dauden aldi dinamikoetako egoerak hain zuzen biak ere. *Muga* inguramenaren malgutasunaren ondorioak, inguramen hori hautsi gabe, mutur-muturreraino eramateko eginkizuna da; *gehiegizkotasuna* aldiz, behin inguramen hura hautsi denean, handik irteteko eginkizuna. Gaur egungo mila adibiderek argitzen ditu Calabresek egoera bi horiek. Horretan axola diona, ordea, da –eta honetan Calabreseren bertsioa bat dator tesi honen hirugarren atalean gehiegikeriez proposatu dugun eskemarekin– abangoardiek horretarako izan zutenaren oso bestelakoa dela neobarrokoak bi eginkizun horiek beretzeko duen modua.

Era horretako garai bateko gehiegikeriak edukietan ez ezik formetan, egituretan eta egiten zaion onespenean ere ageri dira, baina gizartearen gaitzespena eta sistemaren aldetiko arbuioa erakarri gabe. Horren ordez *muga aldaketa* gertatzen da, Calabreseren hitzetan. Mugak harago eramaten dira, baina sistemak bere egiten du berriro zabalkuntza horrek sor lezakeen liskar eremua. Eta hainbat eratako muga aldakuntzak aipatzen ditu. Horietako batean "sistema malgutu egiten da bere mugetan eta zenbait gertaera inguruan edo ertzetan bakartzen ditu, baztertzen ditu."⁶⁶² Gerta daiteke, bestela, sistema osoa malgutzea, eta "tolerantzia", "zilegizkotasun", "askatasun" eta gisako printzipioak bultzatzea. Beste batzuetan "gehiegizko dena berezko helburua duenetik desbideratu eta beretzeta lortzen du sistemak, gehiegizko itxura oinarrian normal bihurtuz."⁶⁶³ Sistemek edozer beretzeko eta arautzeko duten gaitasun hori bere gehiegikeriarentzako antidotoak edo antigorputzak sortzeko gaitasunean txit garbi ageri den konstante bat da. Horrek erakusten du, Calabresek dioenez, "zergatik den nahitaez inflazionista sistema baten mugetan diharduen mugimendu oro: muga horiek etengabe harago eramaten dituelarik, beti gorago jaso behar du lanak bere jomuga, beti esajeratu eta areagotu ekintza."⁶⁶⁴

Neobarrokoa zinez beste garai batzuek ez bezalako egiten duena ez da gehiegikeriarako joera hori, joera hori gertatzeko modua baizik. Keinu dadaista eta neodadaista alderatzen badira, adibidez, aise ikusten da hura gehiegizkoa dela, eta sistema krisira eramateko joera duela, neodadaistarenak aldiz, "era pasagarrian" jokatzeko muga-mugetan. Muga horrek ematen dio gehiegizkotasun itxura hori, bai formari dagokionean bai edukiei dagokienean, baina bere dinamika ez du "iraultzailea" eta arau-hauslea, baizik eta "zintzilika bezala ageri da

⁶⁶¹ Ib., 60 or.

⁶⁶² Ib., 82 or.

⁶⁶³ Ib., 82 or.

⁶⁶⁴ Ib., 82 or.

beti, urduri baina ez beti balio kategoriak itzulikatzeko asmoz."⁶⁶⁵ Bere judizio irizpideak zintzilika, blokeaturik neurritz kanpokoak izaten ditu beti.

5.2.11.3. *Xehetasuna eta zatia*

Aro neobarrokoa berezi egiten duten beste ezaugarrietako bat xehetasunarekin eta zatiarekin duen erlazioa da. Termino horiek "elementu", "puska", "atal"-en sinonimoak dira, baina ez dira ulertzen aldi berean beste muturra, "oso", "sistema" edo "multzo", kontuan hartzen ez bada; bi mutur horien artean elkarrekikotasun, inplikazio eta presuposizio erlazioak izan daitezke. Bi polo horien arteko lotura ulertzeko, pertinentzia eta ikuspegi irizpideak definitu behar dira lehenik.

Gauza baten, obra baten edo objektu baten zatiketa esplika dezakeen egokitasun irizpideetako bat bi zatigarritasun motaren arteko desberdintasuna da: ebakitzea edo puskatzea. *Detaille* hitzak "ebaki" esan nahi du etimologiaz "Berpizkundeko frantsesez", zerbaitetatik ebaki alegia, subjektuak objektu batez egiten duena hain zuzen. Horregatik bada, xehetasuna, *detaille*-a, subjektu batek, xehetasun edo *detaille* horren zioa azaldu eta haren arrazoa eta eginkizuna argitu ditzakeen subjektu batek, burututako ekintza baten ondorioa da. "Ebakitzeko" "osotasuna" atzeman beharra da lehenik, gauza "osoa" atzeman behar da, eta esan daiteke beraz osoa eta zatia "biak batera presente daudela" ekintza horretan. Gainera xehetasun guztiak bateraturik gauza osoa hobeto irakurtzeko aukera ematen dute, eta era horretara "osotasunaren" barruan "gehiago begiratzeko" balio dute. Laburtuz beraz xehetasunaren eginkizun berezia "xehetasun hori parte den sistema berriro eraiki eta hasieran haren deskribapenerako erazko ez ziren arauak edo xehetasunak aurkitzea da."⁶⁶⁶ Beste alde batetik ordea, *xehetasun gehiegiak* sistema bihurtzen du xehetasun hori berori.

Xehetasunak subjektu erabiltzaile bat behar zuen bezala, *zatiak* objektuari bakarrik begiratzen dio, atalari, puskari, osotasuna eta gauza osoa *kanpoan* utzirik. Subjekturik ez izate horrek eragozten dio zatiari denborazkotasuna edo enuntziazio espazioa adierazterik. Neurri kuantitatiboak ditu; zatia txikiegia bada, ez du ezer eraikitzen uzten, handiegia bada akatsak dituen "osotasun" bat da.

Xehetasun eta zati estrategia horiek beraiei dagozkien jarrera estetikoak eragin ditzakete, edozein kategoria jantzi baitaiteke estetikazko balioz. Kasu honetan xehetasunak eta zatiak obraren berezitasuna, berorren zatien lantzea, eta xehetasun baten nabarmentzea edo zati baten eraketa faboratzen dituzten poetikak bidera ditzakete. Kontuan hartu behar da gertaera horiek bai arte obraren egilearengan, bai hartzailearengan gerta daitezkeela. Neobarrokoari gagozkiola ordea, azpimarratu beharra dago xehetasunak "osotasunaren" geroz eta autonomoago bilakatzeko joera dutela, eta zatiari dagokionez, "osotasunarekiko" etena geroz eta nabariago gertatzeko joera duela, inolako aurretiazko hipotesirik gabe, eta osotasuna berriro eraiki ahal izateko pretentsiorik gabe. Hau da, guztiak bere baitan hartzen dituen gustu berri baten forma berezi bihurtzen dira.

Zatia, artean erabiltzen ari den bezala behintzat, iraganetik materialak ateratzeko modu bat da. Lehendik eginik dagoena puskatuz, haren efektua ezabatzen da, eta forma autonomo bilakatzen, berriro bere "osotasun"

⁶⁶⁵ Ib., 83 or.

⁶⁶⁶ Ib., 88 or.

hipotetikora itzuli beharrik gabe. R. Barthes-ek *isuri** deitzen du diskurtsuaren erdigune edo ordenari ihes egiten dion zati-estetika. Calabresek ondorioz ateratzen du "zatiak sorkuntza material gisa edukizko eta formazko eskakizun bati erantzuten diola era horretara. Formazkoa: kaosa, ustekabea, erritmoa, idazketaren bitartea adierazi. Edukizkoa: loturen ordena itzuri, 'osotasunaren munstroa' uxatu."⁶⁶⁷

Era horretara zatiketak autonomia irabazten du, "baina –zehazten du semiologo italiar honek– zatikako obraren osotasun zentzua ez da lehengo bera, irregulartasuna eta sistema gabetasuna nabarmentzen ditu, 'zati-zati eginik dagoenaren zentzua' du."⁶⁶⁸ Zatiaren kasuan zati horren autonomiak normaltasunerako prozesua blokeatzen duen bezala, berezitasuna ukigabe utzirik, xehetasunaren kasuan berriz, xehetasun horren autonomia guztizko salbuespen bihurtzen du normala dena. Horren ondorioz ateratzen den sistema estetiko bat beti urduri dagoen sistema bat da, "garaiaren izpirituaren" partaide, osotasuna eta erreferentzia orokorreko koadro handiak galdurik.

5.2.11.4. Ezegonkortasuna eta metamorfosia

Neobarrokoaren beste ezaugarrietako bat *metamorfosiez* eta *ezegonkortasunezko egoeraz* baliatuz "miragarria" berriro sortzeko joera da. Neurrigabekeria eta gehiegikeriaz baliatzen da horretarako; horiek azal daitezke "objektibotasunaren" eremuan (pertsonen kanpokoak) edo "subjektibotasunarenean" (pertsonen baitakoak), *munstroak* sortuz adibidez. Calabresek gogoratzen dituen kasu guztietatik bi adibide aukeratu ditugu: Carpenter-en *gauza* eta Woody Allen-en *Zelig*. Carpenter-en *gauzak* ez du forma autonomorik, bere zelulek ingurutik igarotzen diren zelulen itxura hartzen baitute, igarotzen direnak irentsi eta haien izatea hartzen baitu igaro ahala; Woody Allen-en *Zelig*-eko pertsonaia nagusiak ez du ez bere nortasunik ez bere itxura berezirik, eta inguratzen duen guztian bihurtzen da bera ere animoz eta itxuraz, ingurunea eta pertsonak imitatuz.

Kontuan hartu behar da ordea, munstroak irudikatzeko modu horrek balio kategoriak irudikatzeko moduak ezkututzen dituela egiaz. Ja ez du balio itxuragabe-txar-itsusi-disforiko homologazio "klasikoak" edo itxuragabe-on-eder-euforiko homologazio "antiklasikoak". Gaur egungo munstroarengan "beste poetika berri batzuk agertu direla ziurtatu beharra dago; hauek ordea ziurgabeziarekin eta formarik eta baliorik ez definitzearekin daude lotuta, jolasarekin alegia, bere kategoria mailarik gorenera jasorik."⁶⁶⁹

5.2.11.5. Desordena eta kaosa

Desordena, kaosa, araugaberia, ustekabea, zehazgabea mendebaleko historia osoan zehar ordena, arau, kausa, kosmos, mugatutasun kontzeptuei kontrajarririk azaldu izan dira beti. Gertatua deskribatu, interpretatu eta azaltzeko edo gertakizun dena aurrez ikusteko balio duten arazo berberaren bi orientazio dira. Horretaz badira zenbait jarrera "klasikotzat" har daitezkeenak, eta beste batzuk orainagokoak, gai horri bestelako ikuspegi guztiz berri batetik begiratzen diotenak. Ikuspegi klasikoaren artean, batek jatorrizko kausetatik eratorrita bezala ikusten du ordena. Beste baten arabera, derrigorrezko ordena batek arautzen du den oro. Beste batentzat berriz,

⁶⁶⁷ Ib., 102 or.

⁶⁶⁸ Ib., 103 or.

⁶⁶⁹ Ib., 116 or.

araugabetasun, kasualitate, kaos edo definigabetasun printzipioak, zein sistematikoki txertatzen ditugun, haren arabekoak dira.

Gaur egun zabalduko dagoen iritzi baten arabera, gerta daitezke gertaera guztiek ez betetzea Izadiaren ordena bat. "Gainera –halaxe dio hitzez hitz Calabresek–, printzipio finkatuz hartu da sistematiko diruditen hainbat fenomeno aurki daitezkeela guztiz aldatzen dituen dinamika guztiz konplexu baten mende, hainbestera non dinamika horren zurrumbiloa, esplikaziorik gabea ez izatez gainera, aitzitik, aldakuntza printzipio berezi bat baita, eta *ad hoc* tresneria behar baitu deskribatu edo interpretatu ahal izateko."⁶⁷⁰ Testuaren egileak "konplexutasun printzipio" deitzen duen egoera da, tesi honetan E. Morin-engandik harturik darabilgun "konplexutasun paradigma" proposamenaren kidea hain zuzen, bere egoera Calabresek "garaiaren izpiritua" deitzen duenaren "deseraikitze" edo "pentsamendu ahula" ideien nolabait ahaideko dena.

Puntu honetan "fraktalitate" kontzeptua sartzen du, gaur egungo jarreraren konplexutasunaren adierazgarri. "Intuizioz –dio– bere forma bereziki irregularra, bereziki etena edo bereziki nahasia duen edozer gauza, gauza hori aztertzeko darabilgun eskala edozein dela ere, hartzen da 'fraktaltzat'. Intuizioz forma fraktala erakusten duen edozein objektu (natural nahiz artifizial) da beraz 'objektu fraktala'."⁶⁷¹

Izadia bete-beterik dago gisa horrelako objektu konplexuez, eta berez, halabeharrak eragindako gauzat hartu izan dira normalean. Oso nekez neur daitezke ohiko geometriako tresnez; baina konplexutasun mota horretarako egokiago diren beste geometria batzuk ezin irudikaturik ez dago. Nola neurtu, adibidez, kurba guztiz bereziz osaturik zuzenaren eta planoaren artekotzat har daitezkeen eta halakotzat jotzen duten irudi geometrikoak, edo puntuaren eta zuzenaren artekoak, edo gainazalaren eta bolumenaren artekoak? Neurri fraktalak erabili behar horretarako, osoko ez diren neurriak, zatikizkoak.

Munstroetarako erabiltzen den ikuspegi berberetik ulertu behar dira beraz fraktalak, irudikamenean ikaragarriko zatiketa maila behar duten munstroak baitira, "irregularrak izan arren erritmoa eta mailakako errepikazioa duten munstroak, beren forma zoriak eragina dutenak, zori hori sistema ordenatu batek bezainbesteko probalibilatea duen aldaera bat den zentzuan ordea."⁶⁷² Esan daitezke beraz "munstroek" pairatzen duten prozesu berbera pairatzen dutela objektu batzuetan izaten diren forma nahasi, zorizko, fraktalek.

Ohiko pertzepzioa ez da aski halakoetan; kaosaren estetika bat behar da, eta *zurrumbiloen* kausak, funtzionamendua eta iragargarritasuna aztertu behar da horretarako. Lehen zenbait fenomenoren dinamika konplexuan kokatzen genituen zurrumbilo horiek. Esan daitezke ordea, "fenomeno zikliko baten, edozeinen, agertzeko modu bat (katotikoa) dela, non ohiko araukotatasunaren lekuan *kaosa gertatzen den, konplexutasun muga baten barruan*."⁶⁷³ Kaosa ez da formaren itxura nahasiaren isla bakarrik, zurrumbilo itxuraren isla ere bai

⁶⁷⁰ Ib., 134 or.

⁶⁷¹ Ib., 136 or.

⁶⁷² Ib., 139 or.

⁶⁷³ Ib., 141 or.

baizik. Calabresek halako Estetika irregular bat atzematzen du gaur egun, "objektu fraktalez, komunikazio ekoizpen irregularrez, isuri zurrumbilotsuz"⁶⁷⁴ betea.

5.2.11.6. *Korapiloa eta laberintua*

Laberintua da kaosaren irudietako bat, kaos hori konplexutasun gisa harturik, zeren konplexua eta ezkutua baita laberintuaren ordena. Kontzeptu horrekin loturik daude, orobat, *korapiloa*, *meandroa* eta *txirikorda*. Irudi horien bi ezaugarriak hauek dira: nahasmenduaren aurrean galtzearen plazerra, eta nahasmendu horretatik arrazoimenaren trikimailuez baliatuz ateratzearen atsegina. Calabreseren iritzian "zorroztasunaren", "arteziaren", "mordoiloaren" aipamenak berak aski izan beharko luke "korapiloa" eta "laberintua" irudi barrokoak direla uste izateko, zeren "non ere norbere galeraren izpiritua berriro pizten den, hantxe topatzen ditugu berriro laberintuak eta korapiloak."⁶⁷⁵

Baina konplexutasunezko irudi guztiek ez dute zertan izan korapilo edo laberintu nahitaez. Hala izan daitezen konplexutasunak *zehazgabea* behar du izan. Horrek esan nahi du ordena orokor baten balioa, topografia orokor baten balioa ukatu egiten dutela, eta beste alde batetik erronka bat direla ordena berri bat aurkitzeko. Bai korapiloan bai laberintuan "pausoz pauso" aurkitzen dira irtenbideak, oroimenaz baliatu gabe, hartarako sistemaren globaltasuna onartu beharko bailitzateke. Horretan datza bere zehazgabetasuna, globaltasuna *parentesi artean*, ziurtasunik gabe eta ezegonkor, jarrita begiratze horretan. "Laberintu eta korapiloetan modernoan eta 'estetikoena' ez da gehienbat irtenbidearen plazerrak agintzen duena, galtzearen gustuak eta ezkutukoaren misterioak agintzen duena baizik. Borges-ek nahi zuen hura bezalatsu: 'Misterioaren askabidea misterioaz behetikoa da beti. Misterioak jainkozko denarekin ere badu zerikusia; askabideak esku jokari baten trikimailuarekin."⁶⁷⁶ Aise ikus daiteke jarrera horren atzean tesi honetan "bitartekari" izan den autore bat baino gehiago: Deleuze, Guattari, Morin, Handke, Calvino ere bai ziur aski.

Ikuspegi honetatik ateratzen den eredia "nomada" edo "alderraia" da, bere printzipio estetikoan irrazionalaren bilaketa ez duena, *zintzilikatze* edo *esanezintasuna* baizik, izatez baden horizonte bat dena, baina berriro atzerago bidaltzen dena edo parentesi artean jartzen dena. Egoera horretatik, bada, oro har, galera eta erronka dira nagusi, eta ondorioa edo akabera "nonbait" geratzen da. Bada irtenbide bat delako hipotesia, baina inoiz iristen ez den irtenbide bat da, izan. Horrexegatik hain zuzen, Edipo, Teseo eta Perseo ez ditu oso-oso estimatuak pentsamendu neobarrokoak.

5.2.11.7. *Konplexutasuna eta barreiamendua**

Konplexutasunaz eta barreiamenduaz hitz egiteko, Ilya Prigogine-ren eta Isabelle Stengers-en "La nouvelle alliance" liburuaren sarrera aipatuz hasten da Calabrese –idazle horiek aipatuak ditugu dagoeneko laugarren atalean ("Order out of Chaos" liburuagatik]–: "Bazirudien betierako legeek baizik ezin adierazi zezaketela zientziaren errazionalitatea. Denborazkotasuna ilusio bat bailitzan gutxiesten zen. Hori gaur egun

⁶⁷⁴ Ib., 141 or.

⁶⁷⁵ Ib., 147 or.

⁶⁷⁶ Ib., 156 or.

dagoeneko ez da egia. Atzeraezintasunak, inondik ere ilusio bat ez delarik, oso bestela baizik, Izadian guztizko papera duela eta berezko prozesu askoren jatorrian dagoela aurkitu dugu (...) Orain arriskuzko mundu batean gaudela, atzeragarritasuna eta determinismoa oso kasu bakan batzuetan baizik aplikagarri ez den eta atzeraezintasuna eta segurtasun eza arau diren mundu batean bizi garela ari gara aurkitzen."⁶⁷⁷

Izadia ezin esplikatu eta deskribatu daiteke dagoeneko arau errepikatu banaka batzuek eragiten dituzten "jokaeren" kateatze gisa. Horren lekuan unibertso zatikatu baten ideia azaltzen da. Hori onartzeak *entropiaren* printzipioa, sistema batek bere baitan gertatzen den edozein aldakuntzaren aurrean berriro orekara itzultzeko duen joeraren printzipioa alegia, zalantzan jartzea nahi du esan. Propogine-k eta Stenghers-ek diotenez gerta daiteke aldakuntza horrek ez sortzea oreka berri bat, entropiaren hipotesiaren arabera uste izatekoa zenez, jatorrikoa ez bezalako beste ordena bat baizik. Horrek sistemaren egoera dinamiko berriak eratzen ditu, inguruan duten ingurunearen mendeko direnak. Prozesuan parte duten egitura horiek *egitura barreiatzaile** izendatzen dituzte, entropiara ordeztu ordena eta egitura berriak eratzerako daramaten. Egitura barreiatzaile hauek zurrumbiloak, gorabeherak, kaosa gertatzen diren konplexutasun handiko sistemetan gertatzen dira. Egitura horiek aiseago izaten dute eragina elkarte ezegonkor konplexu batean elkarte egonkor batean baino.

Eskema hori bera artearen mundurako baliatzen bada, esan daiteke adibidez, abangoardiak orijinaltasunean eta esperimentazioan oinarritzen zen *printzipio orokor* baten bila ari zirela, eta ekarpen berri bakoitza proiektu entropiko berri bat gertatzen zela. Gaur egun, berriz, *zehazgabetasun* printzipioaren arabera jokatzeko dute artistek; horrek, hasteko eta behin, abangoardienaren guztiz bestelako matrizea nahi du esan. Gaur egun artearen ordena ez da bakarra eta aldaezina, eta bere sistemak izan daitezke atzeraezin eta zehazgabeak, eta beren egiturak kontraesankorrak badira ere, elkarrekin batera bizi dira.

Aurrerago, hurrengo atalaren bukaeran zabalagotik helduko diogu gai honi, ez Pripogine-ren edo Stenghers-en eskutik, Werner Heisenberg-en eskutik baino.

5.2.11.8. Gutxi-gorabehera eta ez-dakit-zer

Izenburu honen bitartez Calabresek zehazgabetasunaren, mugagabetasunaren, lausotasunaren mundua aipatu nahi du; berak gaur egungo *pentamoldearekin* lotzen ditu egoera horiek. Hasteko iruzkin batzuk egiten ditu gaur egun matematikak hurbilpenari buruzko zenbait kontzeptuetarako duen zaletasunaz, kontzeptu horiek zehaztasun eta ordenazko kontzeptu klasikoekin hain desberdinak izanik. Hurbileko balioa, tolerantzia bitartea, ondoz ondoko hurbilpen, konfidantza bitarte eta gisako esapideek gauza asko idarokitzen dituzte. Beste alde batetik, harriztekoa ere bada teknologiaren doitasunak honenbeste agintzen duen garai batean hurbiltasun, gutxigorabeherakotasun horrek halako estimazioa izatea. "Horrexegatik beharbada, dio Calabresek, 'doitasunaren ilusio' batetik aske izateko, indartu da indartu den bezala gutxi gorabehera *egina* edo *kontrolpekorako* zaletasuna. Sorkuntzaren eremu zabaletan (sorkuntza estetikoarenean, zentzu zabalean) zinez ekimen baten itxura bete-betea hartzen duen zaletasuna hain zuzen."⁶⁷⁸

⁶⁷⁷ Ib., 160 or.

⁶⁷⁸ Ib., 173 or.

Vladimir Jankélévitch filosofoak zehazgabetasunaren gai honi buruz egindako gogoeta ere badakar Calabresek. Idazle honen iritzian, gai honi buruz dagoen interesa osatugabe, iragartezin, definiezin, esplikaezin den ororen aurrean sentitzen dugun nolabaiteko ondoez batek eragina da, kontzeptu horiek guztiek gure erredukzio, azalpen eta kontrol jarreraren halako "hondar" sentimen bat islatzen baitute. Jankélévitch-ek dio ezen badela zerbait gure baitan gure ekimen "erredukzionisten" arrakastaren kontra "marmarrean" ari zaiguna. Calabresek dio ezen jokaera teoriko hori ez dela berria, eta beti izan direla irudikapenaren legeak hausteko, irudika ezin daitekeena irudikatzeko, ikustezin dena erakusteko ahaleginak.

Gutxi-gorabehera eta ez-dakit-zer horietatik azpimarratu behar litzatekeen beste gauza bat hau litzateke: ezaugarri horiek ez direla objektuenak, subjektuen mendeko direla baizik, subjektuek sentitzen baitituzte, subjektuek esaten, ikusten, entzuten edo atzematen egoera horiek. Ez dute esanahi berbera gainera. *Gutxi-gorabehera* izatea subjektu "ahulak" objektu bat definitzeko duen ezintasunari dagokio, *ez-dakit-zer* berriz subjektu horren berorren adierazmen urritasunari dagokio batez ere.

Calabresek hiru bereizkuntza egiten ditu *gutxi-gorabehera* horretan: "aktorializazioa", "espazializazioa" eta "tenporalizazioa". "Aktorializazioak" esan nahi du ez dela nahi edo ezin dela objektua fokoratu. "Espazializazioak" subjektuaren eta objektuaren arteko distantzia egokia ez delako objektuaren ingurunea, isla, muga ezin atxiki edo lotu izatea nahi du esan. "Tenporalizazioak" objektuaren iraupena eten ezina esan nahi du.

Gutxi-gorabehera-ren eta ez-dakit-zer-en adierazpenak dira hiruak, lainoak, estilo ilunak, R. Barthes-ek "hizkuntzaren zurrumurrua" deitzen duena, lausotasuna, definizio gabezia, bereiztasun gabezia, zehaztasuna berariaz baztertzea, berariazko baldreskeriaren artea, e.a. Komunikabideetan baliatzen delarik, zehazgabetasunak "halabeharrez artifizial itxura izan behar duen mezu bati 'naturaltasunaren' egunerokotasun zentzua ematea lortzen du."⁶⁷⁹ Eta Calabresek komunikabideez aipatzen duen ezaugarri hori oso zabaldurik dago arte produkzioaren esparruan: direla ezabaketak, estalketak, erretzeak, desitxuratzekak, zati baten kentzeak; eragiketa horiek guztiek Ezerezaren halako estetika bat sorrarazi dute.

5.2.11.9. Distorsioa eta perbertsioa

Neobarrokoari buruzko honetan orain arte aipatu diren kategoriak berriro errepasatzean, kategoria horiek denak "zientzia berria" deitu ohi denari dagozkiola dio Calabresek, eta "sorkuntzazko" kulturean argi eta garbi ikus daitezkeela, baina beldur da, esaten duenez, "kulturearen zientziak" ez ote diren oinarrizko oraindik eredu zaharkituta.

Distorsioaz eta perbertsioaz hitz egiteko gaur egun puri-purian dagoen gai batez baliatzen da: *aipamenaren* erabilera eta gehiegikeria eta horren esanahia. *Aipamena*, ez literarioa bakarrik, gaurko obra batean lehenagoko edo orain bertako beste obra batetik zati bat sartzea da. Aipamenaz baliatzen denean, historialariak berriro eraikitzen du historia, kritikoak interpretatu egiten du, eta dibulgatzaileak azalpenak ematen ditu. Baina semiologo horren esanetan, beste zerbait ere egiten du artistak: iragana "berritu" egiten du.

⁶⁷⁹ Ib., 181 or.

Esan nahi baita ez duela ez errepikatzen, ez interpretatzen ez azalpenik ematen, baizik eta "dauden lekutik" edukiak eta formak hartzen direla, eta berriro egiten direla anbiguo, trinko, lauso, haren itxura eta esanahia artistaren orainarekin harremanetan jarriz. Eragiketa hori "leku aldaketa" deitzen du; "iraganeko aurkikuntza orainean oinarrituz esanahi batez jaztea edo oraina iraganeko aurkikuntzan oinarrituz esanahiz jaztea"⁶⁸⁰ da funtsean eragiketa hori.

Bi eratara burutu daiteke "leku aldatze" hori. Bata iraganeko ideia edo oraingo ideia *egonkortzeko* erabiltzea da. Bestea iragana edo oraina desegonkortzea da, egongaiztea. Gaur egun ordea, "aipamen" hori, definitu dugun bezala, bere isla zehatza lausotu eta halako eite diakroniko bat ari da hartzen. Gaia edozein garai izan daiteke, edozein aldi, betiko estilo bat izan daiteke, Calabresek ohartematen duen ikuspegi batetik. Hor koka daitezke *distortsioa* eta *perbertsioa*.

Artista askorentzat aipamen "plastikoaz" baliatzea aski jokabide ozarra, frogaezina da, historiari bere balioa eman baino kendu gehiago egiten diona. Frogaezinezko loturak, sintaxi metahistorikoak egiten dira, eta denboraren balioa arras ezabatzen da zatien batasunaren mesedetan. Zeren eta, hain zuzen "leku aldatze" neobarrokoak badu halako ez esanahiaren bakarrik baizik eta historiaren ere, jitoan dabilelako eite bat. Objektu neobarrokoek edo poetika neobarroko batetik berriro irakurriek 'beti hemen daudeneko' eite bat hartzen dute. 'Hemen' horrek bestelako bereizkuntzarik gabe historia osoa hartzen duelarik eta 'hemen egote' hori denbora guztien aldiribereotasuna edota are daitekeenaren eta izatez denaren arteko koexistentzia delarik.⁶⁸¹ Eragiketa horiek burutzeak historia *amaitu dela* esan nahi dezake agian, eta halaxe uste ere dute zenbaitek, edo beste batzuek dioten bezala, *jitoan dabilela** bere esanahi berezi berri baten bila.

5.2.11.10. Zenbaiti klasiko gustatzen zaio.

Izenburu honez burutzen du Calabresek, "La era neobarroca" obra ez ezik, kategoria hau "klasikoari" printzipio antagoniko bezala kontrajarriz berrehun orritan zehar zirriboratu duen kategoria honen osagarrien sailkapena. Neobarrokoaren ezaugarri gisa eman diren bereizgarrien arabera subjektibotasuna eta balio iritzien erlatibotasuna nabarmentzen dira; klasikotasunaren kategoriak subjektua kanpoko dituen printzipioetara egokitzea bilatzen da, hitz laburretan, objektibitate bat bilatzen da. Krisia eta zalantza barrokoaren gaiak dira, ziurtasuna klasikoarena.

Garrantzi handiagoko gauza da hala ere, agian, neobarrokoak "garaiaren izpiritua" atzeman nahi badu ere, ez dela ahaztu behar barrokoa klasikoarekin batera bizi dela. Batek lehentasuna edo gailentasuna izanagatik, edo hipotesi horretan ere, ez dela horrenbestez bestea kentzen eta ezabatzen. Ordena, sistema, egonkortasun, araztasun, soiltasun eta ziurtasun balioak, balio horien kontrakoekin eta balio horien arteko gurutzatzez edo lehiatzen diren bestelako kultura formekin batera bizi dira.

5.1.12. "Egosi eta gordin"

⁶⁸⁰ Ib., 191 or.

⁶⁸¹ Ib., 196 or.

Dan Cameronek izan zuen 1994-1995 bitartean Madrilgo Centro Reina Sofía-n antolatatu zen "Egosi eta gordin" ("Cocido y crudo") erakusketa prestatu eta koordinatzeko ardura. Erakusketa horrek datu bat gehiago ematen du artearen alorrean larogeiko hamarraldian izan zen euforiaren ondoren sortu zen bilaketa egoera, atal honetan zehar adierazi nahi izan dena, argitzeko. Honako hau historiografia lana ez denez, ordea, tesi honen ikuspegitik interesgarrienak eta esanguratsuenak iruditu zaizkigunak baizik ez ditugu aukeratu. Reina Sofía-ko erakusketatik *obra berriena* zelako atera genuen irudipena alde batetik, eta beste alde batetik erakusketa horretan Izadiarekiko egoerak, tesi honetako aztergai ditugunak, aurkitu izana, eta Dan Cameronek berak erakusketa hori era jakin batera diseinatzeko izan zituen arrazoiez emandako argibideak, aski eta soberako arrazoi dira atal honetan aipamen hau egiteko.

"Egosi eta gordin" erakusketa beste urrats bat da "Magiciens de la Terre" erakusketatik hasita, gai nagusi bezala, eta inoiz kontrako ikuspegitatik ere bai, zentroak periferiari buruz duen eginkizuna, mendebaleko begiradaren zilegizkotasuna, kulturazko jarrera desberdin anitzen arteko trukea, "obraren egiletza, teoria, ekoizpena, banaketa, esanahia eta testuinguruari buruz norik bere buruari egiteko galdeketa"⁶⁸² proposamen baten balioa zehazteko tokiko-unibertsal binomioak zuen zer ikusia, e.a. dituzten erakusketa sokan. Kassel-eko azkeneko "Documenta"-k, Veneziako azkeneko "Bienale"-ak (batez ere "Aperto-93-Emergenza/Emergency" 1993koa], "Whitney Biennial of American Art" 1993koa, Espainiako estatuan egin diren "The last Days" eta "Plus Ultra" 1992koak, Anberesko "America, Bride of the Sun" eta "On Taking a Normal Situation", Sevillako "American Art of the 20th Century", Charleston-go "Places with a Past", Londresko "Double-Take", Erromako "Molteplici Culture", Bogotá-ko "Ante America", Arnhem-eko "Sonsbeek 93" aipatu diren gai horiei buruz dagoen kezka adierazten duten erakusketa batzuk baizik ez dira.

Esanguratsuen ordea, izenburua bera da, Dan Cameronek proposatzen dituen gogoetak, eta zirkunstantzia horietatik guztietatik ondorioz atera daitezkeenak. Lévi-Strauss-ek 1964-1971 bitartean Brasilgo indiarrei buruz egindako ikerketa antropologiko estrukturalaz idatzi zituen lau "Mitologikoetatik" lehendabizikoak, atzekoz aurrera bainan, izenburu hori du: "Gordina eta egosia" ("Lo crudo y lo cocido"). Liburu horretan "bi indar arras kontrakoren arteko uztartze dialektikoa eratzen da: batetik Mendebaleko gizarte 'aurreratuek' zeinek bere burua alderagai bat bera ere negoziatzen uzten ez zaion beste gizarte batekin alderatuz definitzeko duten parte txarreko joera, eta oraindik hasi besterik egin ez den kultura egoera desberdinen arteko truke egoera baterako joera bestetik, egoera honetan ordea, alderdietako bakoitzak errealitateaz duen ikuspegia ikuspegi hori oraindik ez dutenei nola agertzen zaien definitzeko baldintzak bi alderdien artean negoziatuz parte hartzen dutela."⁶⁸³

Erakusketaren antolatzaileak oso garbi uzten du zein den bere joera: kultura jarrera askoren arteko trukea, eta ahal dela hiztunaren ikuspegiaren hierarkia ezabatuko duen prozesu batekin batera gertatuko dena. Horrexegatik gordetzen du metafora tituluaren barruan; artikulua hala ere kendu egiten ditu, izenburuari disjuntibotasun handiegia-edo ematen baitiote, eta era honetara jokaera biak batera hartzen dituen egitate bat eratzen baita, eta nolabaiteko zehazgabetasun bat geratzen da "artistaren eginkizunerako, lehendabizi materialak,

⁶⁸² CAMERON, Dan, "Cocido y crudo", "Cocido y crudo" katalogotik hartua, CARS. Madril 1994-1995, 45 or.
⁶⁸³ Ib., 46 or.

iturriak eta egoerak aurkitu eta gero testuinguru berria ematen dien pertsona den aldetik."⁶⁸⁴ Erakusketaren izenburuari dagokionez, Cameronek adierazten duenez hau da horren eginkizunetako bat: "artista baten obraren esanahia ulertzeko haren jaioterria, sexua, arraza, etnia harremanak edo sexu zaletasunak oinarri-oinarrikoak izatetik fokoa eta ikuspegia aldatu eta zinez interesa duen arteak beti lortzen duela aldi berean toki jakin batekoa eta unibertsa izatea ulertaraztea."⁶⁸⁵ Zehaztasun hauek eman beharrekoak iruditzen zaizkigu izenburuaz, edo autorearen asmoez, zeren izan baitira zenbait interpretazio "zehazgabetasunen" eremuan baizik sar ez daitezkeenak, "egosi-gordin" bikotea "landu-natural" bikotearen bitartez parafraseatzen dutenak batez ere, azken horiek ere, tesi honen ikuspegitik begiratzen badira gauza askoren idarokitzaille badira ere.

Beste alde batetik, erakusketa hori ikusi dutenek pentsa lezakete gauza gutxi zela hartan hemen Izadia-n/-z/-rekin joerako arte gisa ulertzen ari garen horren barruan koka zitekeenik. Eta, zehazki hitz egitera, egia da hori. Baina atal honetan sartzen badugu, hain zuzen, horretarako besteko garrantzia ematen diogulako da, eta azaldu behar dugu horren zergatia. Hirurogeiko hamarraldian Izadiaren gaia zabaldu eta puri-purian jarri zenean, artearen munduak errealitate hori beretu zuelarik gertatu zen hori. Hirurogeita hamarrek hamarraldian zehar, eta larogeiko hamarraldian batez ere, artearen ekimen eta eskuhartze alorra arras zabaldu da Izadiari dagokionez. "Egosi eta gordin", larogeita hamarrek hamarraldiko obra, mugarri bat da zentzu horretan, inoiz, beste aldi batzuetan oso momentuko erreibindikazioak diren zenbait eragiketa artistiko erabat "normaldurik" ageri baitira erakusketa horretan. Gaur egun obra "abstraktu" bat egiten duenak ez du zer obra hori azaldu edo esplikatu beharrik; gauza bera gertatzen da "readymade"-ari dagokionez, "eraikitze prozesuei" dagokienez, e.a., bere garaian erreibindikazio izanik gaur egun normaltzat hartzen baitira.

"Egosi eta gordin"-en Izadia ez da ageri erreibindikazio plantan "erakutsirik", Izadia azaltzea artearen lexikoaren parte dela aurrez onartua dugulako. Izadiaren errealitatea artearen eremuaren barruan "normalki" onartzea zen hain zuzen Modernitateak eginkizun zuen eragiketetako bat. Hirurogeiko hamarraldian *land* edo *earthwork* artistek beren lanak egiten dituztenean, Izadia neurritz gaindi erakusten da oraindik, kulturarekiko kontrastasunean gainera, basamortuetan, ibaietan, espazio zabal handietan, basoetan, e.a., baina poliki-poliki, "hartzaileak" horiez harritzen ez diren neurrian, eragiketa horiek egiten dituztenek ez dute Izadia zertan nabarmendurik. Bizitzaren alor, maila eta eremu guztiak hartzen dira arterako. Alde batetik hirurogeiko hamarraldiaren erdi aldeko lehenengo lan haietan Izadia aurkezteko erabiltzen den eite epiko haren lekuan beste ulerkera apalago, egunerokoago bat baliatzen da; horrek berorrek readymade-aren kontzeptu duchamp-tarra "zabaltzeko" aukera ematen du, gauza fabrikatuz baliatu baitzen, gainera, beti ere hura, eta oraindik aurrera Izaditik hartutako gauzez ere hasten da baliatzen.

Horregatik hain zuzen, "Magiciens de la Terre", "Egosi eta gordin" edo gorago aipatu ditugun gainerakoen gisako erakusketek oroitarazten dizkiguten kultura fenomenoak zinez esanguratsuak dira. Ez zaigu iruditzen artean errealitatearen abanikoa, Izadia ere barne dela, zabaltzea eta gure kulturatik batez ere beren kulturazko produktuen, beren artifizioen esanguratsutasunagatik bereizten diren bestelako kultura formei gaur

⁶⁸⁴ Ib., 47 or.

⁶⁸⁵ Ib., 47 or.

egun jartzen hasi zaien arreta berezia elkarren artean loturagabeak direnik. Izadia dugu gizaki guztiok berbera dugun gai amankumuna, kultura desberdintasuna da.

Honi gagozkiola beraz, eta Dan Cameronek erakusketaren izenburuan halaxe idarokitzen duenez, gogoratzekoa dirudi Lévi-Strauss-ek berak bere "Oinarrizko ahaidego egiturak" ("Estructuras elementales de parentesco") liburuan dioena: "Non ere araua den, badakigu ziur kulturaren aldian gaudela. Eta simetriaz, aise ezagutzen da unibertsal denean Izadiaren irizpidea, zeren gizaki oroengan beti berdina dena taldeak elkarren desberdin eta bestelako egiten dituzten ohiturez, teknikez, instituzioez kanpokoa baita nahita nahiez... Horregatik bada, uste osoa dugu gizakiarengan unibertsala den oro naturalezaren arlokoa dela eta berezkotasuna duela ezaugarria, eta aldiz arauaren mende dagoen oro kulturari dagokiola, eta erlatibo eta partikular denaren tasunak dituela."⁶⁸⁶

Lévi-Strauss-ek Izadiaren irizpide unibertsal hori eraiki nahi baitu berriro bere ikerketa guztietan, irizpide unibertsal hori *inkontziente estruktural*ean aurkitzen dela ateratzen du ondorioz, eta horren legeak giza izpirituaren egituraren adierazpen direla, azken finean. Giza izpiritu horrek inkontziente horretan du oinarria, eta funtzio sinbolikoaren bitartez adierazten da, horren bidez egituratzen baitugu errealitate guztia. Lévi-Strauss-ek aipatzen duen inkontziente hori ez da Freuden inkontzientea; Lévi-Strauss-ek dioen inkontzientea, nor bere baitan ohartun ez bada ere, mundua antolatzen eta ezagutzen laguntzen digun kategoria sistema bat da. Horregatik hain zuzen, norbanakoen partikularitasunez eta berezitasunez eta norbanako horien arteko truke erlazio konkretuez gaindi dagoelako, eta giza izpirituaren egituraren adierazpen delako, kultura eta gizarte fenomenoaren sorburua eta baldintza da, zeren fenomeno horiek guztiek forma eta gertatzeko modu desberdin eta bereziak badituzte ere, lege berberei erantzuten baitiete jatorrian pertsona guztiengan. Eta Lévi-Strauss-ek pertsona guztiak esaten duenean, pertsona guztiak nahi du zinez esan, horien adierazpenak antzinakoak ala modernoak, primitiboak ala zibilizatuak izan.

Laugarren kapituluaren "estruturalismoaz" hitz egin dugunean esan dugu humanismo klasikoaren eta XVIII eta XIX. mendeetako (eta baita XX. mendeko) humanismoaren kontra, humanismo etnologiko edo demokratiko, baina ez eurozentriko, bat proposatzen zuela Lévi-Strauss-ek; orain kultura jarrera askoren arteko hierarkizazio gabeko truke bat, mendebaleko gordin-egosi arteko dikotomiaren ordezkotzat alternatiba, proposatzen du "Egosi eta gordin"-en Dan Cameronek. Humanismo horrek "bere inspirazioa gizarte apalen eta gutxietsienetatik hartuz, aldarrikatzen du gizakiari dagokionik ez dela gizakiari arrotz zaionik, eta era horretara humanismo demokratiko bat oinarritzen du, aurreko humanismo guztien bestelakoa dena: haiek jende pribilegiatuarentzat asmatuak baitziren, zibilizazio pribilegiatuetan oinarri hartuta. Eta gizakia ezagutu ahal izateko, zientzia guztietako metodoak eta teknikak erabiliz, gizakiaren eta Izadiaren arteko adostea eta bakeatzea eskatzen du, humanismo orokor baten barruan."⁶⁸⁷

Eta Lévi-Strauss-ek "Oinarrizko ahaidego egiturak" liburuan dioen bezala, Izadia/Kultura kontrajartzeak ez du egiazko baliorik, hau da, naturala edo kulturazkoa ez dira gauzek egiaz beren baitan dituzten tasunak,

⁶⁸⁶ LEVI-STRAUSS, Cl. "Las estructuras elementales del parentesco", Edit Paidós. Buenos Aires 1969, 41 or.

⁶⁸⁷ LEVI-STRAUSS, Cl. op. cit. "Antropología estructural", 259 or.

kategoria metodologikoak baizik. Ezin daitezke bereizi Izadia, Naturaleza eta kultura, kultura Izadiari, naturalezari loturik baitago, *bigarren naturaleza* bat da, eta haren parte, horrenbestez. Horregatik esan dugu lehenago giza izpiritua, inkontziente estrukturalaren bidez adierazten dena, gizaki guztiek berdin duten elementu amankomuna dela, eta horren bidez egituratzen dugula errealitatea eta kultura sortzen.

Hona ekarri gaituen hariari berriro lotuz, bada, "Egosi eta gordin" erakusketan ez dago Izadiko gai asko-askorik, eta daudenak ere ez dira bereziki nabarmen. Hala ere, erakusketa proiektu horretan, Dan Cameron-ek azaldu bezala eta guk hemen adierazi dugun bezala, gure garai honetako kontzeptu testuinguruan ongi ainguraturik dauden irizpideak, gure Izadiaren eta artearen errealitateari begiratzeko modu berri eta interesgarri bat, sumatu uste ditugu. Eta "egosi" edo "gordin" kategoria horietako batek bestea hurbil izan gabe ezin irauteko probabilitateak, eta egoera horretatik ondorioz ateratzen den anbiguotasun konplexuak eragin digu erakusketa hori atal honetan sar genezan.

Nolanahi dela ere, banan-banan begiratzen badugu, "Egosi eta gordin" erakusketa, darion izpirituaz gainera, bete-beterik dago era batera edo bestera Izadiarekin loturik dauden eta aipatzea merezi duten gaiez: giza gorputza (inskripzio gisa, diru-txanpon gisa, subjektu fisiologiko gisa, e.a.), animaliak, ekologia gaiak (berziklatzeak, pastitxeak, e.a.), janariari, loari, sexuari dagozkien gaiak, eguneroko bizitzatik zuzenean hartutako materialez egindako "arte errealezko" obrak, e.a.

AZALPEN GISA

Abstrakzio bizigabe hila	Abstracción sin vida
Jalkitze	Precipitación
Erditu aurretxoko haurdunaldia	Preñez próxima al alumbramiento
Idea estetiko zentzumen bidez adierazia	Idea estética expuesta sensiblemente
Zatiketa, etena, uzkinen gardañoaketa	Fragmentación, fractura, ensamblaje de desechos
Bertatikotasun	Inmediatez (espaziozkoa)
Hondakinak atzekoz aurre	Ruinas al revés (Smithson)
Iragarki agorra	Anuncio árido
Zuin adierazle	Signo indiciador
Aztarrenezko	Indiciador (R. Krauss)
Adimen espazio	Espacio mental
Doitze	Ajuste
Harrera lekua eraldatu	Transformar el lugar de acogida
Eskultura eremu hedatuan	Escultura en el campo expandido (R. Krauss)
Eraikuntza kokaera (markatua)	Construcción-emplazamiento
Kokaera zuindua	Emplazamiento señalizador
Deseraiki	Deconstruir
Artearen ulermen hedatua	Comprensión ampliada del arte
Agerpen	Manifestación
Elementu eten bakangarri	Elementos discretos
Berehalatiko	Inmediatez (denborazkoa)
Hezigaitz-inmanente	Indomable-inmanente
Azpi-argala	Infra-delgado
Izar arragoak	Crisoles estelares
Bultzadarik goitituenak ordeztu	Los impulsos más bajos antes que los más nobles (S. Sontag)
bultzadarik makurrenak	
Edukien ezaxola	Indiferencia sobre los contenidos
Funsgabetasunaren garaitia	Triunfo de lo trivial
Isuri	Derramamiento (R. Barthes)
Barreiamendu	Disipación
Egitura barreiatzaile	Estructura disipadora
Jitoan ibili	Estar a la deriva

Kritika induktiboaren hurbilpena Izadia-n/-z/-rekin joerako artearen gertaerari

VI
IZADIA GAI BEZALA ERABILI IZATETIK IZADIA-N/-Z/-REKIN
JOERAKO ARTEAREN KONTZEPTU HEDATURA

Izadia gai bezala erabili izatetik Izadia-n/-z/-rekin joerako artearen kontzeptu hedatura

6.1. Izadia-n/-z/-rekin joerako artearen kontzeptu hedatura

Historian zehar edo historiako une jakin batzuetan bederen, gustuen, estiloen edo ideologiaren arabera hartu dituen definizio desberdinak gorabehera, definizio horietako batera urritu ezin den gai horietako bat da Izadiarena. Tesi honetan guztian ahaleginak egin ditugu era horretako urritzerik, murrizterik ez egiteko, eta nahiago izan dugu, Tatarkiewicz-en aholkuei jarraituz, balioak ez direla ez subjektibo ez erlatibo sinetsi, anitz baizik. Horregatik hain zuzen, Izadia zer den ulertzeko irizpide aniztasun hori dela eta, eta horrenbestez Izadiarekin harremanetan, arte bidez edo bestela, jartzeko moduen aniztasuna dela eta, definizioa baino terminoa erabiltzen gehiago ahalegindu gara.

Esan beharra dugu jarrera hori ez dela hartu behar gai honetan jarrera garbia ez hartu nahi eta ihes egitea balitz bezala. Azterketa gaia "Belar Negutegiak" besterik izan ez balitz, bestelako jarrera hartuko genukeen honetan ere. Baina obra horrek, ongi asmatu edo gaizki asmatu, oro har Izadia-n/-z/-rekin jokatzeko asmoa duen artearen eremuan, jokatzeko hori definizio bakar batera mugatu gabe ordea, sartzeko aukera eman digu. Batzuek eta besteek Izadiak duten kontzeptuari bere garrantzia aitortuta, edozein presupostutatik ere naturalizat ematen den errealitate hori artearentzat jabetzea zer den da ordea oinarri-oinarrizko arazoa. Interes gehien duena ez da Izadi kontzeptuaren edukia zen den ezagutzea, artearen eremuan Izadia-n/-z/-rekin jokatzeko dela erabaki izana baizik.

Izadiak, ikuspegi askotatik pentsa daitekeelakoxe hain zuzen, tratatzeko modu asko izan ditzake. Imitazioaren teoria aurkeztu dugunean, mende askotan zehar arteak Izadiaren aurrean baliatu izan dituen *natura naturans* eta *natura naturata* bi muturreko joerak bereizi ditugu. Izadiak ordea, begirada modu asko har ditzake. "Materialgabeak" erakusketako "Idazketa probak" atalean Jacques Roubaud-en lekukotza hunkigarria aurkitu dugu; "Izadia zer da?" galdegiten diotenean, berari bizitzea suerteak emandako gertaera batez erantzuten du: "Badator behin Zeami Operako abenidan behera lagun batekin. Japoniar piloa ibiltzen da Operako abenidan, eta inor ez zen harritzen harekin. Horretan ordea, gelditu da seko, espaloiko baldosa itxuraz huts bati begira. Poliki-poliki jendetza pilatu zaio inguruan. –Zeri ari zara begira? galdegin zion lagunak. Eta Zeami-k: –Hortxe izan zen loreari nagokio begira.⁶⁸⁸ Pentsatzekoa da horrelako gogoeta triskak egiteko gai den gizakiak hainbat modutara ulertuko dituela Izadia eta harekin dituen harremanak ere. Horrelako zerbait esan nahiko zuen Pascalek esaten zuenean "Izadia esfera infinitu bat zela, zentroa alde guztietan zuena, eta zirkunferentzia inon ez."⁶⁸⁹ Hala eta guztiz ere gizakiak eutsi ezin esfera mugatu eta zentro bat hautatzeko tentazioari. Nola?⁶⁹⁰

– Izadia esperientziak ezagutzea ematen ez digun *munduaren osotasun* gisa harturik esate baterako.

⁶⁸⁸

Op. cit. "Epreuves d'écriture", "Les Immatériaux"-etik hartua, 175. or.

⁶⁸⁹

SMITHSON R., op. cit. "Un museo imaginario..." , "Robert Smithson"-etik hartua, IVAM, 117-118. or.

⁶⁹⁰

LOVEJOV, A. O., "Nature as Aesthetic Norm" TATARKIEWICZ, W.-ek, "Historia de seis..."-en aipatua, 332. or.

- Edo *giza munduaren* zentzu berezian.
- Har daiteke *munduaz kanpoko mundu* gisa, gizakiaren egintza ez dena alegia.
- Har daiteke bere *forma estatistiko*en batez besteko gisa.
- Trata dezake *errealitate idealizatu* bat bezala.
- Mundua gobernatzen duten *lege beharrezko*en sistema gisa ere har daiteke.
- Bere ezaugarriak *soiltasuna, uniformetasuna eta erregularitasuna* dituen *Ordena kosmiko* baten zentzuan ere har daiteke.
- Edo kontrako zentzuan, desberdintasun eta aberastasun agortezin bat ematen dion *irregularitasun* bat duen *ordena kosmiko* gisa.
- Edo har daiteke, orobat, *konbentziorik eta jabegorik* ez duen zentzuan, eta horretara artifizialtasunik edo falzakeriarik gabe izan daitekeela, soil, simple, arrunt, eraikierarik, mitologiarik edo tipo idealik gabe.

Esanahi aniztasun honek beronek jartzen du agerian kontzeptu horren zabaltasuna eta isurkortasuna, eta horrenbestez artearen eta Izadiaren artean erlazio bakar bat eratzeko zailtasuna. Hala eta guztiz ere, edozein delarik ere kontzeptu horri ematen zaion esanahia, tesi honetan aztertzen diren obren ikuspegitik aurkitzen den desberdintasun eta berritasuna, Izadi-an/-az/-arekin joerako arte obretan errealitate naturalaren eta arte egitatearen artean eratzen den erlazioaren berezitasun kontzeptuala da.

Eragiketa horien berezitasuna ordea, Izadia artearentzat bere erreferentzi ontologiko nagusietako bat izan duen bide luze baten azken zatian gertatzen da. Tesiaren atal honetan erlazio horren eragiketa nagusietako batzuen laburbilduma bat jarri beharra zela iruditu zaigu. Horretarako "paisaia" eta "Izadi hila" aukeratu ditugu, tradizioz artearen eta Izadiaren arteko erlazio berezi bat islatzen den arte eragiketatzat hartu izan direnez. Horrez gainera, gure mendebaleko gizarte honetan arte lan gisa baino ofiziale lantzat gehiago hartu izan bada ere, "lorategiaren" gaia ere ukituko dugu, proposamen berri askotan azaltzen baita gaur egun.

6.2. "Paisaia" jenero gisa baliatzetik egiazko paisaian murgiltzera

6.2.1. Paisaia arte jenero gisa

Frank Lubbers-ek, "Atlántica" aldizkarian argitaratutako artikulu batean, planteatzen du ezen paisaiak artearen alorrean esanahiren bat izan behar badu, hartaz kanpo ere "izan behar du esanahiren bat edo kontenplazio gai bezala edo, hala beharko balitz, erabiltzeko objektu bezala ere, izan behar du aitortua eta ezagutua."⁶⁹¹ Izatez gaur egun dugun paisaia esperientziaz ezagutzen dugu, baina ez dakigu betidanik argi eta garbi existitu den ala giza pentsamenduaren kategoria gisa izan duen bere izatea. "Aise pentsa dezakegu,

⁶⁹¹ LUBBERS, Frank, "Algunas reflexiones sobre el concepto del paisaje en el arte de hoy y de ayer" "Atlántica" aldizkarian, 1. zbk. 1991, 74. or.

jarraitzen du F. Lubbers-ek Lur hau orain dela 4,5 milioi urte sortu zenean hor zela paisaia, hor dagoen gauza bat zela, etengabeko borborka batean atergabe aldatzen zena, suz, magma zurrunbilotsuz, lurrunez, kez estalia. Baina ba al zen egiaz paisaia hori, ala gure interpretazio idealizatuan, gure atzerako begiradan, bakarrik du izatea? Izan al daiteke zerbait inork begiratzan ez duelarik, han dela irudikatu behintzat egin dezakeen nor bat ez duelarik?"⁶⁹²

Galdera hori bera egiten du Valentin Sorger, Peter Handke-ren "Lento regreso" liburuko geologoak. Eta galdetze horretan *hizkuntza ala paisaia*, bietako bat aukeratu beharrean aurkitzen da; zorabioa eragiten dio aukeratu behar horrek, zeren "paisaia erabat lausotzen baita giza historiaren aurrean, haren esanahi gabeko dekoratua baita, haren hizkuntza ez baitu ulertzen, eta ez baita partaide haren gertakarietan."⁶⁹³ Eta hala esanarazten dio Handke-k Sorger-i: "Inoiz gertatzen zait, neure baitarako paisaiaren adina eta bere forma desberdinen genesisia, eta forma horiek elkarrekin dituzten erlazioak irudikatu nahi ditudanean, azkenean irudikatzea lortzen dudalarik, gisa horretako koadro baten era-aniztasun ikaragarri, harrigarriak berak pizten didala irudimena."⁶⁹⁴ Zientzietako konbentzioetatik alde egitea izan ordea irudimena. "Lento regreso"ren esperientzian kultura Izadi bilakatzen da, eta gauzak zeinu. Historia Izadiaren oparotasunetik abiatzen da, hartan ordea irakur daitekeen ezer ez delarik. Hala eta guztiz ere Sorger-ek ez du galdu nahi bere irudimenak eskaintzen dion ahalbidea, eta nahiago du, oraindik ere Izadiaren liburu idatzia irakurtzeko gai ez bada ere, Lurraren hizkuntza bat badela susmatzea.

Sorger-en irudimenean Izadia kultura bilakatzen da, "espazioak eta *paisaiak* hitz bihurtzen, baina kulturaren hitza ez den hitz bat."⁶⁹⁵ Izatez "Izadia kulturaren azpian agertarazi nahi da, baina ez kulturak itzulita duen Izadia, materia mutua, zentzugabetasunaren kanpokotasun esanahi gabe zakarra izan gabe bere hizkuntza bereki bat, giza diskurtsua alde batera uzten duen eta harekin neurgarria ez den hizkuntza bat, duen Izadia baizik."⁶⁹⁶ Izadi hori ager dadin, zeinuk eta itzulpen gai guztiek desagertu egin behar dute. "Zeinuak, paisaiaren formen aniztasunak itzalirik iraungitzen direnean, gauzak *designata* bihurtzen dira izendapenik gabe, eta hitzen esanahi izatea utzirik hitz bilakatzen dira, hitz egiten hasten dira, gauza, *gauza soil*, gehiago ez direlarik. Paisaia *basatiaren* formak, mundu *objektibo* osoa, mendebaleko kulturaren diskurtsuarena, hitz metatuarena ez den leku batean berreskuratuko da gero (...) Gauzak ez daude gehiago hitzetan, haien esanahi bezala, eta Izadiak bere obra jarraitzeko, bere arte obra jarraitzeko egindako asmazio erraldoi baten gisan azaltzen da orduan kultura."⁶⁹⁷

Handke idazleak Sorger zientzilariaren bitartez pentsatzen du hitza; hark itzulgarritasuna nahi du paisaiarentzat. Autore horrek berorrek, beste liburu batean, "La doctrina del Sainte-Victoire" liburuan, galdera berberak egiten ditu mendiaren aurrean, Cézanne-k hainbestetan irudikatu zuen paisaiaren aurrean. Pintore horrek "interes bizia izan zuen –J.L. Pardok dioenez– *historia naturalaz* batez ere (...) eta haren motiboak *historiatik* askatzeko (...), bere obretan *gertaera kosmikoak* jasotzeko (...), paisaiak eratzen dituzten eta haien

692 Ib., 74. or.

693 PARDO, J. L., op. cit. "Sobre los espacios...", 37. or.

694 HANDKE, P., op. cit. "Lento regreso", 51. or.

695 PARDO, J. L., op. cit. "Sobre los espacios...", 30. or.

696 Ib., 30. or.

697 Ib., 30. or.

bilakaera sentigarrian, haien bilakaera izendagarrian artikulatzen diren indarrentzat ikusgarritasun espazioak sortuz (...): *era horretara guztiz ezagutua eta agortua dela uste den Izadi baten aurrean izaten den soraiotasunezko ezerez* horretatik eremu berezi ezin errepikatuzkoak asmatu ditu (...), 'benetako' norbanakoen ('pertsonek' eta 'gauzak') 'dekoratu', 'atze' homogeen, eratorri eta antzikabea baizik ez zela uste zenari duintasun estetiko-ontologikoa eman die.*"⁶⁹⁸

Frank Lubbers-ek ez du Handkek Sorger-i noziarazten dion zorabio hura, eta metodo analitikoaz baliatuz otzantzen du irudimena. Haren iritzian, esate baterako, grabitatearena zalantzarik ez duen axioma bat da, aurkitzailearen mende ez dagoena, eta harez kanpo ere badena, baina paisaiarekin dugun erlazioaz ezin esan genezake gauza bera. Lubbers-entzat paisaiarik ez da begiralerik gabe, edo irudikatuko duen nor bat gabe behintzat. Hau da, "Izadiaren parte bezala irudikatzea gustatuko litzaigukeen paisaia kulturaren kategorian sartzen da: gizakiak asmatua eta gizakiak egina da. Horrexegatik hain zuzen paisaia artearen eremuan dago bete-betean; argiago nahi bada: arterik gabe ez litzateke izango *paisaiarik*; paisaia, berez, artearen asmazio bat da."⁶⁹⁹

Asmazio hori aski berandukoa da, izatez. Hasieran objektu bakanetan, gizon edo emakumeetan eta animalietan jartzen zuten interesa artistek. Zuhaitzak, mendiak, ibaiak, paisaiarekin inolako loturarik ez zutela irudikatzen ziren oraindik asko-asko ez dela arte. Ingurua, konposiziozkoa baino geografikoagoa zen paisaia izaten hasi aurretik, eta konposizioaren parte izaten hasi zenetik geroz eta garrantzi handiagoa hasi zen hartzen, gerora jenero berezi bihurtu eta azkenik, Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obraren testuinguruan arte obraren material bihurtu zen arte.

Horrek guztiak paisaiaren gaia ikuspuntu desberdinetatik aztertzeraz behartzen gaitu. Alde batetik dudarik ez da badela historia bat paisaia gai bezala eratuz doana eta azkenean jenero bihurtzen dena. Prozesu hori ez da hor amaitzen, eta paisaiak XX. mende osoan zehar jarraitzen du arte gai izanez, artistek Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrak egin eta paisaia beren interesgune nagusietako bat bihurtu dutenean batez ere.

6.2.2. Paisaia irudikatua

Paisaia, Izadiaren zenbait alderdi irudikatze asmoz egindako pintura den aldetik, –gizakiaren irudiak hartan zer garrantzia eman nahi zaion, halakoxea izango du, eta hori, jakina, artistak obra egiten duen garaian indarrean dauden eta nagusi diren interpretazio eskemen arabera izango da– gizakiak gauzak atzemateko eta irudikatze duen gaitasuna bezain zaharra da. "Pinturak berezi duena –dio Ramón D. Faraldok– bizitzen uztea da, eta paisaiak ezin hobeto gauzatzen du tasun hori (...) Hasieran bertan ez dagoena, aipatzen ez duguna, zen paisaia. *Altamira*, horren lekuko. Haitzulo horren dekoratzaile harrigarriak hutsean marrazten ditu animaliak, planetak edo zenbakiak bailiran (...) Galdetu ere galdetzen diot neure buruari zer ez ote zen paisaia bisontearen aroan: lurpeko gizon hark ez zuen ezer margotu hondoko paisaia gisa, bere erretraturik egin ez zuen bezalaxe, bera baitzen hondoa, dena baitzen paisaia."⁷⁰⁰

698

Ib., 71. or.

699

LUBBERS, F., art. cit. "Algunas reflexiones...", "Atlántica" aldizkaritik, 74. or.

700

FARALDO, Ramón D., "Por último el arte", hitzaldia: REPESA. Madrid 1966, 9-10. or.

Egipton hondoko paisaiak zabaltasun handia hartu zuen, eta oharmen handia erakusten dute hango paisaia margoek. *Kretan* animalien eta landareen izaeraren zentzu zorrotza erakusten dute pinturak; kolorearen erabilera oso askea izan zen. *Grezian* etxeetako hormak haitz margoak, zuhaitz margoak, hirien ikuspegiz, tenplu irudiz, animaliz eta pertsonen apaintzen zituzten. Geroagoko erliebeetan paisaia elementuak ere aurkitzen dira gizon eta emakumeen irudiekin batera. *Erromatarrek* herentzia helenistikoa hartu zuten. *Bizantzioko* artean eta mendebaleko *erdi arokoan* paisaiak bere izaera naturalista galdu eta balio abstrakto, sinboliko bat hartzen du. "Norbaitek gertaera erlijioso, mitologiko edo profano bat irudikatu nahi badu –dio Franz Lubbers-ek–, gurutzetik jaitea, Parisen epaia edo gudu bat adibidez, irudiak erretratatzeko aski du. Inguruan geratzen den espazioa nahi denaz bete daiteke printzipioz behintzat. Edozeinetara ere, hasieran urte xafla bat jartzen zen hutsik geratzen ziren zatietan. Era horretara irudikapenera bideratzen zen arreta guztia, ezerk ez zuen arreta handik ateratzen (...) Eszenaren bazterrek traba eta distrazio gisa hartzen ziren."⁷⁰¹

Florentzian paisaia konposizioaren parte bihurtzen da, bigarren mailako elementu gisa. Kenneth Clark-ek dioenez, Giottoen iritzian, eta geroago Michelangelorenean, paisaia desegokitasun bat zen. "Europako artearen aldi nagusietan –dio autore amerikar horrek– Parthenonaren garaian eta Chartresko katedralaren garaian, paisaia ez zen existitu, eta ezin zuen existitu ere."⁷⁰² Iritzi biribil horren aldean, guk geuk nahiago dugu F. Lubbers-ek azaltzen duena, paisaiaren sorrera "gure historiaren hasiera hartzen dugun lekuan dagoela" dioenean. "Uste dut era askotako iritziak izan daitezkeela honi buruz, paisaia zer den zehazki eta zalantzarik gabe definitzen ez den bitartean." Gainera "paisaia ez da kanpoko munduan ezagutzen edo kokatzen dugun kategoria bat, artistak berak bereizi duen errealitatearen zati bereizi bati buruz eman duen interpretazio baten ondorioz eratzen den kategoria bat baizik."⁷⁰³

Berriro paisaiaren ibilbide historikora itzultzen garelarik, John Ruskin-en⁷⁰⁴ iritzian Mendebaleko kristau aroko artearen aldia bi aldi edo garaitan bana daiteke, eta aldi horietako batetik besterako aldaketa hain zuzen, paisaia planteatzeko moduan ikusten da bereziki. XIV. mendeko ohiko hondo urte kolorea, eta XV. mendeko laukitxo osatua, aldatu egiten da mende horretan, eta *zeru urdin* bihurtzen da, hodeiertzerantz ahala degradatuz doana. Ruskin-ek dioenaren arabera, kristau aroko artea bi bloke handitan bana daiteke, *sinbolikoa* eta *imitaziozkoa* (eskema hori bera erabiliko du geroago K. Clark-ek ere). Lehenengo blokeak hasierako alditik XIV. mendearen bukaera alderainokoa hartzen du, bigarrenak garai horretatik XIX. mendearen bukaerainokoa. Erro-errotiko aldakuntza urte koloreko edo laukitxo osatutako hondoaren ordean zero urdina jartzen denean gertatzen da. Ruskin-ek dioenez, zerua sartzen den unetik aurreratik geratzen da betiko artearen izpiritua. K. Clark-ek Paradisuko eskema aipatzen du, Ezagutzaren edo Zientziaren arbolako fruitua, bere arrazoibide guztia ateratzen duen balio mitiko sakonak aipatuz. *Paisaia sinbolikoa* erorikoaz aurreko ikuspegia da, hitza eta gauza, kopia eta eredu berez bat zetozen garaikoa. *Imitaziozko paisaia*, berriz, zeinuaren eta gauza adieraziaren arteko arrotasun, bereizkuntza paisaia bat da.

701 LUBBERS, F., art. cit. "Algunas reflexiones...", 75. or.

702 CLARK, Kenneth, "El arte del paisaje", Edit. Seix-Barral. Barcelona 1971, 183. or.

703 LUBBERS, F., art. cit. "Algunas reflexiones...", 78. or.

704 RUSKIN, John [1819-1900], Ingeles kritikoa, beste argitalpen batzuen artean "Modern Painters"-en egilea.....

Paisaia sinbolikoa, tapizetan galdu gabe gorde bazen ere, XV. mendearen erditik aurrera erabat galdu zen. Une horretan *Flandriako eskolak* espazioaren ikuspegi desberdin bat islatzen du, italiarren ikuspegi geometrikoaren desberdina. Alemanian irudimenez eraldatutako paisaiak osatutako koadro hondoak pintatzen ditu *Durero-k Leonardok* koadroen hondoan pintatzen dituen paisaietan bere behaketa zientifikoak (geologiazkoak, meteorologiazkoak, e.a.) eta are bere filosofia gogoetak ere islatzen ditu. *Veneziarrekin* geroz eta garrantzi handiagoa hartzen du. *Michelangelok* narda dio Flandriako pinturari, eta agian, K. Clark-ek dioen bezala, desegokitzen dauzka zenbait paisaia. "Flandriarren pintura –dio Michelangelok– ederra irudituko zaie agian emakumeei, zaharrenei batez ere, edo gazteenei hobeto, baita fraileei, monjei eta egiazko harmoniarentzat sorgorturik dauden noble batzuei. Flandrian kanpoko ikuspegi engainatzeko pintatzen da batez ere... Normalean zapiak izaten dira, orbanak, soro berde-berdeak zuhaitz itzalez ilunduak, eta irudi asko alde guztietan."⁷⁰⁵ XVI mendeko pintura manieristan leku gora batetik ikusitako paisaia bat izaten da gehienik, mendia-muinoak, ibaiak eta urrutian itsasoa ikusten dela. Mende horretako *flandriar* pintore nagusien paisaia hondoan (Brueghel Zaharraren bidaia marrazkiak adibidez) ezaugarri bereziena Izadiaren behatze geroz eta zehatzagoa da.

Begien bistan dagoena errepikatzen aritzeko arriskua izanagatik ere, eta teoriagile askorentzat jenero horren heldutasun aldia izan ziren historiako garaietan sartu aurretik, komentatzen ari garen bilakaera historikoaz Lubbers-ek dakarren iritzia azaldu nahi dugu hemen. "Paisaia margotuan gertatzen den metamorfosi hori, idazten du, ez da, jakina, paisaia naturalean era berean gertatutako metamorfosi baten isla. Zentzu batean behintzat paisaia naturala ez da ez aldatu, ez mugitu ez andeatu mendeetan zehar gizakiaren eskuak ukitu ezin izan duen bitartean."⁷⁰⁶ Kristau aroko Paradisuaren lehenengo irudikapenak eta Rubens-ek egiten dituenak ikusten baditugu, pentsatu beharra dugu haietako bi arbolatxo erdiragarriak eta Rubens-en irudikapenetako landaretza oparo lorez betea, gauza berberaren aipamen direla biak. "Ni nolana ere ausartuko nintzateke esatera, jarraitzen du Lubbers-ek, Italiako Berpizkunde garaian, edo Rembrandt-en garaian edo erromantikoaren garaian guztiz paisaia desberdinak ikusten zituela jendeak. Eta guk, haiek ikusi zituztenak ez bezalako paisaiak ikusten ditugu guk ere. Dureroen zuhaitz bat Cézanne-ren zuhaitzaren desberdina da, eredarako mota bereko zuhaitzaz baliatu badira ere. Paisaiaren mundua aldatuz joateak zer ikusi gutxiago du askoz ere geologia, klimatologia edo ekologia kontuekin pintoreek gauzak ikusteko duten modu aldakorrarekin baino."⁷⁰⁷

XVII. mendean *Boloniako* eskolaren paisaia idealistaren tradizioak *Nicolas Poussin* eta *Claude Lorrain* pintoreengan du jarraipena Frantzian. Mende horretan zehar alde guztietan garatzen da paisaia jenero berezi gisa, estetika akademikoa kontra edukiagatik ere. *Velázquez* eta *Murillo*ren mendea da. "Velázquezentzat, dio R. D. Faraldo-k, erretratutzea gorputz batean arima bat sortzea da. Egiazko pertsona egitea da. Existitzea da (...). Velázquezen unibertso-Jainko bitalista *Las Meninas*-en gertatuko da. Une bateko iradokizuna da, aurre-aurrean dagoen Infantarengandik atzeko hondoko atera iristeko behar dugun denbora. Segundu bat irauten du, baina segundu horretan amasa hartzen dugu, bagarela sentitzen dugu, ez oihalaren aurrean oihalaren barruan baizik. Segundo horretan koadroaren ikuslea koadroaren barruan jaio da (...) Lekuaren kontua, ala metabolismoarena?"

⁷⁰⁵ Henri GUERLIN-en "Le paysage" obratik hartutako aipamena, Edit. Henri Laurens. Paris, 1920, 7-8 or.
⁷⁰⁶ LUBBERS, F., artikulua aipatua. "Algunas reflexiones...", 79. or.
⁷⁰⁷ Ib., 78. or.

Jauregian gaude ala oihanetik irteten ari gara? Nire iritzirako *Las Lanzas*-en, kanpo zabalean irudikatutako koadroa izanagatik, Izadi gutxiago dago *Las Meninas*-en baino, koadro intimista izanagatik. Badakit eta ulertzen dut *Las Hilanderas* pastoral bat dela ia, baina *Las Meninas ia paisaia bat da*. Horretan ezer ere ez dago sabai beharra duenik. Ez da erraz sinestekoa, baina sinistu beharra da: gela barruko pintura horretan ari da ernetzen aireko pintura, landako pintura."⁷⁰⁸

Holandako paisaia mugarri bat da historian, eta Izadia ikusteko eta harekin harremanetan jartzeko beste modu berri bat erakusten du, ez baita hartzen jadanik eszenografiatzeko hondo bezala. Eta ez du makurtzen behatzea irudimenaren eta bestelako bitartekotza literarioen eskakizun fantasiakoetara. Azpimarratzekoa da zenbaterainoko trebezia duten paisaia mota horretako artistek, eguratsa eta xehetasun txikiena, ordura arte, garrantzi handiko salbuespen batzuk –Velazquez izan daiteke horietako bat– kenduta ia "ikustezin" zirenak, atzemateko. Ruysdael, Vermeer, Hobbema, Van de Velde, Rembrandt-en garaia da. Ingalaterrako paisaia pinturaren eredu izan zen, eta hori Frantziako XIX. mendeko paisaia pinturaren eredu. Alemaniako paisaia pintura erromantikoaren eredu ere izan zen, *Runge, Friedrich* eta gisako garrantzi handiko artistak emango zituen.

XVIII. mendean *Italiako* pintura fantastikoak paisaia pintoreskoari leku emango dio. *Ingalaterran* paisaia eskola garrantzi handiko bat hasten da sortzen; aipatzekoak dira *Reynolds-en* eta *Gainsborough-ren* koadro hondoak, *Constable-k* izaditik hartutako paisaiak, *Turner-ek* egindako paisaia naturalen eta fantasiako nahasturak. *Frantzian* hondamendien, horma zaharren paisaia eta fantasia paisaia dira nagusi. *Espanian* Goya-ren ibilbide paradoxaz betearen hasiera aipatu beharra dago: paisaian erretratugile, erretratuan paisaiagile, artean izango ziren aldakuntza handien aitzindari.

XIX. mende osoak izan zuen interes handia Izadi gauzetarako; poesia berri bat eta berrikuntza indar bat aurkitu zuen hartan. Delacroix, Paul Huet, Gericault paisaia adierazkor baten pintatzaileak dira; Izadian elkarren lehian eta elkarrekin borrokan ikusten dituzten indar misteriozkoak irudikatzen ahalegintzen dira. Corot-en eta Courbet-en garaia ere bada.

Autore askorentzat Erromantizismoarekin jotzen du bere gorena paisaiak. Ruskin-entzat Turner da gailurra; Clark-entzat berriz Constable, Corot eta Courbet dira gailur hori. René Viau-k dio⁷⁰⁹, pintura erromantikoaren gai nagusietako bat izan zen mendiarri buruz ari dela, XVIII. mendea arte koadroaren hondoko gai baizik ez zela izan, eta Erromantizismoarekin arte gai izateko garrantzia hartu zuela. Joan Fuster-en iritzian Erromantizismoaren bultzadak eragin handia du giza irudia kendu eta lehentasuna paisaiari emateko. "Erromantikoek –burgelik burgesenak deitzen die berak– aurkitzen dute Izadia, Izadia letra nagusiz idatzia (...), pintoreak ez dio *begirutzen* gizakiari bere koadrorako protagonista baten bila dabilenean –ez dio behintzat inolako lehentasunik ematen. Lehenagoko garaietan lehentasuna izan duelako, eta arte barrokoaren eta

⁷⁰⁸ FARALDO, R. D., hitzaldi.aipatua. "Por último el arte", 12. or.

⁷⁰⁹ VIAU, René, "La nature comme matériau de l'oeuvre: des monts et merveilles" de "DifférenteS NatureS", Ministère de Culture, Paris 1993.

neoklasikoaren eskuztatze eta erabilera guztiak jasan izan dituelako, giza gorputzak –erreal den oren duintasun osoren batura denak– omen txar guztiak biltzen ditu bere gainean: errealitatearen omen txar gehiena."⁷¹⁰

Joseph Addison-ek (1672-1719), berez eta zehazki autore erromantikoa izan ez bazen ere, berebiziko eragina izan zuen bere garaian, eta geroago erromantikoengan; bere "Irudimenaren plazerrak" ("Los placeres de la imaginación") obran iragarriak ditu dagoeneko edertasunaren, gorenaren eta pintoreskoaren hiru poetikak, geroago Erromantizismoak garatuko zituenak. Hari buruz ari dela dio Tonia Raquejo-k "Izadiaren Egilearen tasun gailen guztiak bere indar guztiak adierazten diren egoera bat aldarrikatzen du Izadiarentzat; egoera hori ekaitzetakoa, eremu basatietakoa, paisaia malkortsuetakoa eta gisa horretako ikuspegietakoa da (...) horrek finkatuko du Izadirako erromantizisten gustua, azkenerako hiriko bizitza erdeinatzeraino."⁷¹¹

XIX. mendearen erdi aldera Baudelairek zenbait sailkapen egiten ditu *Paisaiaz* ("Del paisaje") saiakeran; "paisaiagile koloristak, paisaiagile marrazkilariak eta irudimentsuak; jakin gabe idealizatzen duten naturalistak, eta *poncif*-aren amorratuak, paisaia *historiko* deitzen duten jenero berezi bitxi batera zaleak"⁷¹² bereizten ditu. Berak fantasiako paisaia deitzen duenari buruz dio paisaia horretan marrazkiaren irudimena eramaten dela paisaiara. "Txundimenezko lorategiak, zabaldi mugagabeak, izatez ohi direnak baino ur gardenagoko ur lasterrak, topografiak agintzen ez duen bezala jauzika, harkaitz erraldoi itzelezkoak, proportzio idealetan eraikiak, ametsetan bezala zabuka dabiltzan lainoak."⁷¹³ Historiako paisaiari dagokionez, hileta ezkila jotzen dio. "Moralaz adierazten da –esaten du, (...) Izadiak ordea, ez du gertaera beste moralik, bera baita moralaz; eta hala ere arau osasungarriago aratzagoz nahi da berriro eraiki eta ordenatu."⁷¹⁴ Eta maiz baliatu ohi duen irri zuriaz historiako paisaiagileen artean sumatzen duen arau afana deskribatzen du: "Molde, zuhaitz, iturri, hilobi eta errauts kutxazko ordenamendu bat da. Zakurrak zakur historiko jakin baten eredura daude zizelkatuak; artzain historiko batek ezin du bestelako zakurrik izan, ohorea galtzeko nekepean. Berez eta bere gisa erretzeko ausardia izan duen zuhaitz immoral oro bertatik da erantsia; istila bada apoen eta zapaburuen bizileku, estaliko da kupida gabe."⁷¹⁵ Paisaia moralarekin bat baletor, geu garela paisaia onartu beharko litzateke.

XIX. mendean, Izadiaren poesian eta ahalmen indarberritzailean hain interesaturik zegoen mende batean, Courbet izan zen ziurrenik paisaia pinturaren gailurretako bat. Haren obrak paisaiaren konbentzio Arkadia zale fantastikoak eten eta Izadiaren presentzia materialaren bertatikotasuna irudikatu nahi izan zuen. Bere garaiko gorabehera historikoetan parte handia hartu zuen pertsona izan zen; Cézanne-k berealdiko miresmena zion haren errealismoari, eguneroko bizitzako eszenak gertaera historikoen mailara jasotzeko gai baitzen. Geroako inpresionismo deitu izan den joerako partaide izen ziren askorekin izan zituen harremanak eta miretsi zuten.

Clement Greenber-entzat Courbet-engatik hasi eta Cézanne-engana bitarteko Frantziako pinturak, hau da, pintura inpresionistak badu paradoxa bat: ikusmenezko esperientzia zehazki transkribatzeko ahaleginak berak ia abstrakzioeraino eramanez zuela. Hasieran jatorrasunezko leialtasun hori aski zela uste zuten inpresionistek.

⁷¹⁰ FUSTER, Joan, "El descrédito de la realidad", Edit. Seix-Barral. Bartzelona 1957, 65-66. or.

⁷¹¹ ADDISON, Joseph, op. cit. "Los placeres de la imaginación...", 82-83. or.

⁷¹² BAUDELAIRE, Ch., "Curiosidades estéticas", Edic. Júcar. Madrid 1988, 123. or.

⁷¹³ Ib., 124. or.

⁷¹⁴ Ib., 124. or.

⁷¹⁵ Ib., 125. or.

Izadiaren bihurtze zehatza aski izan ez ezik, obraren kalitate maila jaso egiten zuela uste izan zuten. "Hortik ateratzen zen esperiantziako bi dimentsiotako definizio ikusmen soilezkoak eta ukimenezkoak ez zirenak baizik ez zirela egokituko bai Izadi ikusiaren esentziara bai artearen esentziara. Optikotasunaren *soilatsun* horri esker Izadiaren eta artearen arteko sesioak konponduko zirela espero zen. Aldi batez, inpresionismoaren lehenengo urteetan batez ere, bazirudien hori egia izan zitekeela."⁷¹⁶ Hala ere ordea, optikotasunaren soiltasun* horretarako lehial izan nahiak ez zuen balio izan Izadiaren eta Artearen arteko liskarrak konpontzeko, oso bestela baizik, are gehiago banandu zituen, eta pintura eragiketa geroz eta gehiago urrundu zen Izadian atzemandakoaren irudikapenetik.

Cézanne-k bere aldetik, liskar eta banaketa horren ohartun baitzen, paisaia estilo berri bat ezarri zuen bere "egitateekin"; ingurune berezi errepika ezinak asmatu zituen; haietan ordura arte "hondoa" eta "dekoratua" izana norbanakoaren duintasunez tratatzen dela. Deleuze-k dioenez, "presioa, inertzia, astuntasuna, erakarmena, grabitazioa, erretzea eta gisako oinarrizko indarrak ikusgarri bilakaraztea"⁷¹⁷ izan zen hark egindako lana. Esan daiteke zinez, topiko hutsa badirudi ere, hura ezker ezer ez dela lehenago bezala izan, *galdurik dugula errugabetasuna*. Grenberg-ek inpresionismoan sumatzen duen paradoxaren elementuak zein bere aldetik hasten dira funtzionatzen Aix-en-Provence-ko margolariaren lanetan. Émile Bernard-i idatzitako gutun batean Izadia zilindroaren, esferaren eta konoaren bitartez tratatu behar dela proposatzen du Cézanne-k. Garaitu horretantxe, 1888an, "arte abstrakzio bat da" dio Gauguin-ek. Maurice Denis, Nabi taldeko kideak, arte abstraktuaren lehenengo definiziotzat hartu izan den hau proposatzen du: "Koadroa, emakume biluzi bat, gudako zaldi bat, edo bestelako edozein pasadizo izan aurretik, ordena jakin batean ezarrita dauden kolorez estalitako gainazal lau bat da lehenik."

Hiru testigantza horiek mende berri baten atean jartzen gaituzte, bere beste muturretik ikusi ahal izateak ematen duen ikuspegitik begiratuta zinez kitzikagarri eta gehiegizkotzat har dezakegun mende baten atean, eta mende horretan zehar artearen alorrean izan den eztabaidarik sutuenetako batean murgiltzear. Arte abstraktuaz ari gara hain zuzen, mende osoan zehar dirauen esperientzia bat, bere aberastasun eta era-aniztasuna agortzen ez duena ordea. Abstrakzioa artearen hiztegian txertatzen da, baina ez da uste izan behar abstrakzioan oinarrituta irakurri behar direnik gauza guztiak. Eta abstrakzioa ez da urritu behar Izadiaren imitazioaren kontrako joera hutsera, edo forma huts absoluturaren alor bat aurkitu izan soilera ere. Energia mota askotatik elikatzen den fenomeno da; bere sorrera ez du artearen alorreko iturburuekin soilik loturik.

6.2.3. Paisaia "interpretatua"

XX. mendearen hasieran artearen ideia irudietatik beste alderdi adierazkorrago, eraikikorrago eta asmakorragoetara ari da aldatzen. Paisaiari, ordura arte landu izan den bezala, uko egin izanak ez du esan nahi artistek Izadiaz gozatzen ez dutenik. Baina gertatu da artearen eragiketa eremua, eta artisten askatasunarena, zabaldu egin direla, eta Izadian atzematen den ordenamenduaren begirunearen orde bestelako ordena eta hierarkia berriak sortzen direla. Inpresionismoaz gero, ezer ez da izango hari ez dagokionik, ez haren noranzko

⁷¹⁶ GREENBERG, Cl., op. cit. "Arte y ...", 160. or.
⁷¹⁷ DELEUZE, G., op. cit. "Logique de ...", 39. or.

berean jarduteko ez haren kontrakoan jokatzeko. Ramón D. Faraldo-k konparazio bidez argitzen du erlazio hori: "Kubistak inpresionismoarekin ezadostasunez jaiotzen dira, hark ahalbidetu zuen eremu batean ordea. Fauvismoak inpresionismoa ematen du orkestra handiz jokatua. Expresionismoa inpresionismoa da, goardiako epaitegikoa. Estilo abstraktuak ez al dira bada kubismo zaharraren formulazio inpresionista?"⁷¹⁸ Badakigu ordea sakoneko aldaketa historikoak ez direla egun eta ordu jakinetan gertatzen, ernalzaro luze batez mamitzen baizik.

J.F. Rafaelli-k Corot –"Paisaiagilea" deitzen zioten– hirurogeita hamar urtetik gorakoa zela, 1866an gertatutako pasadizo bat dakar. Landa zabalean koadro bat pintatzen ari zen; horretarako bere kabailetea zuhaitzi baten eta belardi batean aurrean jarria zeukan. Raffaelli oihala ikustera joan zitzaiolarik harriturik ikusi zuen belardia zegoen lekuan aintzira bat zeukala pintatua Corot-ek. Haren harridura ikusirik, honela erantzun omen zion pintore zaharrak: "Adiskidea, goizeko zazpiak aldera etorri nauzu pintatzera. Hamarrak badira, eta eguzkia goian duzu. Freskatu behar nuen, eta aintzira pintatu dizut oihalean."⁷¹⁹ Ez dakigu pasadizo hori egiaz gertatua ala artista horren inguruan sortu ziren historioetako bat, zer den. Ez dio asko-asko axola ere. Pasadizo horretatik bere iradokizun balioa ikasten dugu, arteak geroztik izan duen ibilbidea ezaguturik batez ere.

Arteak izan ere, gehiago ala gutxiago, beti eraikitzen du eta asmatzen zerbait. Cézanne-ren aurreko garaian eta ondoko garaian arteko aldea ez dago hark *zilindroaz, esferaz eta konoaz* egindako gogoetetan, zeren azken-azken finean ez baititu berak asmatuak ere, eta ezta Izadiaren oinarrizko indarrak ikusgarri egiteko zuen obsesioan ere, erromantikoek ere bai baitzuten kezka hori. Cézanne-k artearen munduan esan nahi duen bihurtune horren arrazoia, garrantzi handikoa izanik ere, ez dago Cézanne-ren beraren baitan, beregandik kanpo baizik. Corot-en aipatu dugun pasadizioan iragarrita dago, egon, baina 1866an akademiaren arabera indarrean dauden araei eztanda leher gaizto eragiteko abenturan abiatzeko behar den kontzeptu bilbea eta energia ez daude prest oraindik. Eta Cézanne bera oraindik ez da ohartun zer eten dakarren.

Corot-ek aintzira asmatu izana, aintzira hori *sortzeko* erabakia, Modernitatearen testuinguruan ulertu behar dugun askatasun egitate bat da, erromantikoek kolorea formaren islatik askatzean eta Izadiaren mugikortasuna eta askatasuna bolumenen jolas librearen bitartez nabarmentzean burutu zutena bezala, hain zuzen ere eragiketa hori berori inpresionistek jarraitu zuten gero argiaren iheskortasun apetatsua atxiki nahi izan zutenean.

Jenero paisaian errealtate natural aukeratu edo irudimenezko baten aurrean kokatzen zen artista, eta hura irudikatzen ahalegintzen zen, abstrakzioari ihes eginez, elementuak atmosfera batean, oihalean zabalduetako itsasoko urdin kolore soila ez baina eguratsa hara-hona zebilen eta argiak distira zegien espazio zabal baten "egiazko" zeru baten pean.

Une horretaraino iristeko, bere jainkoak irudikatuz hasi zen mendebaleko artista, gero bere heroiak irudikatuz, geroago bere jaunak, eta Modernoaldian bere kideak, horietako bakoitzerako zegokion ingurunea, nolabaiteko "paisaia" bat, eratuz. Urre koloreko hondo aberats bat izan zen lehenik, eta geroago zeru

⁷¹⁸

FARALDO, R. D., hitzaldi aipatua. "Por último...", 14. or.

⁷¹⁹

Henri GUERLIN-en "Le paysage" obra aipatutik hartutako aipamena, 32-33. or.

mugagabea, poliki-poliki izaki biziak agertzen joan zirena, eta haien inguruan animaliak, zerbitzariak, geroxeago zuhaitzak, loretxoak, harkaitzak (hasieran landuak, geroago naturalak), eta azkenik, ostondoa ixteko urrutiko mendien marra harmoniaz betea. Paisaia lagungarri baizik ez zen ordea, oraindik, eta ibaiak, zuhaitzak, mendiak, urruti geratzen ziren, txikitxo. Mendeak beharko ziren zuhaitz bat, gai nagusia zuhaitzak lurraren idortasunaren kontra duen borroka, edo bere hostaiaren udazken koloreak Frantzia hegoaldeko arrastiri argia talkatzeko duen ahalmena duen koadro baten pertsonaia nagusi izatera iritsi zedin.

Urte luzetan inpresionismoaren joerari jarraitu ondoren, haren premisetako batzuk zalantzatan jartzen hasi zen Cézanne, antzinako maisuen pintura bezala, halako trinko, gotor, iraunkorra bihurtuko zuen egitura geometrikoago, diagramatikoago eta eskulturazkoago bat falta zuela sumatzen baitzion. Horretarako modu ukigarriago eta iraunkorrago batez eratu behar zuen pintatzen zuena, eta Izaditik beretik *irakurriz* egin behar zuen hori. Pinturaren ohiko praktikan erdiko perspektibaz (ihespuntuaz), eta irudiak moldeatuz, argilunduz eta histuz adierazten zen sakontasun sentsazioa. Cézanne-k "sistema" bat *asmatu* nahi zuen Poussin-en sakontasun ilusioa inpresionisten pinturaren tasun berberen "loditasunarekin" bateratu ahal izateko, eta halaxe hasi zen bere "errealizazioetan" ("egitateetan") sakontasun sentsazioa kolorearen eta argiaren bitartez adierazten zen puntu eta plano elkarren ondoz ondo jarrietz eratutako kristal gisako sare bat planteatzen.

Eta lehendik iragarrita zetozen alderdi horiei buruzko gogoeta hauek egin zituenetik, *trompe-l'œil*-aren eta medioaren legeen arteko ezkontza batez bere "sentsazioak" zehazki eta osorik jaso nahirik, "zertu" nahirik, eta helburu hori lortzeko bere ezintasunaz kezuka, igaro zuen bizi izan zen bitarte guztia. Haren lehiak eta zintzotasunak kubistentzat bidea leuntzeko baliagarri izan ziren ordea; horiek bai, lortu baitzuten beren "errealizazioen" ("egitateen") bitartez errealitatea banatzea, alde batetik pintura bi dimentsiotako objektu fisiko bezala, eta hark irudikatzen duenaren hiru dimentsioetako espazioan kokatzen diren motiboak bestetik.

Cézanne artean errealitatea zehazki irudikatzeko asmoa harturik zutenen amaiera izango da. Baina ez da ahaztu behar XIX. mendea oparora dela oso proposamenetan, eta proposamen horiek guztiak ezin urritu eta makur daitezkeela Aix-en-Provence-ko pintorearen kezketara. Margit Rowell-ek, eskulturari buruz ari dela, *Izadiaren Estetika* deitzen duen ardatza abentura analitiko horretakoak ez diren bestelako kezkez elikatzen da. Unibertsoaren denboraz kanpoko azalpenetan, kosmosaren gertaera ziklikoetan, Izadiaren aldi biologikoetan, mitoaren eta mistizismoaren egia iraunkorretan jarrirek zeukan arreta osoa. Ardatz honetako kide dira herri kulturetako edo kultura primitibo edo arkaikoetako formen, edo Izadiaren filosofia batzuen oinarri mitikoaren aldeko aukera egiten dutenak eta orobat gizakiarengan haren bulkadarik ezkutukoaren eta inkontzienteenak azpimarratzen dituztenak.

Errealismoei, naturalismoei eta inpresionismoei aurkez aurke jarrirek, sinbolismoen erroetik dator ardatz hori, artista erromantikoen jokamolde askoren erroetik seguruenera, eta modernismoan, surrealismoan edo espresionismoan du jarraipena. Gisa honetako kezkek dituzten artistek irudimena, ametsa, iradokimena, gogoramena eta misterioa azpimarratzen eta nabarmentzen dituzte. Zehazgabe denaren mundu ezbaizkoan kokatzen da horien artea; horren bitartez errealitatea gainditu, argitu edo zabaldu nahi dute, eta horretara izpiritua misterioen eta artegasunaren mundura jasoz. Mende bukaerako gustu estetikoak, maskala, andeatua,

estetizista eta makala, aspertzen duen errealitate batetik bereizia, errealitate hori bere mundu bakandu, artifizial milizka batera jasotzen duena, islatzen du.

Ekimen ardatz hori sarritan tradizionaltzat hartu izan den arren, ezin ukatu da XX. mendeko berrikuntza askotan eragin handia izan duela. Gaien hautaketa alde batetik, eta kolorea eta ehundura baliatzeko duten modua bestetik, kontuan hartzen badira, interpretaziora jotzen duten arte jokamoldeetatik gertuago kokatzen dira irudikapenera jotzen dutenetatik baino. Paul Sérusier-en "Kutuna" ("El talismán") paisaia (1888), guztiz soil, antinaturalista eta sintetista, Gustave Moreau-ren "Eskoziar zalduna" ("El jinete escocés") koadroko zeruko orea eta kolorea erabiltzeko modua, Edward Munch-en ameskeriazko paisaiak, eta seguruenik Van Gogh-en eta Gauguin-en obraren puska handi bat, gisa honetako kezken eremuan jartzekoak dira guztiak.

Jatorri batekoak ala besteak izan, esan daiteke mende bukaerako proposamen horiek guztiak gure mende honetako berrikuntza oldearen atek zabaltzean elkartzen direla. Mendea hastearekin paisaia margotua-egiazko paisaia korrelazioa galdu egiten da, esaterako, eta haren lekuan, joeren edo autoreen arabera egiturak, planoak, mailak, marrak, erritmoak, ehundurak jartzen dira. Pinturaren paisaia ideia, kontzeptu, sentimendu, bulkada bihurtzen da, ibai, mendi edo zuhaitz izatea utziz. Koadroa autonomo bihurtzen da, eta ez da koadroa bera ez den beste ezeren mendeko. Proiektu ideologikoez, joerek, estiloek edo pertsonen eragiten dituzte desberdintasunak, ez urtaroez, orduak edo lekuak.

Rubert de Ventós-ek "bere baitaratzea"*, "birloratzea"* ("ensimismación") terminoa erabiltzen du arte eragiketa honen askatasun arduratsua adierazteko; J. M. Valderde-k honela laburtzen du "El arte ensimismado" liburuaren Hitzaurrean: "arte modernoak, halako arte *moderno* den aldetik, ezer esan nahi edo gogoetatu nahi izatearen 'alienazio' oro baztertuz, bera soilik izatea, objektu biluzia, harria bezain trinko eta askea izatea du xede berezia (...)"⁷²⁰ Arte modernoak egiten duen Izadiaren ukatzea ez da helburua berez, bitartekoa baizik, arte tradizionaletik bereizteko, ez *irudikapenezkoa* delako, *alienatua* delako baizik. Era horretara *arazketa* eta *esentziarainoko soiltze* ekimen batean abiatzen da, tesi honetan "izpiritu gehiegia" edo "mundu gehiegia" deitu dugunera –hirugarren atalean azaldu dugu– iristeko.

Bere tesiaren argudioak finkatzeko arte obra batek izan ditzakeen *esanahietatik* abiatzen da Rubert de Ventós, horietzek ukatzen baititu arte modernoak, *alienatzaitzat* dauzkalako. Esan nahi baita esanahi *irudizko*, *sinboliko* edo *gogoramenezko* eta *apaindurazkoa*, eta horiei gehitzen dien laugarrena, *metafisikoa*, beste horrenbeste *ukazio* bilakatzen dira XX. mendearen hasierako hamarraldietan. Filosofo katalan horren iritzian ordea, ukazio afan horrek berorrek "ordain" prozesuak eragiten ditu, eta ez da lau alienazio horietakoren batean erortzen ez den artistarik. Gehiago oraindik, *esanahizko* eragiketa horietakoren bat kentzen baldin bada, gainerakoaren alienazio arriskua beste horrenbestean handitzen da. "Eta horiek guztiek –dio– erakusten dute nolabait badela halako oreka berezi bat lau alienazio tentsio horien artean, horietako baten *uneko indarra gainerakoaren tentsio indarren baturaren alderantzizkoa delarik*."⁷²¹ Laburtuz bada, obra orok eta artista orok

720

RUBERT DE VENTOS, X., "El arte ensimismado", Edic. Península. Bartzelona 1993, 11. or.

721

Ib., 42. or.

behar du bere "alienazio dosia" guztizko autonomia eta erabateko ezkortasuna, ukakortasuna ezinezkoak baitira. Hori guztia gorabehera ordez, artista batzuek, lehen ere esana dugun bezala, *eteteraino tinkatu zuten arkuak*.

Testuinguru honetan gertatzen da beraz hiru dimentsiotako arte formen eremuan gertatzen den eta eskultura modernoaren sorrera bideratzen eta bultzatzen duen aldakuntza eta definizio berria. Estulkura mota horretan kanpoko itxurak ordura arteko garrantziaren puska bat galtzen du eta ideiak hartzen du hark galdua. Zinez esan daiteke, Margit Rowell-ekin batera, "aro modernoaren mutur batetik bestera bidean eskultore modernoak pertsonaia apal nahiz handizkiak irudikatzeari utzi, eta ideia abstraktuak edo barne ikuskari bat forma zehatz batean hasten dela iruditzaken."⁷²² Aldakuntza horretarako ordea, erro-errotik aldatu behar da estatua tradizionalaren formaren eta erabileraren estatutua.

Rosalind Krauss-ek dioen bezala, leku fisiko eta historiko bat hartzea, espazioa sinbolikoki egituratzeko gauza zen irudikapen bat izatea, eta bere euskarria, ziren monumentu tradizionalaren ezaugarriak. Rodin-ekin estatua eskultura bihurtzen denetik, eta horrenbestez moderno izatera iristen denetik, halako *nomadismo*aldi bat hasten da idazle honen esanetan, definizio berri baten eta leku baten bila. "Historia hori, dio, eskultura modernistarena da, hiru dimentsiotako neurriarentzat izateko arrazoiak eta xedeak bere baitan dituen existentzia bat, obra modernistaren autonomia absolutua bere monumentu "site"-aren galeraren gainean eraiki eta exigentzia berri hori eskultura objektuaren eremugabetasun berrian finkatzen duena, ziurtatu nahiz."⁷²³ Era horretara eskultura moderna ordura arte izana zenaren alderantzizko bezala eraentzen da, ez du gehiago "site" baten erreferentziarik, eta bere buruarekiko erreferentzi izatera behartzen da, irozgarritik lurrera jaitsi eta gauzen, objektuen eta pertsonen egiazko espazioan kokatzen da.

Eskulturaren estatutuaren "demokratizatze" prozesu horrek deserrotze, haustura eta eten egoerak eragiten ditu, pertsonen beren nortasunaren eta beren izateko aduaren ohartun egiten direnean izan ohi dituzten egoeren parekoak nolabait. Estatuak bazuen bere leku jakina estatua horiek eraikitzen zituzten gizarteetan, eta ez zen batere gauza erraza estatua horiek leku horietatik kanpo pentsatzea. Bazuen bere txokoa, bere kale gurutzua, bere plaza, bere eliza, bere palazioa, eta paisaia bateko gaia zen. Eskultura modernoak ez du zuin horien beharrik zentzu jator bat izateko; areago, bere nagusigo guztizkoa eskatzen du, eta mendekotasun oro arbuatzen. Artistek izakari autonomo, bakan, itxi gisa sortzen dituzte beren eskulturak, zein bere gramatikarekin, begiraleari eskultura bera zentro, arrazoi eta xede izango duen mugimendu zirkular bat eskatzen diotela. Ezerk ez die beren protagonista izatea eragotzi behar. Pintore famaturen bat eskulturarekin topo egiteko beldur bada ere, protagonista eginkizuna ari dira betetzen, ez baitira historiak orain arte izendatua zien leku baten "seinalatzaile" paper bigarren mailakoa betetzen ari. Pinturarekin berarekin ere "hika" mintzatzen hasiak dira azkenik.

Baina hazkuntza, berjaiotze, autonomia, norbere heldutze, edo dei bedi nahi bezala, prozesu orok badu bere prezioa. Eskultura modernoari dagokionez, deserrotze eta haustura gisa gertatu da prezio hori. Garai bateko artearen gramatika, arkitekturan, paisaian zehatz edo doi ainguraturik zegoen estatua hura errorik gabe geratu da, bere metabolismo prozesuak geografia berri aldakorretara egokitu behar diren arriskua beretzat harturik. Eta

⁷²²

ROWELL, Margit, "Avant-Propos", "Q'est-ce que...?" obra aipatutik hartua, 12. or.

⁷²³

KRAUSS, R., "Ecelle/monumentalité...", "Q'est-ce que...?" obra aipatutik hartua. 247. or.

irozgarriarekin eta lekuarekin zuen batasun hura, joan zen betirako, zarta-zarta eginik. "Oinarria fetitxe bihurtuz, dio Rosalind Krauss-ek, eskultura beherantz eraikitzen da, irozgarria bere baitan xurgatuz, egiazko lekutik urruti. Eta bere materialen edo bere eraikuntza prozesuaren azalpenaren bidez, bere autonomia erakusten du eskulturak."⁷²⁴ Eta halaxe, abangoardia historikoak baliabide guztiak eta material guztiak hartuz doazen ahala, subjektibitatea subjektuaren, konposizioaren eta ilusioaren kontzeptuei beren lekua kenduz joango zaie, eta espazio autonomoari, materialei eta euskarriei dagozkien arazoetara bihurtuko. Autoreek *eteteraino tinkatuko dute arku*a, ezkortasuna, ukakortasuna eragiketa artistiko bezala muturreraino eramanez.

Mende honetako lehenengo bi herenetako eskultoreak monumentu tradizionalaren denborazko eta espaziozko irudikatze proiektua ukatzen duen eskultura ideal baten espazio idealista bilatzen ahalegintzen dira, denborazko eta espaziozko irudikatze haiek bai, kokatzen baitira paisaia batean, eta eskultura modernoa aldiz paisaia guztietan da kokatzekoa, paisaia batek ere bere bereki gisa galdatzen ez duen bitartean. Zor handia dugu gehiegizkotasunaren mugetan ibili ziren eta hiru dimentsiotako objektua mendeetako jardunak gainean erantsi zizkion ugerretatik –gainean ezarririk zuten zetakak galerazirik ezin baitzen gehiago "Savignanoko Venus"-aren *azala* ez ikusi ez ukitu, ez euskal kromletzeko airea arnastu edo Menorcako "Taula" baten itzal babesgarria sentitu– garbitzeko ahalegina egin zuten artista haiekiko.

Baina badirudi autonomia zain hori, aberatsa eta oparoa izanagatik ere, mea-adar mugatu batekoa zela, agortzen hasia zelako seinalek hasi baitziren agertzen mende erdialdetik aurrera. Gauza jakina da ukatzea izan daitekeela baieztapen modu bat, baina gerta daiteke une batetik aurrera hori aski ez izatea ere. "Une horretan, dio Rosalind Krauss-ek– eskultura modernistak bazirudien zulo beltz bat kontzientziaren eremuan, bera ez zenaren arabera baizik atzeman eta lekua ezagutu ezin zitekeen gauza bat."⁷²⁵ Paisaiaren kontra borroka egina zen, arkitekturatik lokabetua, espazio abstraktuaren aldeko apustua eginez. Baina hirurogeiko hamarraldiaren hasieraz geroztik trukutzen hasten dira terminoak, eta zurruburuak sortzen dira paisaiaren, arkitekturaren, espazioaren, ez-paisaiaren, ez-arkitekturaren artean.

Aipatzen ari garen idazle amerikar honek 1964ean kokatzen ditu ukatze prozesu horiek iritsi daitezkeen eten beharreko tenkadura erakusten duten Robert Morris-en bi eskultura, ikur izan daitezkeenak. Bat Green galerian erakutsi zuena da: hiru bolumen handi, bizigabe, neutro, gris dira, beren eskultura izatea, itxuraz, zeuden gelan gela bera ez zenik beste ezer ez izateak ematen zienak. Bestea kanpoan, aire zabalean, ispilu batzuek kaxa batean sartuta osatzen zutena "ikusmenerako belarraren eta zuhaitzen jarraipen direlarik, hala ere paisaiako elementu ez direlako baizik lekuaren desberdin ez diren formak, hain zuzen."⁷²⁶

Bere izatea ukatu, eta aldi berean eskulturarena baino arkitekturarena gehiago den gramatika bat baliatuz eragina izan nahi duen arkitektura espazioa bera ere ukatu nahi duela dirudien eskultura bat, eta aldi berean egiazko paisaiaren irudiari jarraipena ematen dion erakustoki huts bezala balio dezakeen beste eskultura bat, hainbesteko ukazio eta kanporatze multzoa dira Rosalind Krauss-en iritzian, *ez-paisaia* eta *ez-arkitektura*

724 KRAUSS, R., "La escultura en el campo..." , "La Postmodernidad" obra aipatutik hartua, 65. or.
725 Ib., 65. or.
726 Ib., 66. or.

terminoek "eraikiaren eta ez-eraikiaren, kulturazkoaren eta ez-kulturazkoaren arteko kontrakotasun zehatza adierazten baitute, horien artean zintzilik dagoelarik, itxuraz, eskultura artearen produkzioa."⁷²⁷

Garai horretatik aurrera (kritikoez joera handia izaten dute gertakari bakan batzuetatik, haiek ikur bihurturik, jeneralizazioak egiteko; hala gertatzen da adibidez Robert Morris-en bi obra hauekin), eskultoreek (arazo honetaz kezkatuak daudenek, horiek baitira Izadia-n/-z/-rekin joerako arte eragiketen aitzindariak) baztertzeko terminoen kanpo mugez arduratzen dira batez ere, eta beren eragiketen bidez adierazpen *positiboak* burutzen dituzte, era horretara mende honetan zehar gertatu izan den arte jokamoldearen ikurra ukaziotik baieztapenera aldatuz. Rosalind Krauss-ek *eremu hedatuko eskultura* terminoa sortzen du egoera berri hori adierazteko. Eskultura modu horretan "*ez-arkitektura* hedakuntza modu bat da, logikaz, *paisaia* terminoa adierazteko beste modu bat baizik ez, eta *ez-paisaia* bere aldetik, *arkitektura* baizik ez da."⁷²⁸ Era horretara eskulturaren eremuaren hedatze aldea hasten da; eskultura horretan, zenbait gertalditan bederen, lehen mailako lekua hartzen dute berriro paisaiak eta arkitekturak, lehen haren *birloraldi* krisia baino lehenago, eskultura zenbait "paisaiatan" eroso kokatzen zenean baino gehiago hala ere zenbaitetan.

6.2.4. Paisaia "erreal"

Rosalind Krauss-ek Robert Morris-en aipatu bi obren garrantzia neurritz goitik jasotzen bada ere, esan daiteke hala ere hirurogeiko hamarraldiaren erdi aldetik aurrera arte eragiketa batzuren ikurra zentzuz aldatzen hasten dela, eta *eskultura nomada* "egonkortzen"* hasten delako zeinu batzuk hasten direla agertzen. Paisaia irudikatu edo interpretatu ordez, *Land art*-eko lehenengo artistek *jabetu* egiten dira haren espazio errealaz, haren zentzuez eta pertzepzioez, beren kontzientziaren eta irudimenaren bitartez. Eta hori egiten dutelarik, berei buruz duten ideia aldatzen dute eta beren eragiketa hori Izadiarekin duten harremanaren gizatiartze berri baten bilaketa bat bilakarazten dute. Lekuaren eta Izadiaren esperientzia sentigarriaren esperientziaz indartzen dute, eta ustekabeko, zorizko, iragarrezin dena sustatzen. Bere proposamenek hankaz gora botatzen dituzte paisaia jenerotzat hartzen zuen tradizioaren kontzeptuak, eta baita abangoardiak "ez Izadiarekin dituzten erlazio ontologikoetan, baizik eta obraren 'naturaleza' fisiko soilak bere plastikotasunean berean duenean"⁷²⁹ sartutako berrikuntzetan ere, era horretara subjektua material, eta horrenbestez ilusioa materialtasun bihurtzen direla.

Rosalind Krauss-en iritzian eskulturagintzaren hedakuntza bat gertatzen da hirurogeiko hamarraldiaren erditik aurrera, hamarraldi askotan soilte eta "asepsia" ahaleginetan bere esentziaren bila birloratuta egonik, bere aurreko historiaren zati bat galdua baitzuen, leku batera, "paisaia" batera lotzen zuen historia zatia batez ere; hedatze hori bere iragan modernoaren joera eten eta postmodernotasuna fikatzea da, aipatu idazlearen iritzian. Tesi honetan finkatzen ari garen arrazoibideari jarraituz, nahiago dugu uste izatea aldaketa horiek ez dutela esan nahi Modernitatearen etxeari eusten dioten oinarriko printzipioak zapuztu nahi direnik, aldi batez atzendurik eduki diren alderdiak berreskuratu nahi direla baizik. Mende honen lehenengo bi herenetan gertatua egin beharreko laboratoriorik prozesuak balira bezala ikusten dugu. Prozesu horietan aldagaiak banan-banan

727

Ib., 66. or.

728

Ib., 67. or.

729

ALBERTAZZI, Liliana, op. cit. "DifférenteS NatureS", 12. or.

bakantzen eta ikertzen dira, eta behin ezezagunak argitu ondoren, multzo osoaren osagaiak elkarretara doitzen dira.

Nolanahi dela ere, etena izan doikuntza izan, Rosalind Krauss-ek eskulturaren eremuaren hedatzea prozesuaz egiten duen diagnosiak oso ongi deskribatzen ditu hirurogeiko hamarraldiaren erdialdetik aurrera gertatu ziren eta beren materializat eta euskarri artistikotzat beste garai batzuetan irudikatu eta interpretatu zen "paisaia" berbera izan zuten arte fenomenoak. Aurreko kapituluan jarri dugun diagramaren arabera *paisaiak gehi ez-paisaiak* sortzen dute *eskultura* logika modernoaren arabera pentsatua. Beste muturrean *paisaiaren* eta *arkitekturaren* bateragunean, idazle honek *kokaeraren eraikitzea* deitzen duena aurkitzen da. *Paisaiaren* eta *ez-paisaiaren* konbinazioak *kokaera markatuak* eragiten ditu, eta *arkitekturaren* eta *ez-arkitekturaren* bateraguneak *egitura axiomatikoak*.

Eragiketa horiek guztiek ez dute balio aukeratzen den media materialaren edo haren hauteman moduaren arabera definitzeko, baizik eta guztien artean jokaera postmodernoren *eremu logikoa*, modernoa baino askoz ere zabalagoa, zedarritzen dute. Hain zuzen ere, artista postmoderno hauek erabiltzen dituzten baliabideak ezagututa, argazkiak, fotokopiak, liburuak, hormetan egindako arrastoak, ispiluak, mendiko hustulanak, ekintzak..., ezin dira horietako batera edo bestera mugatu eta hertsitu. Logika modernoaren ikuspegitik nora gabeko mugimenduak eta eragiketa eklektiko oso zalantzatan jartzekoak dira. Hala eta guztiz ere, ordea, jarrera berri baten logika dute, postmodernismorako aldaketa gertagarri egin zuten egoera baldintzekin bat datozenak.

Bai *kokaeren eraikuntzak* bai *kokaera markatuek* bai *egitura axiomatikoek*, guztiek jartzen dute zalantzan Izadia ilusio eredu gisa, eta joera aldatu hura zentzumenez esperimintatzea eta lekuaren esperientzia proposatzen dute. Lekua ez da Izadiaren sinonimo, baina ez da haren ukatzea ere. Bataren eta bestearen esanahia zein den zehaztu nahi izatea, begirada aniztasun handi batean galtzea izango litzateke. Pascalek esan zuenean *zentroa alde guztietan duen eta zirkunferentzia inon ez duen esfera infinitu bat dela Izadia*, haren isla osoa batera barnean ezin hartuzkoa dela, haren alde orotan izatea nahiko zuen esan ziur asko, baina baita haren atxikiezintasuna ere.

Rosalid Krauss-ek aipatzen dituen eragiketa logiko berriak azaltzen dituzten arte lanak begiratzen ditugunean, berehalaxe ikusten dugu lan horiek daukaten tasun berria ez datzala Izadiaren osagaien, eskulturak bere lekua aurkitzeko burutzen dituen gramatikazko eta leku bilaketako eragiketetan baizik. Baina nahitaez bezala lotzen dira eragiketa horiek obra horien egileek beren lanarentzat hautatu dituzten ondorio plastikoekin, eta horiek guztizko lotura estua dute orobat gertaera edo izakari naturalekin edo iraganean Izadiari zegozkioa burutzen ziren eragiketa artistikoekin. Izadia-n/-z/-rekin jokutzen duten artistek berek Izadia kontuan hartzen ez dutela, ez zaiela interesatzen, edo norbaitek nahitaez "Izadiarekin" lotzen diren mugimenduetakoren bateko kidezkat ematen dituen gogaiturik sentitzen direla diotenean, orduan sortzen dira nahasteak eta zimardikak. Eta, atal honen hasieran aipatu dugun bezala, Izadiari eman lekizkiokeen esanaiak guztiz ugariak direla onartzen badugu, ulertuko da ez dela batere gauza erraza begirada bat bakarra onartu eta hartan adostea. Horregatik hain zuzen, tesi honetan Izadia-n/-z/-rekin esapidea darabilgu, hertsakorregi eta mugatzaileegi ez izateko, Izadiarekiko erlazioan nekezen trata daitezkeen jokaerei dagokienez batez ere. Gure lan honek hirurogeita

hamarreko hamarraldiaren erdi aldera eskulturaren eremuaren hedatzea hasi zutenen kontzeptu eta denbora mugak baino zabalagoa du, gainera, azterketa alorra.

Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter DeMaria, Bruce Nauman, Alice Aycock, Mary Miss, Nancy Holt, Charles Simonds, Carl Andre, James Turrel, Dennis Oppenheim-ek eta gisakoek osatzen dute, beren hezkuntza eta ikasketak logika modernoan eginak badituzte ere, eskulturaren eremu mugatua artearentzat inoiz uste izatekoak ere ez diren eremuetara, nahiz eta nekazaritzaren, basogintzaren edo injenierotzaren alorretan guztiz arruntak eta egunerokoak izan, hedatuko duten belaunaldia. Historiak *Land art*, *Earth art*, *Earthworks*, *Environmental art*, *Outdoors art*, *Land projects*, *Projects on site*, *arte povera*, eta gisako mugimenduetan kokatuko ditu, eta egunen batean ez dugu jakingo mugimendu horiek beren artean bereizten, baina jakin, jakingo dugu beren obrek berritik definitzen dutela "paisaia", paisaia egiazko eta planetarioa, Carl Andre-k dioen bezala "munduaren gainerako guztiarentzat euskarria dena."⁷³⁰

Bai Rosalind Krauss-ek aipatzen dituen eragiketa logikoez, bai aipatu artistek burutzen dituzten errealtateaz jabetzeek, biek frogatzen digute Izadia-n/-z/-rekin ekimenez *Duchamp-kontzeptu* ardatz bikoitzari buruz ematen dugun hipotesiak balio dezakeela ekintza horien gertalekua finkatu eta ulertzeko, hipotesiaren markoa gehiegi behartzen ez badugu behintzat. "Jende guztiak ez du berdin ikusten arte obra, idatzi zuen Robert Smithson-ek 1968an; artea ikusten duen artista batek bakarrik ezagutzen du estasia eta laborria, eta ikuste hori denboran gertatzen da. *Artista handi batek egin dezake arte begiratu hutsarekin*. Begirada sail bat izan daiteke edozein gauza edo leku bezain gotorra, baina gizarteak atzipez ebasten dio berriro artistari bere 'begiratzeko artea', eta 'arte objektuari' beste ezeri ez dio aitortzen baliorik."⁷³¹

Rosalind Krauss-ek aipatzen dituen *kokaerek* eta *egiturek* mugatzen duten *espazio logikoa* lehengo mugak birrindu eta "paisaia" berriak eraikitzen dituen artistaren begirada horren laborriaren eta estasiaren mugetan aurkitzen da. "Lurraren geruzak museo nahastu bat dira –idazten du Robert Smithson-ek, lehenago aipatu dugun eta ezin bestez Peter Handke-k Sorger-i buruz idatzitako testuekin bateratzen dugun paragrafo batean–. Hondakinetan haiekin bat eginik bada testu bat errazionaltasunaren ordenak eta artea hesitzen duten gizarte egiturek atxiki ezin dituzten mugak eta zuinak dakartzana. Haitzetan irakurtzeko gai izango bagara, denbora geologikoa eta lurraren azalean azpiraturik dauden historiaurreko materialak, oso gogoan izan behar ditugu guztiak. Historiaurreko leku hondatuak aztertzen direnean, gure oraingo artearen muga historikoak nahasten dituzten mapa birrindu pila bat ikusten da. Logika puska batzuk aurrez aurre jartzen zaizkio begiraleari jalkipen mailak behatzen ari denean. Lehengaiak dituen sare abstraktuak gauza osatu gaberen bat, hautsia eta lekuz aldatua balira bezala ageri zaizkio behatzaileari."⁷³²

Smithson-ek 1964-1965 bitartean egin zituen eskulturak minimalistak dira oraindik, eta bide luzea egin behar du bere haurtzaroko begiak bete zizkion New Jersey-ko arrabal maingutu haietako paisaiara berriro itzultzeko. Minimalismotik irteteko bide hori artearen arrabaletan aurkituko du, zientzi-fikzioan, geologian,

⁷³⁰ ANDRE, Carl, de "Carl André", Palacio de Cristal. Madrid 1988. Rhonda COOPER-en elkarriketa, 1984ean egina, 19. or.

⁷³¹ SMITHSON, R., op. cit. "Una sedimentación..." de "Robert Smithson", 132. or.

⁷³² Ib., 130. or.

zinean, kristalografian, hiri teknologietan, entropian, paleozoologian, kartografian, argazkilaritzan, arkitekturan, eraikuntza erauzietan. Itzulera horren burutzea 1967an izango da, *New Jerseyko Passaic-eko monumentuetatik ibilbide berri bat*. Bien bitartean "site" zatiak biltzen ditu, lurretik erauzi eta bilduz, "non site" deituko dituen eragiketak, paisaia bananduzko zatiak, eginez.

Baina haitz erauzketa hori ozta-ozta antzematen ere den harrobian, harria kenduaren kenduz husturik baitago ja. "Gizakiaren eskuak, komentatzen du Kay Larson-ek– hutsune bat sartua zuen –zulo bat, zentzurik estuenean eta irudizkoan– etengabeko paisaia. *Site*-a berreskuratuko bazen, nortasun bat behar zuen, leku bat behar zuen galerietara joaten den jendeak ezagutzen dituen gauzen artean. *Site*-ak irudikapen bat behar zuen artearen historian."⁷³³

Une horretatik aurrera *Site*-aren historia, paisaiaren kontzeptuaren historia da, baina paisaiaren kontzeptua eskulturarenera zabaldua, eremu hedatura zabaldua. New Jerseyko arrabalen lekua basamortuak hartzen du, hartan artistek errealitate neurtezin eta kontaezin bat topatzen baitute, eta bizi esperientzia errepikaezinak baitituzte han zain. Eta geroago basoak, mendi zintzurak, ibai izoztuak, aintzirak, dunak izango dira, *munduaren irozgarri izango diren espazioak*.

6.3. "Izadi hiletik" izadi errealer

6.3.1. Izadi hila arte jenero bezala

Gaur egun *Izadi hila* deitzen den jeneroa ez da beti horrela deitu izan. XVII. mendean "vie coye" deitzen zitzaion flandrieraz, "stillstehende Sache" alemanez, italieraz "oggetti di ferma" eta gaztelaniaz "bodegón"; geroago holandesez "still-leven", alemanez "Still- leben", ingelesez "still-life", frantsesez "nature morte" eta italieraz "natura morta". Lan honetan *Izadi hila* terminoa erabiltzen dugu, ez besteak baino hobea derizkiogulako, XX. mendean zehar gehien erabili dena dela iruditu zaigulako baizik, eta beste alde batetik, iradokizun asko eskaintzen duten bi terminoak (Izadi, edo bestela natura, eta hil) bere baitan dituelako. Zentzu horretan hartzen du Antonio Banfi-k: "Hila hutsik dagoen zentzuan, bidera irteten ez digun zentzuan, finkaturik eta bere baitan itxirik. Isiltasunean murgildurik dauden gauzetan, gizakirik gabe, badirudi bizitza mutu bat iratzartzen dela, ezkutukoa eta arrotza, areago, gizakientzat etsaia; eta Izadi hilaren poetikotasuna horretantxe datza hain zuzen, Izadi horri argazki bat ez ateratzean, izatez denaren barne-barneko daimon-tasun hori hautematean baizik."⁷³⁴

Erabiltzen diren terminoetan batek ere ez du aipatzen "gauza geldirik, higiezinik", baizik eta "une batean gelditu diren gauzak" (oggetti fermi), "une batean gelditu den bizitza" (Still-leven, Still-leben, Still-life). Beste

⁷³³ LARSON, Kay, "Los paseos geológicos de Robert Smithson", "Robert Smithson" obra aipatutik hartua, 30. or.
⁷³⁴ BANFI, Antonio, "Filosofía del arte", Edic. Península. Bartzelona 1987, 74. or.

alde batetik izendapen desberdintasun horrek ez ditu gogoratzen geografiazko gaiak bakarrik, baizik eta ingurune sozio-ekonomikoak, estiloak, kultura ere bai. Aldizkari batean argitaratutako artikuluan Antonio Muñoz Molinak El Pradoko Museoa topatzen dituen "Izadi hilei" buruzko konparazio gogoeta bat egiten zuen: "Espainiako pintoreen bodegoiak, Sanchez Cotán-enak edo Zurbarán-enak bodegoi aszetikoak dira, janaritan guztiz urri eta tristeak, Ostiral Santuko edo monasterio bizitzako jangelakoak, dómine Cabra-ren ogi lehorrak eta apioak. Adrian van Utrech-en sukalde edo jantoki koadroek, Rubens-en mitologiako koadroek lujuria nola, halaxe ospatzen dute, neurritz gaindika, sabelkoikeria: ez dira bodegoiak janari oldeak dira, guduetako pinturak bezain handi, oreinak oso-osorik, faisaiak, paumak, otarrain izugarriak gorri-gorri, lurreko, uretako eta aireko fruitu guztien eromena."⁷³⁵

Historiari dagokionez, "Izadi hila" XVI. mendearen bukaera aldera jaiotzen da jenero bezala, palazioaren, Elizaren eta Gortearen eginkizun tipikoak barreiatzen eta ugaltzen diren, eta artea goraka datorren burgesia klase baten eguneroko bizitzako balioetan parte hartzen hasten den une batean. Orduan hartzen du bere esanahi berezi bat, espazio pribatuen apaindura eta dekorazio bezala, eta bizimodu horrekin ados datozen gaiak hasten da erabiltzen. Artea bere baitan bere egiturazko problemak landu eta erlijiozko funtzio bat edo Gorteko bizimoduan dekorazio eginkizuna betetzen zuenean nozitutako mendekotasuna gainditzeko gai izan zenean baizik ez zen posible izan fenomeno hori.

Era berean *Izadi hilaren* jenero hau nola finkatu zen azaltzeko ez da aski motibo artistikoen aztarrenak bilatzea, horretarako Erromako Inperio garaiko zenbait pintura edo mosaikotara itzuliz, edo Giottoren zenbait freskotara, edo Erdi Aroko Orduen liburueta apainduretara itzuliz. Izatez garai horretan mailaz igotzen ari den burgesiaren gustuetara egokitzen den arte produktu bat da *Izadi hila*; eta hori, A. Muñoz Molinak adierazia duenez, ez da berdin gertatzen Europako iparraldeko ala Hegoaldeko herrialdeetan.

Gora datorren gizarte klase honek eguneroko bizitzako gauzetarako zaleagoa dirudi formato handietarako eta "historien" erretorikarako baino, eta *Izadi hilak* oso ondo egokitzen dira zaletasun horietara, mundu sorkuntza eta sentiberatasun "modernoak" erakusten baitituzte, bestelako harreman berri eta askeagoak ezartzen baitituzte inguruko Izadiarekin.

Omar Calabreseren iritzian paradoxa bat da "Izadi hila"ren eragiketa artistikoa, "une bat beti bat bailitzan hautatzeak denborazkotasuna ezabatu egiten baitu, zero bihurtzen baitu denborazkotasun hori."⁷³⁶ Alegia "Zero denborako, *une iraunkorreko** ideia bat sortzeko, irudikapen ordena deitzen dena aldatzean datzan eragiketa teoriko bat dago egin beharra", ordena horrek denboraren iragate kupidagabea eta munduko atseginen hutsaltasuna erakusten baitu ("Izadi hil" bakoitza "vanitas" izakizun bat da). Calabreserentzat beste paradoxa bat da hori: "denboraren igarotzea (denbora irudikatuarena) irudikatze denbora gelditu behar da."⁷³⁷ Eta "Izadi hila"ren bitartez ez da irudikatzen ekintza, kontaketa, historia, gelditasuna baizik, kontaketa egiturak konposizioaren eta kolorearen eremura aldatzera behartzen ditu horrek artistak. Eragiketa horretan geroago arte

⁷³⁵ MUÑOZ MOLINA, Antonio, "El Prado. Un paseo por los secretos de la mejor pinacoteca del mundo", "El País semanal"-etik hartua, 6 nov. 1994, 68. or.

⁷³⁶ CALABRESE, O., op. cit. "Cómo se lee...", 21. or.

⁷³⁷ Ib., 21. or.

abstraktua izango denaren aurreratze bat ikusten du Calabresek; horretan zentzu batean behintzat bat dator Clement Greenberg-ek inpresionistez dioenarekin, alegia, Izadiaren egia artearen egiarekin adosteko egiten duten ahaleginak bi eremu horien artean desegokitasun handiagoa izatera eraman dituela.

Horregatik hain zuzen, "Izadi hila"ren sorrera eta garatzea ulertu ahal izateko, gizartearen egoera ez ezik, kontuan hartzekoak dira orobat formari dagokion halako gogoeta eta arazo multzo bat eta zentzu izpiritual bat ere, arte irudikapenean bere errealitate pisu osoarekin parte hartzen duena.

Hain zuzen ere "Izadi hila" gerta ahal izan dadin arteak errealitatearen interpretazio idealizatua alde batera baztertu behar du, eta datorren bezala behar du hartu "ez xederik ez esanahirik ez duen errealitate bat, gure aurrean kontraesanez beterik guztizko bestetasun gisa dagoena, bere bizitza eta forma berekiak dituen, eta hain zuzen ere poetizagarri bada bere bakartasun berezi eta ezaugarritzko horrexegatik dena poetizagarri."⁷³⁸ Errealitate soil biluzi bat da, oinarri-oinarritzkoa, naturaltasun soilaren unearen poetizatze artistikoa, nahitaez esanahi bereziren bat zer izanik ez duena.

Beste ikuspegi batetik, Alfonso E. Pérez Sánchez, "Pintura española de bodegones y floreros" obraren egileak, zenbait azalpen aski interesgarri egiten ditu *Izadi hilaz*. Hark dioenez, "mundu sorkuntza eta sentiberatasun 'modernoak' erakusten dituzte, bestelako harreman berri eta askeagoak ezartzen baitituzte inguruko Izadiarekin."⁷³⁹ Besteren artean, garai horietako pintoreen idazkietan egiaztaturik dakar, haientzat bigarren mailako jeneroa zela pintura hori, jostagarritzat zeukatela eta eskariei amore emanez zela egina. Lekukotasun askok erakusten du, izan ere, bigarren mailako balioa ematen zitzaiola, apaindura hutsekoa. Zenbaitetan ordea, Pachecok adibidez (Velázquezen aitagarriak) zalantza askorik gabe defenditzen zuen bere suhiaren kalitatea, baita "bigarren mailako jenero bateko obrak" egiten bazituen ere. "Jakina baietz, nire suhiak pintatzen dituen bezala pintatzen badira, horretan beste inori lekurik utzi gabe, eta aparteko estimazioa merezi dute, merezi ere."⁷⁴⁰

Baina "Izadi hila"ren jenero hau gutxitan zeukatelako horrek, bigarren mailakotzat eta apaindura soilekotzat zeukatelako horrek, zehaztasun gehiago eta balioztatze finagoa behar ditu, zeren alde batetik garai horretako erlijio giroak, berak jartzen zituen arau estuetatik kanpora lizentziarik uzten ez zuenez, ihesbide askotarako aukera ematen baitu, bestelakoak aintzat hartzen ez direlako horretan babesturik, eta beste alde batetik geroago etorriko diren aldakuntza handietarako aurrendari izango diren soluzio formalak bilatzeko aukera ematen die artistei.

Historia gaiezko pinturan edo paisaia pinturan artistek antzekotasunaren arazoa planteatu eta koadroan jartzen dituzten irudien koherentzia espazialaren eta errealitatearekiko korrelazioaren bidez konpontzen badute, *Izadi hilari* dagokionez alderantziz gertatzen da guztiz. *Izadi hilean* errealitatean denaren imitazioa ez da, izatez, argazki huts batena, eta Antonio Banfi-ren iritzian, "hiru dimentsiotako errealitate bat bi dimentsiotako azalera

⁷³⁸ BANFI, A., op. cit. "Filosofía del...", 70. or.

⁷³⁹ PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., "Pintura española de bodegones y flores", Ministerio de Cultura. Madrid 1984, 13. or.

⁷⁴⁰ Ib., 14. or.

batera aldatu eta hartan espazio normalaren emozio kromatiko berririko gertarazteko ahaleginak infinituraino korapilatzen eta berretzen ditu perspektiba arazoak, bolumenarenak, espazioarenak, koloreenak eta tonoenak."⁷⁴¹ Ahalegin horretan neurtzen da artistak argi, nabardura eta kolore jokoaren arazoak eta mukulu eta masen antolamenduarenak konpontzeko duen trebezia. "Horretantxe erakusten du artistak bere zintzotasuna –dio Banfik–, oinarritzko tonu bakan batzuetatik abiatu horietan elementuen ugaritasuna adierazten badaki; errealitatea formaren abstrakzio uniboko batez urritzen ez badu, hartan sakontzen baizik, eta artearen ebazkizunak muturreraino eramanez haren infiniturainoko aurpegi aniztasuna hautematen ahalegintzen bada."⁷⁴²

Irudikatzen den eszena, eszena hori produzitu den edo ikusiko den espazioaren jarraipen bat bihurtzen da; horrek zenbait baliabide erabiltzera behartzen du artista. Beste pintura jenero batzuetan hurbileko eta urruneko objektuen arteko erlazioa perspektibaren bitartez ebazten da, adibidez. *Izadi hilean* ikuslearengandik hurbil gertatzen da dena. Nola? Ikus mugak ezabatuz, eta koadroaren atzea, hondoa azalitsu batez, horma batez, bestelako gai batez edo laino batez estaliz. Argia naturala izan ordez artifiziala izango da, kandela piztu batez areagotua, hala behar bada; argi artifizial horrek ez du uzten koadroaren hondoa ikusten, eta distantzia kentzen laguntzen du. Formatoari dagokionez, garai hartako burgesen etxetara moldatzeaz gainera, ia inoiz ez da izaten irudikatzen denaren egiazko tamaina baino handiagoa. O. Calabresek dioenez, bada "*espazio jarraitasun** bat koadroaren barnearen eta inguruaren artean, baina bada, horrexegatik, *denborazko jarraitasun** bat ere. Begiratzen den denboratik begiratzen den *neurrian* eta denbora horrekiko erlazioan da eszena bat halako eszena."⁷⁴³

Espazio jarraitasunaren eta denborazko jarraitasunaren arazoibide hori onarturik, O. Calabreseren iritzian "*Izadi hilak* har dezake erretratu baten edo autoerretratu baten lekua, irudikatzen den pertsona fisikoa ez denean." Horregatik beraz, ez litzateke hatere zentzugabea "*Izadi hila* erretratutik *etor litekeela* uste izatea, zeren haren gaietako asko erretratuaren gaiean artean leudeke, eta autonomo bihurtzea baizik ez lukete faltako hartan"⁷⁴⁴, *vanitas*-ekin gertatzen den bezala. Zenbaitek, teknikari begiratu, objektu erretratu gisa hartzen dute "*Izadi hila*", "*Izadi hila*"k *denbora zeroen une iraunkorra* esan nahi badu ere, eta erretratuak aldiz *denbora baten neurri banakoa** (mugimenduan). Badira hala ere "*Izadi hila*"k bezalaxe, denboraz kanpoko egoera adierazi nahi duten erretratuak ere.

"Unearen" adierazpen desberdinak ditugu, bada, begien aurrean. Bada "*une*" *estatiko* bat, mugimenduaren antzirudia, eta *ekintza* "*une*" bat, lehenago bat eta geroago bat duen sekuentzia batean. "*Izadi hila*"k, eta erretratuak ere bai, haren antzekotasun bat baduenetz, *errealitatea irudikatu* nahi dute, denbora eta mugimendu banako gisa *une* bat atxikiz. "*Unea plantaren denborazkanpokotasun bezala identifikatzea* –dio O. Calabresek– bitariko itxuraketa bati dagokio: lehenik *eszenaren antolatzeak* errealitatea itxuratzen du; gero eszenaren antolamenduaren irudikatzeak, *itxuraketa itxuratzen* du."⁷⁴⁵ Arrazoibide honi beroni jarraituz dio "joko horretan datzala ziurrenera Baudrillard-ek, ikusmeneko ilusioari buruz ari dela, errealitatea baino errealago denak

⁷⁴¹ BANFI, A., op. cit. "Filosofía del...", 72. or.

⁷⁴² Ib., 72. or.

⁷⁴³ CALABRESE, O., op. cit. "Cómo se lee...", 24. or.

⁷⁴⁴ Ib., 25. or.

⁷⁴⁵ Ib., 26. or.

eragiten duen 'ukimenezko zorabioa'* deitzen duena." Horregatik bada, "honetan ez dago jokoan gauzen 'egia', eta haien irudikapenaren 'egia', horien bien *gezurra* baizik."⁷⁴⁶

"Izadi hilean" lehendik aukeratu duen espazio bat bakantzen du artistak, hartan arkitektura jakin bat eta bolumen antolamentu jakin bat eratu, eta gero kolore nabarduren konbinazioz eraikitzen eta ebazten du koadroan. Eta behin errealitatea bakandu delarik, forma eta kolorezko sistema beregain bat bihurtzen da. Izadi hiletako gaiek errealitatea baino areagoko errealitate bat hartzen dutela ematen dute, egiturazko eta kolorezko harmonia bat, forma joko huts bihurtu diren objektu desgizatiartu bilakaturik. Era horretara ariketa formal landuenetako eta konplexuenetako bat bilakatzen da, eta Aro Modernoan gehien baliatzen diren jeneroetako bat izatera iritsiko da.

XIX. mendearen bukaeran inpresionismoak *ikusmenezko* soila dena azpimarratu bazuen, XX. mendearen hasieran kubismoak gaintitu nahi izan zuen lehena, Mendebaleko pinturaren oinarria zen *eskultura ilusioa* berriro indarrean jarriz eta baliatuz. Hiru dimentsiotako gertaerek bi dimentsiotara itzultzen ahalegindu zen, baina ikusmenak zuzenean atxiki ezin duen esperientzia oro are erroagotik ukatu zuen azkenean. Koadroaren azalera "errealki" bat dator ikusmen alor jostura gabearekin. Azal-objektuan zehar ezin ikusta daiteke gehiago azal hori bera ez den gauzarik; orain ikusmen alorraren batasunak eta osotasunak hartzen dute, ikusmen alor hori jarraitasun bat den zentzuan, ukimenezko Izadiaren lekua, pintura espazioaren batasun eta osotasunaren eredu zen zentzuan. Arte abstraktuaren ate-atean gaude.

6.3.2. Izadiaren eta erabileraren artean zintzilik

Meyer Shapiro-ren "El arte moderno" obrako "Las manzanas de Cézanne" kapitulutik hartu dugu esapide hau. Hartan dioenez, "Izadi hilean"([berak bodegoi terminoa darabil) "fruitua (...) ez dago ja Izadian, baina oraindik ez da oso-osorik giza bizitzako parte. *Izadiaren eta erabileraren artean zintzilik, begiratua izateko* baizik existituko ez balitz bezala gertatzen da."⁷⁴⁷ Ohargarria da, gogoeta honetan ikusten denez, Schapirorentzat giza bizitza Izadiaren kategoriakoa ez izatea.

Schapirorentzat "Izadi hila"n pintatzeko aukeratzen diren objektuak "balio eremu zehatz jakinetakoak izaten dira: bizitza pribatua, etxekoa, dastamenezkoa, konbentziozkoa, arte alorrekoak, bokazioa eta jostaketa, apaindura, aberastasunak, eta –gutxiagotan hala ere– gogo galduaren egoeran, iheskortasunaren eta heriotzaren gogoragarri, hutsaltasunaren sinbolo gisa gogoetagai aurkezten diren gauzak." Era horretara "artifizial izan ala natural izan, gizakiari erabilgarri, baliagarri edo gozagari izateko mendekotzen zaizkion gauzez osatzen da; gu baino txikiagoak diren gauzak, eskura daudenak, eta han badaude gizakiaren eraginari, asmo bati esker daudenak izaten dira."⁷⁴⁸

746

Ib., 27. or.

747

SHAPIRO, Meyer, "Las manzanas de Cézanne", "El arte moderno" obra aipatutik hartua, 34. or.

748

Ib., 29. or.

"Izadi hila" k gauza horien ehundura, argiak, errainuak eta itzalak aztertzen ditu, eta *irudikapenean gertatzen den atzimate eta artificio joko mehea* azpimarratzen du.⁷⁴⁹ Artistak jenero honetan lan egiteko ez ditu garrantzi handiko gaiak bilatzen, gauza sotilak baizik, *materiaren unibertso inpersonala*; jarduera horrek beste jenero batzuetan erreparatzen ez diren alderdi eta ikuspegi berri iheskorretan pausatzerara behartzen du begirada.

Lehenago aipatua dugu O. Calabresek eta Clement Greenbergek "Izadi hila" ren eta arte abstraktu deitu ohi denaren artean ezartzen duten erlazioa. M. Shapirok beste gogoeta bat dakar, gure iritzian giltzarrizkoa dena, pintura jenero horri era XX. mendean zehar izan duen iharduerari buruz. Geroz eta konkretutasun handiagoa lortu nahia aipatzen du, eta artistak beren oihalaria *egiazko gauzak* erasten nola hasten diren esaten du: "pintura bera gauza material gisa hartu eta errealtatearen eta irudikapenaren arteko mugak modu askotara ezabatzeko joeraren gailurra, hain zuzen."⁷⁵⁰ Azpimarratu beharra dago gogoeta hau, mende honetan zehar errealtatetik puskak hartu eta arte obran txertatzeko fenomenoak, irudikapenaren lekua hartu eta arte obra osoa izateraino iristen delarik, duen garrantziagatik. Gogoeta gai horretan berorretan jarraituz, Shapirok dio ezen "arte obra gauza erabilgarri eta erakusgarria dela, obra osatzen duten gauza itxuratu eta egiazkoak bezalaxe. Mahai gaineko bodegoia, Izadian leku jakinik ez duena, eta nahi bezala, eta zenbaitetan are ustekabeen ere, eskuztatua izateko moduan dagoena, eredu objektiboa da eratuta egon baina beti ere berriro antolatzen dena, errealtatean askatasunez eratzeko dagoena eta horrenbestez arte askatasunaren ideia batekin halako erlazio bat duena, erakusteko. Bodegoi koadroak paisaiak edo historia gaieko pinturak baino gehiago zor dio bere konposizioa pintoreari, eta hala ere, itxuraz behintzat, haiek baino zehazkiago irudikatzen du eguneroko bizitzako errealtatearen zati bat."⁷⁵¹

"Izadi hila" k, Izadiaren eta erabileraren artean zintzilik, kontenplazio hutserako jarria, aurreko mendeetan nekez pentsatu ere izango zen lerratze bat hasiko du XX. mendean. Shapirok aipatzen duen *irudikapenean gertatzen den atzimate eta artificio joko mehea* geroz eta arazoz beteago gertatuko da, eta Calabresek eta Greenbergek "Izadi hila" arte abstraktuaren aitzindari delakoa nabarmenarazten bazuten, XIX. mendean bukaera aldetik aurrera, baina batez ere XX. mendeko lehenengo bi hamarraldiak ezkerre, artearen historian berria den baina giza jardueraren beste alor batzuetan hain berria ez den beste fenomeno hau sumatzen dugu: errealtateak, objektuak, zatiak lehen irudikatu baizik egiten ez diren jarduera eremuak bereganatu egiten dituztela. Lehen aipatzen genuen "Izadi hila" ren paradoxa hark programa eitea hartzen digu orain, eta begi berriz begiratzerara eta egoera berriak pentsatzerara behartzen gaitu. Objektuen mundutik zuzenean hartutako gauzak arte obran txertatzeak, horrela jokatzen duenak errealismo asmoa duenik ez baina, arte obra irudikapentzat daukan kontzeptua zabaldu egiten dela pentsarazten digu gehiago, eta horretara arte obra bere baitako existentzia, Izadiarengandik askea, duen obra bezala interpretatzeko bidea ematen.

Pentsa daiteke fenomenologikoki kanpokoari lotua zen obra hura imitazioaren esijentziak betetzen ahalegintzen zela. Aipatzen ari garen eta "Izadi hilen" eremuan gertatzen diren bi fenomeno hauek ordea

749 Ib., 29. or.
750 Ib., 31. or.
751 Ib., 31. or.

imitazioak ahalegin horretan ziharduenei jartzen zizkien larderiak alde batera uztea ez bada, gainditzea behintzat, esan nahi dute.

Arte obra bere autonomian arazo plastiko bezala hartzea, eta arte obra horretan errealtatearen zatiak txertatzea, oso jokaera normal eta ohiko bihurtzen dira mende honetako bigarren hamarraldian. Horrek ez du esan nahi hori dena "Izadi hila"ren jeneroari bakarrik eta ez besteri zor diogunik. Hain zuzen ere paisaiatz mintzatu garenean ere sumatu ditugu gisa horretako zenbait aldaketa. Baina susmo bat bederen hemen aipatzera ausartuko gara. Artistek berek eta kritiko askok aitortzen dute "Izadi hila"ri egotzen zaion bigarren mailako eta apaindurazko, jostagarri, izatea. Eta horrexegatik, arte mota horrek artistei askatasun handiagoa izateko aukera ematen dielako, plastika alorrean esperimendazio gehiago egiteko gai, eta horrenbestez aldaketa handien eragile, bihurtu da. Aldakuntza kualitatibo bat eragiteko gai den kate-maila ahula da. Beste jenero batzuk, historian aitortzen eta ezagutza handiagoa izan dutenak, arautuago eta merkatuaren mendekoago dira, eta nekezago onartzen dituzte berrikuntza batzuk.

6.3.3. Une iraunkorrekin batera bizitzen

"Izadi hila"k pinturaren alorrean gure baitan miresmena eragin diezagukeen errealtate biluziaren zentzua bere baitan irudikatzean datzan arte eragiketa bat esan nahi duen bezala, eskulturak bere eremua hedatzen eta kontzeptua zabaltzen duenetik, eskulturaren jardura batzuk "Izadi hil" haiek burutzen zituztenetatik oso hurbil daudela ikusten dugu.

Hirurogeiko hamarraldiaren erdialdetik hona ikusten den hedatze hori ez da gertatzen eskulturak hartzen dituen espazioari, edo eskulturak berak eratzen duen espazioari dagokionez, baizik eta baita aurreko horiek in loturik daudela ere, egunerokotasunean sartuago dauden jardueretan ere bai; horientzat "itsasoa ura da, gela airezko ingurune bat, kotoia kotoi, mundua nazio multzo atzeman ezin bat, angelua hiru koordenaden bateragunea, zorua baldosa mordo bat, bizitza ekintza sail bat."⁷⁵² Horietan arte obra ideien eta irudiaren bateragunea da, *aurkezpen* areago irudikapen baino, errealtatearekin gorputzaren bidez eta bere adimen dimentsioaren bidez erabat ezabatzeraino nahaste bat.

Ezinezkoa ote litzateke Calabresek *zero denboraren une iraunkor* deitzen zituen "Izadi hil" haiek gure eguneroko egiazko gertakarietan parte hartzen hastea, ziurrenera beren *zero denbora* izate hori galdurik eta *iraupen une soil*, askotan aldi baterako eta iraizeko, bihurturik? Zergatik ez deitu "Izadi hila" granitozko prisma bati loturiko letxua bati, edo eztiz eta urre hautsez igurtzitako pertsona batek besoetan daukan hildako erbi bati, gizon eta emakume baten sexu jotze bati, edo idazkiz betetako zerrien estalketari, hiru astez galeria batean itxirik edukitzen diren hamabi zaldiri, liburu bat irakurtzen ari dela eguzkitan kiskaltzen dagoen artista bati, artistaren gorotzez betetako lata ontzi bati, patata edo kui "maneatu" batzuei, butano gar sail bati, artista batek "sinatutako" pertsona bati, erakusketak dirauen bitartean galerian egoteko kontratatutako langabe bati, jendaurrean hildako animalien odolez eta gorotzez "zikintzeari", muskuiluz betetako lapiko bati, lur toneladaz betetako galeria bati...?

752

CELANT, Germano, op. cit. "Del arte povera...", 18. or.

Edozeinetara ere utzi ditzakegu "Izadi hil" deitu gabe ere, baina izan daiteke tentazioa, eta halaxe adierazten dugu, artearen jarduean historian zehar finkatu diren arte eragiketek bizitzako zenbait premiei erantzuten dietela, eta premia horiek desagertu ordez, garai bakoitzera egokitzen direla. Errealitatetik irudiak hartzeko, irudi horiek espazioan bakartzeko eta beren balio plastikoak askatasunez jokatzeko artistek zentitu zuten premia hark berak jarraitzen du eskulturaren gaur egungo zenbait jokaeratan.

6.4. Lorategitik "site"-ra

Robert Smithson-ek guztiz artikulua interesgarri bat idatzi zuen 1973an, hil aurretikoan, New Yorkeko Central Park-i buruz.⁷⁵³ Artikulu horretan, ibili baten irudian, parke horren eraikuntzaren historia, Frederik Law Olmsted, parkearen egileak izan zituen asmoak, eta ibili horretan zehar Robert Smithson berari gogoratzen zaizkion zenbait burutazio kontatzen ditu; burutazio horiek hainbat gogoeta adierazteko aukera ematen diote Robert Smithsoni: Izadiari buruz, harekiko zuen erlazioari buruz, *earthworks* arteari buruz, berak parkearen "dialektika" deitzen duenari buruz, hau da bere filosofia orokorra leku jakin horretara egokitua. "Paisaia dialektiko" esaten du Central Park-*ez*, zeren "Olmsted-en parkeak bukatu aurretik existitzen dira, horrek esan nahi du ez direla inoiz bukatzen; espero ez denaren eta giza jardunaren maila guztietako, dela gizarte mailako, politika mailako edo kultura mailako, kontraesanaren eroale gisa jarraitzen dute."⁷⁵⁴

Horixe bera dio Pedro Manterolak ere bere "Zaldun baten lorategia" ("El jardín de un caballero") obran. Manterolarenat edozein lorategik edo lorategi ideiak begirada banatu eta susmakorra ernaraz dezake, sentimendu ugari eta galdera iraunkorrenen aipamena dakarten irudi ugari eskaintzen baititu. "Izadiaren eta artifizioaren arteko kontrajartzetik sortzen den begirada da, azaltzen du. Baina zehatzago esan beharko balitz, begirada banatu bat gabe, bere ondoz ondo datorren eta denborarekin batera aldatuz doan irizpide bat eratzen duen begirada beharko litzateke esan."⁷⁵⁵

Izadiari eta arteari buruzko eztabaida guztiek dituzte era guztietako ondorioak. Abiapuntu bezala Izadi ideal, utopiko, ukitu gabe bat hartzen badugu, gizakirik ez dena, halako Izadi batean landuegi azalduko da edozein lorategi. Alderantziz, Izadi horretan giza begirada bat bertan jarria, edo giza oin bat zapaltzen duela jartzen badugu, gurekin zer ikusirik ez lukeen Izadi "basatia" ahaztekoa da, eta gizakia hartan dagoela irudikatu behar da, lorategi, baratza, baso edo parke bihurtua. Eta Izadi horretako zatiketa edo jabego ororen osagaiak airea, ura, argia, mea, animaliak eta landareak diren heinean, arrazoizko gauza litzateke Izadi hori ez irudikatzea gauza egonkor bezala, dinamiko bezala baizik, "dialektikoki" bizia.

Premisa honek beronek ematen digu aditzera orobat baldintza naturalez gainera gizarte, politika edo ekonomia baldintzak ere kontuan hartzen badira, sail mugatu hori edo elementu maneatu hori esanahitsu bihurtzen direla, kultura bihurtzen direla, eta begiratzen duenak, mugatzen duenak edo diseinatzen duenak hala baderizkio, arte ere bai. Horrenbestez, artea ere har daiteke halakotzat. Baina nola ez den beti horrela gertatu,

⁷⁵³ SMITHSON, R., "Frederic Law Olmsted y el paisaje dialéctico", "Robert Smithson" obra aipatutik hartua, 174-181. or.

⁷⁵⁴ Ib., 176. or.

⁷⁵⁵ MANTEROLA, P., op. cit. "El jardín de...", 19. or.

zehaztu egingo dugu gure ikuspegia. Non ere den gizakia, beti da lorategia, lorategi horren izaera berorren neurria den gizakia aldatu den ahala aldatu bada ere.

Tesi honen ikuspegitik, Izadia-n/-z/-rekin burutzen diren zenbait jarduera, beste leku edo garai batzuetan erabilerarekin lotuagotzat ematen direnak, arte eragiketatzat eman daitezkeela diogunez, lorategia, bere zentzurik zabalenean, interpretazio eremu horietako bat da. Eta halaxe ulertu izan dute hipotesi horien inguruan jardun duen artistek ere; hemen ere halako artistatzat hartzen baititugu hartu ere. Eta Gilles Clement-ek eztabaida batean esan zuen bezala "lorategia ez da ja laua frantses lorategia bezala, menditsua italiar lorategia bezala, biribila da lurra bezala, eta ozeanoak ditu bere urmaelak."⁷⁵⁶ Horregatik, lorategia, aipatzen ari garen ekimen hauen ikuspegitik begiratuta, gai zabala da oso, orain artekoa baino zabalago ukitu behar dena.

6.4.1. "Baroi igokariaren" gisan

Italo Calvinoren "Baroi igokaria" ("El barón rampante") nobelan, Cosimo di Rondó baroia, lur arrasean bizitzen asperturik, zuhaitz buruetara igotzen da, hasieran gurasoen etxetik hurreko zuhaitzenetara, geroago geroz eta urrutiagokoetara, etxeak inguruan duen lorategiari buruz autonomo direnetara, eta ez da gehiago haietatik jaisten. Egoera berri horretatik lurrean gertatzen den bizitza begiratzen du, pentsatzen du eta hartan esku hartzen. Beste era batera, Cosimoren basoa lurra bezala biribila ez bada ere, biribila baita horretan bizi eta basoa bizi araztea erabakitzen duenaren errealitate kontzeptua. Calvinok bere baroiari ematen dion dinamismoa eta begirada dialektikoa errepikatu nahiko genuke.

Horren parean, eta paradoxa gisa, oraindik aspaldikoa ez den gertaera bat ekarriko dugu gogora. Frantziako gobernuak oso kontuz eta zehazki berritu du Monet-en Giverny-ko lorategia, Senako ibarrean. Monet 1924ean hil zenean lorategia hondatu egin zen, baina Giverny "Ninfean" pintatzailearen lan toki bezala hartu zen gero ere. Orain, berriro zabaldu delarik, hainbat galdera daude: Monet-en obra nagusitzat hartu behar ote da, bere azkeneko pintura guztien sorgune bezala? Lorategia berriro eraiki delarik, Monet-en pinturarekin dugun erlazioa aldatu egin ote da? Giverny-k halako lehentasun gisako bat hartu ote du, Monet-ek Izadiarekin zuen erlazio sinbolikoa bere koadro guztiek baino hobeto adierazten duelako?

Cosimoren espazioak ulertzeko, edo Giverny-k planteatzen dituen galderei erantzun ahal izateko, "lorategi" terminoa definitu behar da lehenik, beti aldatzen ari den errealitate bati baitagokio. María Rosa Morenok "La naturaleza transformada. Los jardines" izeneko lan batean egiten duen idarokizuna hartzen dugu abiapuntutzat, hartan esaten duenez, "Izadia artifizio bihurtzen duen aldakuntzatik sortzen diren forma batzuez baliatuz adierazten da ideia, eta garai bakoitzean nagusi diren estetika kontzeptuen arabera, irudi sakralizatu, jauregizko, aristokratiko, liberal edo herritar bat eskaintzen du lorategi espazioaz. Komunikatzeko gaitasun hori lorategia osatzen duten elementuen zentzumen askoren araberrako tasunen bidez adierazten da batez ere."⁷⁵⁷

⁷⁵⁶ TORTOSA, Guy, "Pour un jardin contemporain", "DifferénteS..." obra aipatutik hartua, 248. or.

⁷⁵⁷ MORENO, María Rosa, "La naturaleza transformada. Los jardines" de "Arte efímero y espacio estético", Edit. Anthropos. Bartzelona 1988, 311. or.

Eta Izadiaren eta artifizioaren arteko muga, eta muga horrek bereizten dituen eremuen ulertzeko modua ere, aldakorrek direnez, ez da batere gauza erraza izango lorategiaren eta parke, baso edo nekazaritzako alorraren artean bereizi ahal izateko parametro bakar bat finkatzea. Gaiari nolabait heltzeko, M. R. Morenok eredu eta garai bakoitzerako idarokitzen dituen halako eragiketak izendatuko ditugu "lorategi" bezala, ondotxo dakigun arren zein erlatiboa den begirada hori.

Beste alde batetik, lorategia gai bezala hartzeak badu zerikusia, Izadia/artifizioa osagai dialektikoarekin ez ezik, XX. mendeko artista askok behin eta berriro erabiltzen duten gaia izatearekin ere; artista horiek haren errealitateari buruzko kontzeptuak berrikusten lagundu baitute beren proposamenak eginez, eta hirurogeiko hamarraldiaren erdialdetik aurrera gai horri eman zaion trataera berezia gerta zedin bidea leundu baitute. Alderdi honetatik oso interesgarria da "paisaiagile" terminoak izan duen esanahi aldaketari begiratzea, orain dela mende eta erdi letra larriz idatzita Corot izendatzeko balio baitzuen, eta letra xehez idatzita ingurune naturalarekin zerikusia zuen pintura disziplina batean ziharduten gainerako pertsonak izendatzeko erabiltzen baitzen; gaur egun (lehenagoko garaian ere erabiltzen zen zentzu honetan) lanbide bat izendatzeko erabiltzen da, egiaz diren espazio naturalak eraldaten eta diseinatzen dihardutenen lanbidea hain zuzen. Orain dela mende bateko eskuliburuetan *paisaiagile* nola egin azaltzen bazen, gaur egun geologiako, hidrologiako, injinerotzako, hirigintzako, pinturako, eta ziurrenera zuzenbideko ere, ezagutzak behar dira horretarako.

Gure begirada gaurko egunean kokatu behar dugu, jakina, eta lehen gertatutako guztiaren jakinaren gainean gaudelarik, atzera jotzen dugunean, beste garai batzuetara eta beste leku batzuetara atzeratzen garenean, jakinaren gainean egingo dugu, Dan Graham-ek dioen eta tesi honetan defenditzen ari garen bezala, "ez dela eten postmodernistarik modernismoan". Eta XX. mendeko lorategigintzan antzinako ideien eraberritzeak eta testuinguru berrietara egokitzeak sumatzen ditugunez, lorategi modu horietako bakoitzak bereizi zer duen hautematzea interesatzen zaigu. *Land art*-ek Colon aurreko arkitektura edo Egiptokoa aipatu izan du sarritan bere iturburu gisa. Ludger Gerdesen iritzian, Dessau inguruko lorategi batek zerikusi handia izan zuen Bauhaus-en abentura artistiko eta intelektualean. Guy Tortosak Pariseko Ermenonvilleko lorategi neoklasikoan dagoen harri zurizko irozgarri bat gogoratzen digu; "À la reverie" ("Ametsari") du idatzita; aise suma daiteke irozgarri horren eta Piero Manzoniaren "Munduaren oinarri" obraren arteko lotura, edo Brancusiren "Tirju-Jiu" multzoko zenbait elementurekikoa, edo 1987an Munster-en "Eskultura proiektuetan" ("Skulptur Projecte in Munster") erakusgarri jarri ziren proposamen askorekikoa. *Kistch* obra batzuen eta lorategietan maiz erabiltzen diren zenbait elementuren arteko erlazioa ere aise ikus daiteke: automatak, lore artifizialak, suziriak, urezko organoak, errusi-mendiak, zelai-festak, *trompe-l'œil* dekoratuak, e.a. Historian atzera ibili bat eginez postmodernitateak beren testuingurutik ateraz maiz baliatzen dituen elementu asko gogoratzeko aukera izango dugu.

Bizimodu nomada alde batera utzi eta leku batean kokaturik prozesu naturaletan esku hartzen ikasi zuten neolitos aroko izakari haiengan du segur aski lorategigintzak bere jatorria. Bai Biblian bai bestelako antzinako papiroetan ematen dira lorategien testigantzak. *Mesopotamian* lorategiek eite sinboliko eta erlijiozkoa izan zuten batez ere; ureztatzeak aukera zegoen lekuetan edo ur asko zutenetan egin ziren gehienbat; lorategi horien artean Paradisuko baratzak jainkozko denaren eta hilkor denaren arteko batasuna adierazten du. *Babilonian* trebezia handiko asmazioak egin zituzten elkarren gainka jartzen zituzten lorategietara ura jasotzeko; erromatarrek eta

arabiarrek beren ohituretarako hartu zuten kultura bat asmatu zuten, gaur egun Mediterraneo aldeko lorategiaren tradizioan jarraitzen dena; mediterraneoko lorategia esaten denean, kontzeptu bat areago nahi da esan, geografiako leku jakin batean koka daitezkeen jokaera edo jardun bat baino.

Egiptoko lorategia Pertiako lorategiaren eraginez sortu zen; lorategi modu horretan antolamendu geometriko simetrikoa izan zen nagusi, jainkoaren agerpen ideal bezala. Landarediaren aberastasunaz gainera, Egiptoko lorategiak uraren erabilera ere sartu zuen, ez ureztapenerako bakarrik, baizik eta dekorazio eta sinbolo balioz ere bai; uraz gainera errituatarako, atseginerako eraikuntzak, eta tiroako lekuak ere kokatu zituen lorategietan.

Grezian ez zen erabilera zibileko lorategi askorik izan; egiten ziren lorategiak ugaldaren jainkoen tenplu inguruetan izaten ziren, edo hormaz inguratuak, edo baso txiki batzuez eratuak izan ohi ziren. *Erromatarren lorategia* laikoagoa izan zen, jendearentzako irekia edo familiarentzako izan ohi zen, eta Inperioa bera bezala joan zen eratuz, Inperioak beretzen zituen kulturen arteko txertaketaz, ekialdeko, heleniar munduko eta Mediterraneo inguru guztiko eraginak beretuz.

Arabiarren lorategiak pertsiar kulturatik ikasiak dira, baina Koran-aren eraginez jainkoari dagokiona eta hilkorrei dagokiena bereizi egiten dira; lorategi barrutiak edo aisia barruak egiten dira batez ere, geografiaren arabera, edo hiri barruan ala kanpoan egotearen arabera desberdinak izan daitezkeenak.

Erromatar inperioa desegin zenean, lorategigintza, beste kultura adierazpen asko bezala, lozorroan geratu zen, eta monasterio erromanikoetako klaustroetan azalduko da ozta-ozta piska bat. *Hortus conclusus* deituko da, eta hilerria eta ur bildegia edukitzeko gainera, sendabellarrak eta fruitu arbolak landatzeko eta gaixoen pasealeku izateko erabiliko da. Hortus conclusus hori paradisuko baratzaren oso bestelakoa da, zentzumenentzat gozagarri ziren gaiez osatua baitzen batez ere hura; hortus conclususak edertasunaz gain onuragarritasuna bilatzen du, berez hasieran inolako interpretazio transzendentalik ez duela, nahiz eta gerora alegoria elementuz betez joango den.

Berpizkundeko lorategiak Erdi Aroko formuletatik sortzen dira, baina beste faktore berri batzuk sartuz, hala nola "kontzeptu humanisten eragina –horien bidez zabalduko baita ideal platonikoa–, eta arkeologia aurkikuntzena; hain zuzen ere antzinako erromatar lorategiko eskulturak eta bestelako gaiak agerian jarri baitzituen, haren egitura testu klasikoetatik ezaguna zen arren."⁷⁵⁸ Kenneth Clark-ek dioenez lorategi itxi horrek beldur askotatik babesten zuen, Izadi onbera harmoniazko baten ideian oinarritua baitzen hain zuzen. Italian sortu ziren lehenik, eta lurralde haren orografiara egokitu behar izan ziren, Toscanan eta Lazion batez ere; horrek eraginik bizileku eraikuntza batera edo lurraren ezaugarrietara egokitutako lorategi diseinuari eman zitzaion lehentasuna, eta hala eustormak, mailadiak, terrazak, barandak eraikitzeo aukera eman zen, antzinako erromatarren ninfa leizeak gogoratzen zituzten arkitektura elementuz edo indusketetan ateratako eskulturez beteak. Multzo horiek ura behar zuten gainera, eta horretarako sistema berriak asmatu ziren, urmaelak, iturriak eta aintzirak sortzeko aukera eman zutenak.

758

Ib., 328. or.

Lorategi eskema horixe beretu zuten Europako beste herrialde batzuetako nobleek; halako moduz non esan baitaiteke bai Frantziako lorategiak bai Ingalaterrakoak dituztela hasieran diskribatzen ari garen lorategi horretatik hartutako hainbat elementu. Ez baita ahaztu behar Europaren eraginpeko lurralde guztietan errotzen dela Humanismoa, eta Humanismoarekin batera haren ezaugarri diren adierazpen guztiak. Esan beharra dago, orobat, hasierako Italiako lorategiaren eragin hori gorabehera, lorategi mota bereziak eratzen direla herrialde bakoitzean, eta hala egin zirela berriro, adibidez, laberintuak, antzin aroan ere izan zirenak, eta "dedalo" izenez XI. menderako ezagunak zirenak. Horixe bera Erromatar Inperioan gertatua zen lehenago; garai hartako aurkikuntza geografikoek elikadurarako, apainketarako, medikuntzarako edo bestetarako mundu osoko landare mota berriak erabiltzea ekarri baitzuten, eta hala sortu ziren adibidez, botanika lorategiak.

Frantziako lorategiak *barrokoan* iritsi zuen gailurra, italiar ereduaren interpretazio aski libre batez. Lorategia eraikuntzaren jarraipen bezala planteatzen da, antolamendu simetriko orekatu batez; lorategian sartzen diren elementu guztiak ordenaturik ageri dira, lore koadroak, ibilbide zabalak, uretako ispiluak, basotxoak, eta horietan sarturik uharte artifizialak, aire zabaleko antzokiak, piztia bitxientzako barrutiak, antzinako ninfa leizeak gogorarazten dituzten haitzuloak, automatak jartzeko urmaelak, garaitia arkuak, estalpeak, parralak, tunelak, artifizialki ebakitako eta oso konplexu izan daitezkeen marra eta formak jarraituz landatutako landare hesiz mugaturik den-dena.

Lorategi hori ezin hobeto egokitzen da Descartes-en filosofiara, haren arabera geometriaren lege unibertsalen arabera interpretatu behar baita natural den oro. Haren zuin orokorretan perspektibaren legeak eta *trompe-l'œil* efektuak dira nagusi, eta Izadiak artifizioari uzten dio lekua. M. R. Morenok dioen bezala "lorategigile barrokoek ez zuten nahi izan, antzinako erromatarrek bezala, Izadiaren balioztatze panteista batera iritsi, bestela baizik, espazioaren ikuspegi berri batez espazio horren sentimendu sinbolikoa indartzeko erabili zituzten antzinako lorategiaren ahalbide estetikoak"⁷⁵⁹, eta proiektu errazionalistaren alegoriazko euskarri izateko balio zezakeen edozein elementuz baliatu ziren horretarako.

Frantziako lorategia Descartes-en errazionalismoaren hatsapen filosofikoetara egokitzen zen bezala, *Ingalaterrako lorategia* teoria enpiristetara egokitzen da, horien arabera Izadia baita gizakiak ezagutzara iristeko duen bide bakarra. Lorategi mota hau burgesia ingelesaren eratara moldatzen da; burgesia horrek parke zabalez inguratzen ditu bere egoitzak; parke horietan geometriak zuen lekua bestelako konposizio mota batzuek, besteren artean beren inspirazio iturria Txinako lorategietan dutenak, hartzen dute. Halaxe dio, adibidez, Joseph Addison-ek; haren iritzian hain zuzen, Txinako lorategietatik hartutako elementu horiek sartzeak gerora lorategi erromantikoa izango dena aurrez iragartzen baitu, zeren "txinatarrek barre egiten diete europarrek marra zuzenez eta erregelaz egiten dituzten landaketa horiei, esaten baitute edonor dela gauza zuhaitzak zerrendan eta irudi uniformeak eratuz jartzeko. Haien nahiago dute era honetako lanetan bestelako antze bat erakutsi, eta beti gordetzen dute ezkutuan lorategiak gobernatzen dituen artea... Ingalaterrako lorategietan aldiz, Izadiari lausengu egin ordez, nahiago diote ahal duten kontra guztia egin. Zuhaitzak kono, globo edo piramide itxura izango du, eta landare edo zuhaiska orok du zizailaren seinalea."⁷⁶⁰ Txinako lorategi horren ezaugarri bereziena egitura

759

Ib., 331-332. or.

760

ADDISON, J., op. cit. "Los placeres de ...", 83. or.

aragabea eta basa itxura da hain zuzen, eta bertan han-hemenka leizeak, eraikuntza arrotzak eta errekatxoak jarriz, ustekabez beterik azaltzen da, gerora lorategi erromantikoa, "anglotxinatar" ere deitua, zer izango den erakutsiko duten ildoak markatuz.

Horietan lorategigileek orografia aldatzen dute eta "muinotxoak egiten dituzte, bertara laberintu gisako bide bihurrietatik igotzeko, era horretara perspektiba mugatu eta ikuspegiak ugaltzen direla."⁷⁶¹ Izadiaren pasaiaren eta paisaia eraikiaren arteko jarraipen bat eratzea zen horren asmoa; horretarako itxiturak kendu eta haien orde ubideak jartzera (ha-ha ingelesak), eta landaredia maila desberdinetan jarritako landare multzoetan antolatzen jo zuten. "Izaiak, altzifreak eta hosto iraunkorreko beste zuhaitz mota batzuek beren kolore iluna eskaintzen dute hondoetarako; horien aurrean hosto erorkorreko zuhaitzak, astigarrak, haritzak edo isuski-garratzak kolorez aldatuz doaz urtaroaren arabera. Horren guztiaren osagarri zuhaiska eta lore multzoak, estilo libre samarrean belardien mugetan hazten direla. Lorategiaren multzo osoa kolore aniztasunean oinarritzen den irizpide batez antolatzen da, ikusmeneko sentsazioak eragin nahi baitira batez ere."⁷⁶²

Txinako lorategiaren eraginak ez du erabat baztertzen italiar eragina *lorategi neoklasikoan*; horretan ugari izaten dira "fabrika" eta "follies", antzinako eraikuntza erorien imitazioak eta erabilera eta esanahi dudazkoa duten italiar joerako eraikuntzak.

XIX. mendearekin era klasikoak galtzen dira eta haien lekuan *gustu erromantikoaren* ilauntasuna eta maskal itxura nagusitzen. "Fabrikak" ez dira galtzen, baina neoklasikoek egiten zituztenak ez bezalakoak dira oraingoak. Haien lekuan eraikuntza erromanikoak edo gotikoak irudikatzen dira, harriaren kolore iluna landareen kolorearekin batzen dela.

Industriaren garapenarekin batera hiriek ezagutzen duten zabalkundea dela eta, XIX. eta XX. mendeetan zehar, lorategia, edo orokorragoan Izadiaren gaia, metropoli berrietan biztanleek hartzen dituzten eremu zabalak kontuan hartuta, hirigintza proiektu guztietan begiratzen eta aztertzen den gaia da. Geroago eta gehiago, arazo horren konponbidea hemen aipatu ditugun lorategi eredu handietatik urruntzen da, eta kasu bakoitzean kokatzeko den lekuaren edo erabiltzaile izateko pentsatu den gizarte klasearen idiosinkrasiaren arabera egokitzen da. Nolanahi dela ere, metropolien barruan edo inguruetan sortzen diren eremu natural handi horiek berorietako biztanleek (edo biztanle horietako batzuek) berentzat hartu duten mundu idealaren erakusgarri dira, J. Addison-ek zioenez. Egun duten gaurkotasuna eta tesi honen gaiarekin duten kontuan hartuta, *mediterraneoko lorategia*, *wild-landscape*, *lorategi japoniarra* eta *fantasiazko lorategia* komentatuko ditugu hemen.

Mediterraneoko lorategia lurralde horretan nagusi izan diren kultura guztien sintesia da, geografiak eta klimak baldintzaturik beti ere. Lorategi mota honetako terrazetan eragin latinoak eta arabiarrek suma daitezke batez ere, horiek izan baitziren lorategiaren gai honi garrantzi handiena eman ziotenak, landare elementuak, arkitekturazkoak, artistikoak eta are batzuetan animalia irudizkoak ere dituztela, soluzio ugaritasunaren ezaugarri.

⁷⁶¹ MORENO, M. R., op. cit. "La naturaleza...", 333. or.
⁷⁶² Ib., 333. or.

Wild-landscape deitua Mediterraneoko lorategiaren aldaera guztiz libre bat balitz bezala har daiteke; hasieran behintzat Iparrameriketako bizimodura egokitu eta moldatua da, baina beste lurralde batzuetara ezin eramanik ez duena, hiritarrei ostu zaien Izadia berriro itzultzeak baitu joera horretan garrantzia; horretarako hainbat lorategi eredutatik hartutako irtenbide eklektikoak baliatzen dira. Atal honen hasieran aipatu dugun Central Park wild-landscape ere du bat da. M. R. Morenok dio parke horri buruz: "estetika anitzetariko bat darabil, elementu klasikoak eta bertako aldaerak, klimak, ekonomiak edo kulturak baldintzatuak, bereizirik batzen dituen, eta batez ere hirigintza modernoaren premien zerbitzutan dagoena."⁷⁶³

Japoniako lorategiaz mintzatzeak, mendebaleko biztanle garen aldetik haren kultura eta metafisika edukietara iristeko dugun zailtasuna eta nekea aitortzea esan nahi du, baina gaur egungo forma proposamen askok harekiko duten zorra aitortzea ere bada beste alde batetik. "Ekialdeko lorategia osatzen duten elementuek, dio M. R. Morenok, ez dute gehiago berezko baliorik, eta irudikatzen dutenaren balioa hartzen dute. Multzoak berak beregaineko unibertso bat eratzen du, ekialdeko erlijioetan, sintoismoan, budismoan edo haren eratorri den zen erlijioan, biltzen diren printzipioen materialtze bat eratzen du. Bere sentsibilitatearen eta printzipio onartu batzuen arabera eduki sinboliko desberdinak atzematen dituen gizakiaren izpirituarentzat zuzentzen den gogoeta bat da, beraz."⁷⁶⁴

Lorategi horren estetika formaren eta ideia-artearen erlazioaren arabera egituratzen da; landare elementuen, arkitektura elementuen antolamendua eta berorien formen konplexutasuna balioztatzen da batez ere horretan. Multzoa bere osotasunean harturik, Izadiaren irudikapen bat da, eskalan egina, eta perspektibaren legeen mende dagoen pintura konposizio bat bailitzan behar da ikusi. Laburtuz bada, forma, kolore eta elementuen itxurazko askatasun horren atzean egituraketa trinko sendo bat dago. "Erroak, lurra, haitzak eta harriak oso leku txiki batean paisaia handiak deskribatzeko jarrita daude. Harri bat izan daiteke mendi baten ordain, zuhaiska bat ler garaiaren ordeko, ur lastertxoak ibai zabalaren ordezkari."⁷⁶⁵

Mende honetako artistak gehien liluratu dituen Japoniako lorategi motetako bat hondar zuriz eratua da, Unibertsoa bere soiltasunik soilenera laburturik sinbolizatzen duena. Hondar barruti horretan "norbaitek" marrak egiten ditu, haitz eta harri kozkor batzuk jartzen ditu, landare elementuren batekin edo besterekin, guztiak "lorategi horri sinbolo eite bat ematen diola, lorategi horren formak pinturaren planteamendu estetiko batzuen arabera interpretatu baitaitezke, eta aldi berean Unibertsoa arautzen eta gidatzen duten yin eta yang printzipioen ondoz-ondokotzearen metafora gisa ulertarazten dituen bigarren irakur modu baterako aukera ematen baitute."⁷⁶⁶

Aurkeztu ditugun lorategi horietako askok badituzte fantasiako hainbat elementu. Hala ere bere sortzailearen irudimena beste araurik jarraitzen ez duen lorategi mota izendatzeko bakarrik erabiliko dugu *fantasiako lorategi* esapidea. Izan daiteke publikoa nahiz pribatua, zabala ala txikia, irekia ala itxia, baina edozeinetara ere, lorategi hori osatzen duten elementuek, askotan landareak ere izango ez direnak, mikropaisaia

763 Ib., 337. or.

764 Ib., 337. or.

765 Ib., 338. or.

766 Ib., 338-339. or.

guztiz arbitrario eta nahierarako bat eratuko dute, bertan edozer gauza aurki daitekeela: jostailuak, maketak, animalia irudiak, literaturako pertsonaien irudiak (nanoak, perretxikoak, sorginak, printzesak, e.a.), tramankulu mekanikoak, ezertarako ez diren tresnak, traste eraldatuak, denetik, multzo guztiz nabarrean, denik eta estilorik kitsch-enean.

6.4.2. Lorategi eraldatuak

Hasieran baizik aipatu ez dugun arren, "lorategiaren" ibilbide horretan aurrera-atzera eta ezker-eskuin egin dugun ibili honetan Cosimo lekuko erabili nahi izan dugu, bere begi zorrotza atzerako bidean kide eta idarokitzaille izango genuelako esperantzan, oraingo honetan ordea beste gidari batzuen eskutik gatozela. Horien babespean, batek bere "lorategi neoklasikoa" erakutsiko digu, beste batek wild-landscape bat aldatuko digu begien aurrean, izango da ibili luzeren bat eragingo digunik ere, badira gogoeta zaleagoak eta hostoak, abarrak, loreak edo lorautsa biltzeko aukera izango dugu horiekin, edota agian, gerta baitaiteke, erratz handi batzuk banatuko dizkigute parke bat garbitzeko, izango da plastadaren bat, edota bero-bero jantzi beharko dugu aintzira izozturen baten ertzean orduak eta orduak emateko, asteburuko lorategi ikasketaren batean parte hartzeko aukera ere izango dugu, landare hesiak zizailaz mozten edo bide berriak egiten... Gidari berriok ez digute eskatuko "froga estilistikorik", ez baitira estilo eta dotrina estu zorrotzetara izena emanda dagoen jendea.

Oraingo artista-gidari hauen eginkizuna ez da Erdi Aroan mito kristauaren espazioa edo Berpizkundean Kopernikoren espazioa edo Aro Modernoan Descartes ordenamenduak edo Hegelen idealizazioak aztertu zituztenen eginkizunaren oso-oso bestelakoa. Urrutirago joan direla, besterik ez. Mende honetako azken hereneko kulturaren krisia eta politika planetarioa beren haragitan pairatu dute, Marx, Freud, Sartre edo Adorno irakurriak dituzte, Wittgenstein edo Popper-en orri batzuk ere bai begiratuak, gizakiak ilargian egindako lehenengo urratsen lekuko izan dira, telebista kateen edo informatika sareen harpidedun dira, eta beren ekarpenen bidez "pertzepzio, adimen, gizarte edo denbora espazio berriak azaltzen, eta espazio horiek gure garaiko arte 'objektu' berriak bihurtzen lagundu dute."⁷⁶⁷ Espazio horiek izan daitezke erraldoiak ala txiki-txikiak, ikusgarriak ala ikustezinak, eta biologiaren, genetikaren, elektronikaren edo ekologiaren etengabeko eboluzioak erabakitzen ditu.

Lorategi planetarioak aipatzen dituzte, beren obrentzako "site"-a hegazkinetik hautatzen dute, buldozerrez berdintzen dute lurra, egunen batean autopista bat egin nahi dutela adierazten dute, beste batzuk ur kutsatuetan murgiltzen dira oso-osorik, lorontzi handitan brontzezko elementuak txertatzen dituzte, beren gorputzaren aztarrena uzten dute lokatzetan, eta itsasoa sinatzen dute, zenbaitek lorategi arrunt batean animalia erraldoiak eraikitzen dituzte lorez, edo udazkenean erortzen diren hostoak ordenatzen dituzte, edo m² lur saldu nahi digute, edo fotosintesia egiteko gai den ehun artifizial batez egiten dituzte irudiak. Topa daitezke artista ibiltariak, egonkorak, tripazainak, kontenplaziora emanak, urrutikoak, erasokorak, izuak, negozianteak, konprometituak, hutsalak; izatez, arte asmorik batere gabe gisa bereko gauzak egiten dituzten gainerako pertsonen antz handia izaten dute. Beharbada arrazoi du Bachelard-ek esaten duenean "neurrigabetasuna geure baitan aurkitzen da. Bizitzak zanpatzen duen eta zuhurtziak gelditzen duen baina bakarrik gaudenean berriro hasten zaigun izatearen

⁷⁶⁷

TORTOSA. G., op. cit. "Pour un jardin...", "DifférenteS..." obra aipatutik hartua, 242. or.

Izadia gai bezala erabili izatetik Izadia-n/-z/-rekin joerako artearen kontzeptu hedatura

hedatze batekin batera gertatzen da. Ez al gara gelditzen, beste nonbait gaude ja; neurrigabeko mundu batean gaude ametsetan. geldirik dagoen gizakiaren mugimendua da, izan, neurrigabetasuna."⁷⁶⁸ Egia baita, eskulturaren hedatzea geure baitan aurkitzen da.

6.5. Basamortuaren neurrigabetasunetik "materialgabearen" sotiltasunera.

Tesis honen hasieran "Belar Negutegiak" deitu dugun Izadia-n/-z/-rekin obra izan zen. Lehenengo kapituluak azalduak ditugu lan horretan jarraitu diren prozesuak eta hartatik ateratako zenbait ondorio teoriko ere. Esana dugu, besteren artean, gauza asko erakutsi digula obra horrek: denbora zer den ulertzen, gertakariak eta gertakari horiek bere baitan hartzen eta eramaten dituen uhina ikusten, artegintza hizkuntza eta sintaxia muga baterantz bultzatzea dela ulertzen, pentsamendu eremu bat eraikitzen, gure pentsatzea ez dela filosofiaren dohain berezia, interferentzia bat baizik oihartzun melodikoz betea, kontzeptuz, eraskin sentsiblez eta funtzioz egina.

Orrialde hauetan zehar ibilaldi luze bat egin dugu "Belar Negutegiak" obrak hartzen zuen alorraren inguruko beste alor batzuetatik, eta aipatu obra horrekin batera erdiko gune hori betetzen duten beste arte obra konkretu batzuk komentatzen hasi aurretik, obra horiek guztiek bere baitan hartzen dituen geografiaren zenbait ezaugarri azaldu nahi genituzke. "Belar Negutegiak" obrak zenbait ustekabe eman izan baligu, "basamortuaren mugagabetasunaz" ariko ginatke hitz egiten, ez ordea "materialgabearen sotiltasunaz". Baina egindako bideak abantaila horixe ematen digu: bi muturrei beren artean elkarren kontrako eragiketak ikusi gabe begiratu ahal izatea.

Atal honen hasieran Izadiak har ditzakeen begirada desberdin ugariak aipatuz hasi gara, eta aniztasun hori berriro azpimarratu nahiko genuke, mende honetako zientzi eta teknika aurkikuntzen ondorioz sortu diren ahalbideak, eta aldaketa horiek Izadiak dugun ulerpenean eta interpretazioak eragin ditzaketan aldakuntzak kontuan hartuta batez ere. Posibilitate hori tesi osoan zehar egon da presente, eta aurreko kapituluak "Materialgabeak" katalogoari egin diogun komentarioan hala ere, zehazki aipatu da.

6.5.1. Determinismotik geroz eta urrutiago

Beste zenbait zirkunstantziaren artean, Galileok, Kepler-ek eta Newton-ek Erdi Aroan Jainkoak sortutako Izadiak indarrean zegoen interpretazioa zalantzan jartzearekin hasten da, hasi, Aro Modernoa. Une horretatik aurrera Izadia beregaineko errealitate gisa eraentzen da, jainkoagandik ez ezik, pertsonengandik ere aske, eta behaketa eta esperientziaz gisa gisa eskaintzen zaio zientziari, Izadiari buruz aurkitzen direnak formula matematikoen bidez azaldu ahal izan ditzan. XVIII. eta XIX. mendeetan teknikak egin dituen aurreramenuei esker, Izadi horren indarrak gure mesede eta xedetarako erabili ahal izango dira.

Zientziaren eta teknikaren bat egiteari esker eguneroko esperientziaren alorraz harunztik joan eta Izadiaren urruneko eremuetara iritsi ahal izango dira. Astronomian teleskopioa erabili ahal izateak, kimika materiaren atomo mailan baliatu ahal izateak, edo lehenengo elektrizitate aztarrenetarako Voltaren pila erabili izanak "Izadi" eta "naturaleza" hitzen esanahia hedatu eta "zientzia naturalaren eta teknikaren baliabideez

⁷⁶⁸

BACHELARD, Gaston, "La poética del espacio", Edit. FCE.[Breviarios]. Madrid 1994.

gizakiaren irismenean jartzen diren esperientzia alor guztiak hartzen dituen kontzeptu bateratua, alor horietako batzuk esperientzia arruntaren bidez ezagutzen dugun 'Izadiaren' parte diren ala ez kontuan hartu gabe⁷⁶⁹ sartzen da hitz horien barruan. Aldi berean ordea, Izadi horren deskripzioak ordura arteko zentzu bizi intuiziozkoa galtzen du eta logika matematikoaren mende geratzen den deskribapen bat bihurtzen da poliki-poliki.

Izadiaren edo Naturelezaren kontzeptuaren hedatze horrek ez zituen baztertu ordea zientzia naturalaren leheneko xedeak, esperientziarenak alegia, espazioaren eta dendoraren igarote erregularrak aratuak. "Atomoak, egiaz den errealitate aldaezina, espazioan eta denboran zehar mugitzen den, eta beren arteko kokaerari eta mugimenduari esker gure mundu sentigarri honen polikromia fenomenikoa eragiten duten"⁷⁷⁰ ore aldaezin bezala hartu zen aurrerantzean ere materia.

Joan den mendearen erdi aldera elektrizitate indarraren teoriaren garatzeak haustura gai berri bat ekarri zuen, indar hori osatzen duen indar alorra ezin baitaiteke sustantzia soilera mugatu, eta intuiziozkoa ez den azalpen abstraktu bat eskatzen du ordura arte guztiz argi eta begibistako zen gertaera batentzat. Hala eta guztiz ere, indar alor hori atomo egituraren eragiten diren espazio eta denborazko ondorioez baizik atzeman ezin daitekeenez, oraindik ere pentsa zitekeen elektrizitatea zientzia naturalaren eskema baztertu gabe.

Antzeko gauza gertatzen da joan den mendearen bukaera aldera erradiaktibitatea aurkitu eta horrekin batera materiaren azken osagarri eten ezina atomoa gabe protoiak, neutroiak eta elektroiak direla aurkitzen denean (mende honetan zehar quark eta lepto motak aurkitzen dira, baina gogoeta honetarako aurreneko hiru horien aurkikuntzarekin aski izango dugu). Aurkikuntza horrek arras aldatu zuen hasieran zientzia naturalaren eskema, baina berehala egokitu zen berriro, oinarrizko zatikien ziurtasuna atomoetatik protoietara, neutroietara eta elektroietara aldatuz. Oinarrizko zatikien jokaerari dagokionez egin ziren aurreramendu horiek *quantum-entoria* ekarri zuten; eta horren zenbait hipotesik bai, asko aldatu zuten ordura arte baliatzen zen eskema.

Geroz eta nabariago ari zen gertatzen oinarrizko zatikien errealitate objektiboaren ideia matematika adierazpenen gardentasunean urtzen ari zela, matematika adierazpen horiek materiaren oreka osatzen duten zatikien jokaeraz jardun ordez, jokaeraz horrez guk dugun ezagutzaz baitziharduten hain zuzen. Quantum-entoriari esker materiaren eta erradiazioaren arteko bereizkuntza tradizionala gainditurik geratzen da. Oinarrizko zatikiak deskriba daitezke uhin gisa eta ezjarraitasun gisa, eta erradiazioaren fenomenoak ere azal daitezke ezjarraitasunaren hipotesiaren eta gorpuzkien fisikaren arabera.

Azalpen teoriko hauek badituzte ondorioak filosofiarako eta epistemologiarako, lehen ere, hirugarren kapituluaren postmodernitatearen fenomenoak azaltzerakoan aipatu dugun Werner Heisenbergen *ziurgabetasun edo indeterminazio printzipioak* argi aski erakusten duen bezala. Alemaniako fisikari honek dioenez "quantum-entorian matematikaz formulatzen diren lege naturalak ez dagozkie berez oinarrizko zatikiei, zatiki horiei buruz guk dugun ezaguerari baizik. Zatiki horiek 'berez' espazioan eta denboran badiren ala ez diren, ezin daiteke era

⁷⁶⁹ HEISENBERG, Werner, "La imagen de la Naturaleza en la física actual", Edit. Planeta. Bartzelona 1993, 9. or.
⁷⁷⁰ Ib., 10. or.

horretan planteatu, zeren edozeinetara ere zatiki horien eta beste sistema fisikoren baten arteko elkarrekiko eraginak, neurketarako aparatuekikoak adibidez, zatikiak nola jokatzen duen erakusten duenean gertatzen diren prozesuez baizik ezin hitz egin baitezakegu.⁷⁷¹ Hauxe da seguruenera errealitate objektiboaren ideiak historia guztian izan duen aldakuntzarik handiena.

Egoera horren ondorioz, Heisenberg-en iritzian "*Historia osoan lehendabiziko aldiz gizakiak ez du bere burua besterik bere aurrean Unibertsoan.*"⁷⁷² Beste garai batzuetan Izadia zen bere begiradaren aurrean jartzen zitzaiena; bere legeen arabera zuzentzen zen eta hartara moldatu behar zen erreinu bat zen Izadia; gaur egun ordea "nahiz eguneroko tresnak erabiltzen ditugula, nahiz prozedura mekanikoz prestatutako janari bat jaten dugula, nahiz gizakiaren eskuak landutako paisaia batetik paseoan gabiltzala, gizakiak ekoiztu dituen egiturekin egiten dugu topo, eta geure buruaren aurrean aurkitzen gara beti nolabait."⁷⁷³ Hainbestearino non zientzia horren gai bakarra ez baita ja oinarritzko zatikiak aztertzea, horien ezagutza baizik, geu hain zuzen. Hortik ateratzen du bere ondorioa Heisenberg-ek: "Unibertsoa subjektuaren eta objektuaren artean, barneko munduaren eta kanpoko munduaren artean, gorputzaren eta arimaren artean banatze arrunt horiek ez dute balio nahasmenduak sortzeko baizik. Eta era horretara zientzian *azterketa gaia ez da Izadia berez den bezala, Izadia gizakiaren galdeketa mendek jarria baizik.*"⁷⁷⁴ Gogoeta hauetatik ondorioz ateratzen da ezin daitezkeela, *printzipioz*, espazio eta denborazko gertaeren hasierako baldintzak osoki ezagutu, eta horrenbestez ezin direla ezagutu munduaren egoera absolutu objektiboa esplikatzeko balio zutela uste ziren kausa legeak.

Izadian gertatzen den oro unibokoki erabakia dela uste izatea, gure esperientziak *zerbait* gertatu dela esaten digunean, haren haurretik *zerbait* izan dela, eta *zerbait* hori lege batez arautua dela uste izatea bezalaxe da. "Kausalitatezko" funtzionamendu hori gure eguneroko kulturaren "zentsuzkotasuna", "sena" edo "nabaritasuna" da, azken-azkenean Newton-ek ezarri zuen logikari dagokiona. Aipatzen ari garen ziurgabetasun edo zehazgabetasun printzipio hori ez da ondo egokitzen eskema determinista horretara.

Hasteko eta behin, kausa-ondorio arteko nahitaezko erlazioa edo kausalitate legea aipatu ordez, *erregulartasun estatistikoa* aipatzen da; horrek esan nahi du sistema fisikoa ez dela zehatz ezagutzen. Metodo estatistikoa berria ez bazen ere, erradiazioa aurkitu zenean, eta batez ere *quantum-en teoria* adierazi nahi izan zenean, derrigorrezko bihurtu zen estatistikaz baliatzea. Sistema baten ezagutza osoa ez izatea quantum-en teoriaren adierazpen osoren oinarri-oinarritzko osagarria da, zeren, Heisenberg-ek esan zuen bezala "materia atomikoaren uhin izaera eta aldi berean haren gorpuzki izaera frogatzen duten esperimenduek, erregulartasun estatistikoa azaltzera behartzen gaituzte, paradoxa hori gaindituko bada."⁷⁷⁵

Beste alde batetik, materiaren oinarritzko osagaiei buruz eman diren formulazio desberdinek, haren funtzionamenduaren ulertzeko moduak, espazio-denborazko egituren jokaerari buruzko teoria desberdinek

771 Ib., 12. or.
772 Ib., 19. or.
773 Ib., 19. or.
774 Ib., 20. or.
775 Ib., 34. or.

(erlatibitatearen teoria adibidez), eta behatzailearen eta gertaeraren artean eratzen diren erlazioen azterketak berebat, oso agerian jartzen dute fisika atomikoa geroz eta gehiago urrunduta dela ideia deterministetatik.

6.5.2. Izadiaren kontzeptu hedatua

Nolanahi ere, zientziak arazo horiek planteatu izanak ez du esan nahi nahitaez beste bizi alor batzuetan, artearenean adibidez, horrekiko korrelazio zehatz doi bat gertatu behar duenik. Heisenberg-ek argi eta garbi adierazten du hori bere obraren hasieran, eta berak ere nahiago omen du pentsatu ezen "Izadiaren zientzia modernoaren oinarrietan izan diren aldakuntzak gure existentziaren oinarrian gertatzen ari diren aldakuntza sakonen seinale direla, eta horrexegatik hain zuzen, zientzi unibertsoan gertatzen diren aldakuntza horiek bizitzaren gainerako eremu guztietan dituztela ondorioak."⁷⁷⁶

Fisika atomikoaren aurkikuntzen gaiari buruz aritu garen honetan ez dugu derrigortasunezko loturarik ezarri nahi izan zenbait arte jardueraren eta zientziaren teoria horien artean, eta ezta zientzilariek sortu dituzten kontzeptuez artearen munduan halako parekotasun bitxirik ezarri nahi izan ere. Zientziaren alorrean postmodernitatearen pentsalarientzat ikur nagusi bihurtu den fisikari horren eskutik egin dugun sartu-irten labur honetan ez genuen beste asmorik ezpada denbora guztian berean dihardukagun gauza bat begien bistan jartzea: Izadiak mota askotako begiradak har ditzakeela, eta Izadiaren kontzeptua arras hedatzen ari dela aurkikuntza berri horiei esker. Baina gauza arriskutsua izan ohi da artean "zientziatzko" printzipioen baliakizun "estetikoak" aurkitu nahi izatea.

Nolanahi dela ere, eta horrexegatik deitu dugu deitu ere atal hau "Basamortuaren neurrigabetasunetik 'materialgabearen' sotiltasunera", badugu ustea eta hala sumatu uste dugu, azkeneko hogeita bost urte hauetan izan diren seinaleak begiratuta, arte eragiketa batzuen azpian dauden gogoetak ezin ulertu direla aurrez Izadiarekin dugun erlazio "tradizionala" aldaketa handiak pairatzen ari dela aitortzen ez badugu. Zalantzarik ez da geldi ezinak direla zientziaren aurreramenduak, baina aurreramendu horiek materiaren egituraren ezagutzari badagozkio, eta ez haren alderdi fenomenikoari, ez zaigu iruditzen eguneroko bizitzan bertatik eragina izango dutenik.

Zientzia ordea teknikaren eskutik ibiltzen da beti, eta alderantziz ere bai. Eta materiaren oinarritzko osagaiak nola funtzionatzen duten azal dezaketen eragiketa matematikoei buruzko gogoeta teoriko horiei esker, era askotako aplikazioak lortzen dira. Esate baterako, atomoen eta molekulen elkarrekiko eraginaren azterketak laserra ekarri zuen, zenbait material erdieroalaren eroamen elektrikoaren azterketak transistoreak asmatzeko bidea erraztu zuen, metalen kristal sarean elektroiek (beren artean eta sarearekin berarekin) duten elkar-eraginaren ezagutzak superreroaleen aurkikuntza bideratu zuen, eta superreroaletasuna teknikaz baliaturik oihartzun magnetikoak sortzeko bidea izan zen. Gure eguneroko bizitzan ehundaka daude horrelako adibideak, baina horiek estimatzeko edo zalantzatan jartzeko ez dago zertan euskarri duten logika matematikoa ezaguturik, paisaia bat pintatzeko fotosintesia zertan ezaguturik ez dagoen bezala.

776

Ib., 5. or.

Izadiaren kontzeptuak hedakuntza bat izan duela onartzen bada ere, ez da zilegi horrenbestez egunero begien aurrean dugun objektu bat *Izadi zati* bat bihurtzen dela esatea, termino horren jatorrizko zentzuan bederen. "Egunen batean beharbada, idarokitzen du Heisenberg-ek, gizakiak bere osagai eta parte izango ditu tresna guztiak, barakuiluak oskola edo armiamak amarauna nola. Baina hala balitz ere, *tresna horiek giza organismoaren osagai izango dira*, ezen ez inguruan dugun Izadiaren osagai."⁷⁷⁷

6.5.3. Zenbat eta materia gutxiago orduan eta Subjektu gehiago

Izadiaren funtzionamendua bere alderik oinarritzkoenataraino ezagutzen dugula baina Izadiaren beraren gauzarik oinarritzkoetan ere ez ditugula ezagutzen jakinaren gainean egoteak, denboran zehar, guregandik gertuko garaietan batez ere, zenbait gauza aldaturik izango direla pentsa arazten digu. Arteak ordea, atzera eragin ezin dakioken prozesu horri ezikusi egingo balio bezala, baina aldi berean prozesu horren ur sakonetan murgilduko balitz bezala jokatzeko duela ikusten dugu.

Rosalind Krauss-ek esanik utzi zuen bere garaian hirurogeiko hamarraldiaren erdialdetik aurrera artean gertatzen ari ziren jokaera berritzaileak eskulturaren eremuan gertatzen ari zen hedakuntzaren ondorio zirela. Haren esanez gainera, hedatze fenomeno hori gaur egun Izadiari dagokionez ere gertatzen ari dela esaten badugu, adierazi beharra izango dugu orobat artearen alorrean, eta areago oraindik eskulturaren alorrean, kontzeptu bilbearen hazkuntza handi batekin batera ari dela gertatzen postmodernismoa. Eta kausa-ondorio erlazioak ziurtatzeko gai ez garen arren, hala ere esan daiteke beharbada, zientziaren ekarpen teorikoez baliatuz, indar eremutan murgildurik gaudela, eta eremu horietan garrantzi handiagokoa dela funtzionamenduaren ezagutza eta formulazio teorikoa osagaien trinkotasun fisikoa baino, eta horrek guztiak protagonismo handiagoa ematen dio egoera hori pentsatzeko gauza den Subjektuari.

Urruti dago ja gizakia piztien, eritasunen, gosearen, hotzaren eta Izadiaren beste hainbat bortxaren mende zegoen garaia. Horiek guztiak ahaztu gabe ere, geroz eta biztanle gehiago duen eta okerrago banaturik dagoen mundu honetan, beste pertsonengandik dator batez ere mehatxu handiena, eskubide berberak baitituzte dauden ondasunak gozatzeko. "Liskar eta eskatima errejimen honetan, dio Heisenberg-ek, teknikaren hedatzea ez da nahitaez eta derrigor aurrerakuntza. Beste alde batetik, ordea, teknika nagusi den garai honetan are zentzu sakonago eta zabalagoa du gizakiak bere aurrean gizakia baizik ez duelakoak."⁷⁷⁸

Izadia bera ez da gehiago ikerketa gai, eta gure galdeketa mende jarria dago. Egoera honek bizitzaren eremu guztietan doi eta zentzuz jokatzeko premiaren aurrean jartzen gaitu, materiagabetasunarekin jokatzeko ohitu beharrean, adibidez. "Materialgabeak, idazten du Martine Maillon-ek 1985an 'Materialgabeak' erakusketaren edukia osatzeko argitaratu zen liburu batean, gizakiak material berneratzeko erabiltzen dituen kontzeptuak dira, baina 'objektuak' dira orobat, gizakia haietara iritsiko bada makina batez, ordenadore batez, neurgailu batez baliatzera beharturik dagoen arren."⁷⁷⁹ Gerta daiteke bitarteko aparatu horiek erabiltzera

⁷⁷⁷ Ib., 15. or.

⁷⁷⁸ Ib., 19. or.

⁷⁷⁹ MAILLON, Martine, "Le système technique en mutation" de "Modernes et après. Les Inmatériaux", Edit. Autrement. Paris 1985, 51. or.

beharturik dagoela eta, gauzak esperimentatzeko, sortzeko, edo ekoizteko orduan bere zentzumenen erabilera galtzen ari dela uste izatea. Baina pentsa dezake orobat Estetika berri baten, sentiberatasun berri baten edo Izadiaren kontzeptu berri baten ate-atean dagoela ere.

Berriro aipatu beharra dugu Robert Smithson, oraingo honetan *The Spiral Jetty*-ri buruz egindako gogoetak gogora araziz: "Helikopteroak eguzkiaren errainua maniobratu zuen *Spiral Jetty*-az aldenik alde erdira iritsi zen arte. Urak ispilu termal erraldoi bat bailitzan funtzionatzen zuen. Kokaera horretatik, gar errainu har ziklotroi baten ioi iturria iradokitzen zuen materia kolapsatuzko espiral batean hedatuz (...) Esistentzia guztiak behin behinekoa eta baratua zirudien (...) Neure baitarik irteten ari nintzen berriro, eta izaki zelulabakar batean ari nintzen desegiten espiralaren bukaeran nukleoa bilatu nahiz. Odolaren pilpira guztiak protoplasma soluzioaren ohartun egiten zaitu, eratuaren eta eratu gabearen arteko esentziazko materiaren, gehienbat ur, proteina, lipido, karbono hidrato eta gatz inorganiko diren zelula multzoen jakitun. *Spiral Jetty*-ren gainean ziprizontzen zen tanta bakoitza kristal batean gatzatzen zen. Ur uhinek milioika eta milioika kristal barreiatzen zituzten basaltoaren gainean."⁷⁸⁰

Robert Smithson-ek zioenean *Artista handi batek egin dezakeela arte begiratu hutsarekin*, eta begirada sail bat izan daitekeela edozein gauza edo leku bezain gotor, ez zen harropuzkeriatan ari, Brooklyn Museum School-ean edo Art Students' League-n erakutsi ziotena zalantzan jartzen baizik, eta harrezkero hogeita bost urte joan direlarik, oraindik ere harri eta zur uzten gaituzten hainbat gauza aurreratzen. Haren estetika, ondoko testuan ongi ikus daitekeenez, ohartasunaren, azterketaren, logikaren eta behaketaren gainean eraikitzen da: "Lurraren geruzak museo nahastu bat dira. Hondakinetan haiekin bat eginik bada testu bat errazionaltasunaren ordenak eta artea hesitzen duten gizarte egiturek atxiki ezin dituzten mugak eta zuinak dakartzana. Haitzetan irakurtzeko gai izango bagara, denbora geologikoa eta lurraren azalean azpiraturik dauden historiaurreko materialak, oso gogoan izan behar ditugu guztiak. Historiaurreko leku hondatuak aztertzen direnean, gure oraingo artearen muga historikoak nahasten dituzten mapa birrindu pila bat ikusten da. Logika puska batzuk aurrez aurre jartzen zaizkio begiraleari jalkipen mailak behatzen ari denean. Lehengaiak dituen sare abstraktuak gauza osatu gaberen bat, hautsia eta lekuz aldatua balira bezala ageri zaizkio behatzaileari."⁷⁸¹

6.5.4. Zenbat eta Subjektu gehiago orduan eta eremu gehiago

Ez da kasualitate hutsa Rosalind Krauss-ek eskulturaren eremuaren hedatzea R. Smithson eta gisako autoreen ekarpenekin batera gerta arazten baditu, eta ez da orobat kasualitate hutsa, "Les Inmatériaux" eta gisako erakusketak, "Magiciens de la Terre", "Egosi eta gordin" (eta beste hainbeste) begirada deszentralizatzeko ahaleginak, zientzia eta teknika bezala arteari printzipioz arrotz zaizkion eremuetatik Izadiaren kontzeptura zabaltzen ari dela esaten ari den ingurune batean gertatzen badira artista honen gogoetak. Abangoardia historikoek ez zuketean ziur aski honelako arau hauste pilarik onartuko, beren aparatu logikoa zehazgabetasunean jokatzeko gai ez zelako ziurrenera.

⁷⁸⁰

SMITHSON, R., "The Spiral Jetty", "Robert Smithson" obra aipatutik hartua, 185. or.

⁷⁸¹

SMITHSON, R., op. cit. "Una sedimentación..." de "R. S.", 130. or.

Komentatzen ari garen jarduera mota honi egokitzen zaizkion autoreak ez dira espazio natural handitan egin dituzten eskuhartze harrigarriez, edo Izadiaren alor xumeenetan beren arrastoa uzteko gauza direlako, Izadiaren aurrean ageri duten mendekotasunagatik eta begiramenagatik edo egiten dituzten elkarketa bitxiez eragiten duten samurtasunagatik ezagun egiten zaizkigunak bakarrik. *Izadia-n/-z/-rekin* jarduteak ikuspeirik fenomenikoenetatik apalen eta ezkutukoenetarainokoak har ditzakeen jokaera eta eragiketa abaniku zabal bat esan nahi du gaur egun. Horregatik jarri diogu atal honi "Basamortuaren neurrigabetasunetik *materialgabearen* sotiltasunera" izenburua. Honaino ekarri gaituen bidea gogorra izan da, baina zoragarria. Porrot eginez ekin diogu, imitatzailleegi eta itxuratiegi zen Izadia-n/-z/-rekin obra batez. Hutsegite horrek hilabetetako isiltasuna eta gogoetak eragin dizkigu. Testu hau da horren guztiaren emaitza. Bide horretan zehar hainbat kontzeptu, autore eta obra doitu dugu, eta ibili horretan gehien estimatzen duguna aurrera ahala bideak poliki-poliki hartu duen zabaltasuna da, hasierako mehaka estu hartatik gaur egungo eremu zabalera.

6.6. n/-z/-rekin

1969an gaude. Michel Heizer-ek behar duen tresneriaz hornitu eta Nevadako estatuko hegoaldeko basamortura bideratzen da, Mormon Mesa-ko haitzartera hain zuzen. Bi zanga ikaragarri egiten ditu han, haitzarteen horma banaren gainean, bakoitza 9 m luze eta 15 m sakon dena; 240.000 tonelada lur mugitzen du horretarako. Haitzarte sakon baten ertzetan bi zanga lerrokatu dira obra horren emaitza. Kay Larson-ek⁷⁸² dioenez, gaur egun ere ikus daiteke obra hori Las Vegas-etik ekialderantz hegan doan *jumbo* batetik.

Handik urtebetera, Holandan, Joseph Beuys, goitik behera jantzirik, oinez, Zuiderzee ertzeko zingira batean ezkututzeraino sartzen da, sonbreirua besterik ikusten ez zaiola.

1968an Giovanni Anselmo italiar artistak granitozko prisma itxurako puska bat, beste puska txikiago bat eta letxua bat hartu, eta kobrezko hari batez hiru elementu horiek elkarrekin lotu zituen, letxua sandwich bat bailitzan erdian jarririk.

Rocky Mountains mendietan hegazkin batez Canadako mugatik Mexikoko mugaraino zazpi hilabetez hegan ibili ondoren, 1977an bere obrarentzat behar zuen "site"-a aurkitu zuen James Turrell-ek: sumendi krater bat Flagstaff-etik ipar-ekialdera, Arizonan. Konoa konpondu ondoren bertan bide, pasabide, eskailera eta bizileku sistema bat eraikitzeke proiektua egiten du autoreak; urteak beharko dira lanean, eta bost milioi dolar inguruko kostua izango da.

Autore horrek berorrek heliostato bat eraiki zuen 1970-1972 bitartean; heliostato honek ordea, eguzkiaren argia teleskopio finkotara bidali orde, hilargiaren argia bidaliko du haietara.

Joseph Beuys berriro. 1974ean New York-eko René Block galerian ekintza bat antolatzen du "I like America and America likes me" deitua, aldi bat baino gehiagotan banatua. Fieldrotan bildurik eta ohatze batean etzanik anbulantzian daramate bere etxetik Kennedy aireporturaino eramango duen hegazkinera; handik galeriara; galerian koiote harrapatu berri bat aurkitzen da. Galerian, ekintzak irauten duen bitarterako, lastozko

⁷⁸²

LARSON, Kay, op. cit. "Los paseos geológicos...", 31. or.

etzauntza bat, artistaren "makila eurasiarra", fieldrozko bi manta, lanpa bat, eskularruak, hiruki bat, turbina hots grabatua, eta ekintzak iraungo duen hiru egunetako Wall Streeteko Egunkariaren aleak.

1977az gero Wolfgang Laib landara ateratzen da lorahutsa biltzera, maiatzean hurritzarena, eta geroago sorgin-belarrarena eta lerrarena. Bilketa isil hori, lorautsa atzez hartu eta ontzi batean jarriz burutzen duena, nola "erakutsiko" duen kontuan hartu gabe ere, haren obraren parte bat da.

Marina Abramovic-ek 1976an Ulay ezagutzen du. Une horretatik aurrera beren arteko harreman hori arte adierazpen bihurtzen da nolabait. 1988an Txinara doaz eta Harresi Handiaren mutur banatan kokatzen dira, Ulay basamortuan eta Marina itsasoan; larogeita hamar egun hartuko dien ibilaldi bat hasten dute, bi muturretatik distantzia berera dagoen leku batean elkarrekin topo egiten duten arte. Topaketa horrek une bat besterik ez du iraungo, lehendik hala erabakita, eta ekintza hori izango da bien artean egingo duten azkena. Horretan amaitzen da bikotea.

1981ean "Un placer" izeneko talde erakusketa bat antolatzen da Artelekun; parte hartzaileen artean, Morquillas. Erakusketarako haren gaia lanerako bulegoetan inskribatuta dagoen "langabe" bat kontratatzea, José Andrés Tárrega hain zuzen, erakusketa kolektiboak dirauen bitartean erakusketa lekuan egon dadin.

1977az geroztik patata piloak jartzen ditu erakusketa egiten duen lekuetan. Patata horien artean izan daitezke ordea, patata itxura izan arren patata ez diren lauzpabost gauza. Giuseppe Penone-ren obra bat da. 1968an ontzi karratu sakontasun gutxiko bat egin zuen errekatxo baten ertzean. Hartan sartu behar zen, "Nire altura, nire besoen luzera, nire loditasuna errekatxo batean" zuen izena.

Nahi ahala luza daiteke zerrenda, baina aukera honen helburua ez da obra kopuru jakin bat erakustea. Beren existentzia *Izadia-n/-z/-rekin* atzizkiek mugatzen duten eremuan duten arte ekintza batzuei buruz gogoeta egin nahi izan dugu tesi honetan zehar. Ez genuke nahi atzizki mugatze hori oso zorrotz eta zurrun har dadin; ez genuke nahi obra multzo hori aukeratzeko *-n/-z/-rekin* atzizkiez baliatu izanagatik, bestelako atzizki batzuek izendatzeko lirakeen obrak, *-pe*, *-aurre*, *-kontra*, *-gain* edo *-tik*, adibidez, batzuk aipatzeagatik, aukeratik kanpora uztekoak direla ulertzerik. Inporta diona Izadia gogoeta eta interpretazio gai denean, eta Izadia artistak bitartekari gisa jokatzeko duen ekimenetako subjektu, objektu eta material denean bereiztea da.

Izadia-n/-z/-rekin joerako arte esapide hori aukeratu badugu, ezagutzen ditugun gisa horretako ekimen gehienak marko horretan interpreta daitezkeelako egin dugu aukera hori. *Izadian* esaten denean, "Izadiaren barruan" egiten diren eragiketak aipatu nahi dira. *Izadiaz* esaten denean ez da esan nahi "Izadiari buruz" diharduten eragiketa orokorrak, autoreak Izadiarekiko jabego edo nagusitasun erlazioa eratzun duen ekimenak baizik. *Izadiarekin* esaten denean, artistaren eta Izadiaren artean hark hau lagun eta lankide gisa hartzen duenean gertatzen den erlazioa nahi da esan.

Obra berbera atzizki bat baino gehiagoz mugatu ahal izateak, edo zein ezarri behar zaion zalantzazkoa izateak, ez du inolako arazorik sortzen obra hori azterketa gai hartzerakoan. Heizer-ek badirudi bere makinaren indarra ezarri nahi diola Izadiari, Turrell-ek ere bai agian bere kraterrean diharduenean. Beuys berriz itsasoan

murgiltzen da, Izadiarekiko elkar aditze onean; Abramovic eta Ulay paisaian txertatzen dira, eta Penone urmael batean. Baina patataz ere baliatzen da, Anselmo letxuaz edo Beuys koioteaz baliatzen diren bezala. Baina zer da Laib-ena adibidez? Lorautsaz baliatzen da, landareen bizi prozesuan murgiltzen da ala prozesu horri nagusitzen zaio, ugalketarako beharrezkoa duten elementu bat osten dielarik? Morquilasek langabe batekin lan egiten du ala gizarte ehun hondatuenean murgiltzen da?

Hurrengo kapituluan ezaugarri horiek dituzten obren autoreek egindako iruzkin zerrenda bat bildu nahi da. Tesiaren "Hasierako Proiektuan" hauxe zen kapitulurik garrantzitsuen, "Belar Negutegiak" kapituluaren ondoren; ikuspuntu historikoago, baina kontzeptuz urriago batetik egin nahi zen bilketa. Orain dagoen moduan honaino ekarri gaituen hariaren azken buru gisa balio du, eta dagoeneko iragarri ditugun egoerak praktiken erakusgarri izango dela espero dugu.

AZALPEN GISA

Sorariotasunezko ezer	"Nada" de insensibilidad
Optikotasunaren soilatsun	Pureza de lo óptico
Bere baitaratzea, birloratzea	Ensimismación (R. de Ventós)
Eremugabetasun	Aterritorialidad
Egonkortze	Sedentarización
Zero denborako, une iraunkorreko	De tiempo cero, de instante durativo
Espazio jarraitasun	Continuidad espacial
Denborazko jarraitasun	Continuidad temporal
Denbora baten une banakoa	Instante durativo de la unidad de medida
Ukimenezko zorabio	Vértigo táctil (Baudrillard)

VII

-N/-Z/-REKIN

-n/-z/-rekin

7.1. Gogamenak eta diagnostikoa.

Gauza asko gertatu dira 1990eko "Hasierako Proiektu" hura, Izadia-n/-z/-rekin (orduko izena ez zen horrela) joerakotzat geneuzkan ekimenen arrastoan azterketa zehatz bat egitea helburu zuen hura planteatu genuenetik hona. Geroztik, pixkana-pixkana beste sail batera aldatzen joan dira gure kezak, eta ekimen horiek noiz eta zer adierazteko sortu ziren, zein teoria irazkitan era hartu eta indartu ziren, jakin nahiak bigarren planora atzeratu du obren zerrenda egitearen auzia. Guztiarekin ere, eta tesi honetako testuak kontrakoa pentsaraz lezakeen arren, lan honetan tarteko izan dira obra horiek, eta orobat egin zituztenen kezak ere.

Guztiarekin ere, gauza bat gertatzen zaigu arteko obrez berez ari behar dugunean, eta are gehiago Izadia-n/-z/-rekin joerakoez ari behar dugunean, ez dugu nondik heldu jakiten; beraz, "Aurkezpenean" ere bidera ekarri genuen Foucault-en gogoeta hartara joko dugu, "nahi den ondoena esan ikusitakoa, hau ez da behin ere bestearen mamikoa izango, eta bat esaten ari dena ahal den ongien ikustarazi nahi izanik ere, hala irudiz, nola metafora edo konparazio bidez, guztiarekin ere, hitzen distira ez da bistaren sailean zabalduko, sintaxiko hurrenketak zehazten dituen saila baizik."⁷⁸³ Jakintun gara tesi honetako kapituluetan zehar, "zin-zinezko objektuaren", hau da, 1960ko hamarraldiaren erdialdetik hona egin diren eta Izadiarekiko harremanak orain arte ez bezala zertu behar izan dituzten arteko obren objektuen eta ekimenen inguruan jira eta bira ibili garela ere. Baina ez gara horrela, aurrerago agertuko dugu hau, aztertu beharreko "objektuari" ihes egin nahiez ibili, asmatu edo ez, horretan gehiago barrendu nahiak eraginik baizen.

Italo Calvinok esana da, "hizkuntza zuzen erabiltzea da gauzetara (aurrean direnetara eta hala ez direnetara) zuhurtasunez, arretaz eta tentuz bezala, gauzek (aurrean direnak eta hala ez direnak) hitzik gabe komunikatzen dutenetara errespetoz hurbiltzeko biderik hoberena."⁷⁸⁴ Zenbat eta gauza horri gehiago eragin buruan, orduan eta zalantza handiagoak ditugu gure hizkeraren zuzentasunaz, eta are handiagoa da gure diskrezioa, arreta, tentua eta begirunea. Hilabete luzeak eman ditugu munduan zabalduz dauden *gauza desiratu*, *guk* Izadia-n/-z/-rekin joerako deitu diegun horien eta gauza horiek *izenda* eta *esplika* zitzaketen hitzen artean, *hauskorra* eta behin-behinekoa *bada ere, zubi bat eratzen*, eta eginak egin, horiez ari ez izanaren inpresioa daukagu. Esan diezaguke gehiegi zabaldu dugula gaia, hauzo urrunak direla filosofia-sistemak eta arte-ekimenak, "Literatura kritikoa" bildumak ez duela ia ukitu ere egiten "azterketa honen objektua"... Argudio guzti horiek pisu makurra dute guregain, idatzitakoaren alde on eta txarrak neurtzeko orduan; halaz ere, kontziente gara nahita aritu izan garela kontrara. Izan ere, zerbaitegatik planteatzen zuten Deleuzek eta Guattarik filosofiak ez-filosofia behar duela, arteak ez-arteak eta zientziak ez-zientzia behar duten bezala, eta esaten zuten, "bihurtzen dira kontzeptuak, sentazioak eta funtzioak erabaki-ezineko, filosofia, artea eta zientzia berezi-ezineko bihurtzen diren bezala, hala nola, zeinek bere izakera izanik ere, itzal bera bailuketeen lagun, beti."⁷⁸⁵

⁷⁸³ 57 aipua.

⁷⁸⁴ 58 aipua.

⁷⁸⁵ 60 aipua.

Orain harritu egiten gaitu "Hasierako Proiektu" hark, arteko obren *gorputz tinkoa* atxikitzeko obren titulu, argazki eta deskripzioetara, neurri, kokapen eta testuetara jotzea planteatzen zuenak. Horiek dira historiografiak eta kritikak ekimen artistikoei heldu behar dietenean hartzen dituzten baliabideak; eta guk ere, gauden ingurune akademikoarengatik agian, ez genuen horien baliagarritasunaz dudarik egin. Izan, balio duten tresnak dira. Baina, tesi honetan ez genuen historia edo filosofia egiteko asmorik. Tesi hau ez da autopistako karriletako batean eta orobat artzenez ibil zitekeela uste zuen baten gogoeta-bilketa bat baino; "Belar Negutegiak" obran murgiltzeak, ordea, Deleuzek eta Guattarik *itzal* bezala aipatzen duten horretara eragin gintuen. Eta itzal horretan sartu bezain laister konturatu ginen obra hari buruz kontzeptuek, sentsazioek eta funtzioek *adieraz ezina* zutela, eta hartan konstatatu genuen *bere baitatik ihes egin duen pentsamendua* baino gauza *mingarriagorik* ez dela ere.⁷⁸⁶ Ezin zen, beraz, ibilian parte hartu eta albotik begira egon, biak batera egin.

Gorago errepikatu izan dugun bezala, "Belar Negutegiak" edo delakoak, eta hark frakaso eman izanak ere bai, gutxi-asko, geure buruari galdera bat egitera eraman gintuen; eta galderaz gero, obra egokitu nahi genion errealitate hura tinkoago bihurtzen joan zen. Aipatu den errealitatea tinkotze horrek, berriz, gure "obrarentzat" leku bat sortzen eta espazio bat okertzen lagundu zigun batetik, eta errealitate horretara moldatzen eta horrek guregain egiten zuen itzalera begi-niniak ohitzera, bestetik. Ez genuen gure pentsamenduak beretik ihes egin zezatenik, edo fantasiak zaldi hegodun eta suzko herensuge gehiegi sor ziezagunik nahi, baina gure ideiak ordenatu behar genituen hori gerta ez zedin. Beraz, ideiak kateatzen eta ordenatzen, edo horretan ahalegintzen hasi ginen, gorago esan den itzal hori babesle geuela. Ez gaude honetan ziur baina, arteko obren edukia eta esanahia jakiteagatik bakarrik aztertzen dutenek ez dute, agian, gure hauek bezalako beldurrik eta kezkarik jasaten. Gu ez gara horrelako jarrera bat hartzeko gai izan, eta ez gara izan, jakinzale hutsak izan gabe, arteko obra mota horien sortze prozesuan eta, dagokigun neurrian, interpretatze lanean ere inplikatuak gaudelako, batik bat.

Ikertzeak Arte Ederretako Fakultatetik begiratuta zer esan nahi duen adierazi beharrez idatzitako testu batean hau dio J. F. Laiglesia: "Artista den batentzat ez dago ikerketa zientifikoaren edo teorikoaren eta tailerreko lanaren arteko konponezinean benetako arazorik." *Munstrokeri apolineoa* deitzen dio "arteko obrak era neutroan eta modu deskriptibo hutsean aztertzen, eta auzi jakin bati buruz dokumentazioa biltzearekin arazoa agortu duela pentsatzen duenaren" ...jarrera.⁷⁸⁷ Eta deskribatzen dituen munstrokeri apolineoen artean, ez dakigu ez ote genukeen sartu behar gure "Hasierako Proiektu" hura. Beste *munstrokeriak*, *dionisiakoak* alegia, bi gauza nahasten ditu Laiglesiaren iritzian, ikerketa eta autobiografia. Autore horren arabera, *arteko obra errekuperatzean*, eta hori gogo jarrera begirunetsuz eta baieztapen zehatz, fidagarritz egitean legoke irtenbide zuzena.

Hilabete luze hauetan, eta testua bera idazten hasi baino lehenagotik, begien aurrean eduki dugu, txintxeta batez horman zintzilikaturik, Erwin Panofskyren "Estudios sobre iconología" liburuan agertzen den "Historia de la tradición" izeneko koadro sinoptikoa.⁷⁸⁸ Koadro horren egileak hiru esanahi maila bereizten ditu arteko obra

⁷⁸⁶ 61 aipua.

⁷⁸⁷ LAIGLESIA, J. F., op. cit. "Creación artística...", 51 or.

⁷⁸⁸ PANOFSKY, E., "Estudios sobre iconología", Edit. Alianza. Madril 1985, 25 or.

batean, interpretatu nahi den objektuari dagokiona, interpretazioari berari dagokiona, eta azkenik, hori egiteko gaitasunei eta interpretazioaren hatsapen kontrolatzaileari dagokiona. Lehenengo mailan edo esferan, obretan tratatzen den gaien mundua sartzen da; bigarreanean, irudien, historien eta alegorien mundua, eta hirugarreanean balio "sinbolikoen" mundua.

Horrenbeste denbora begien aurrean eduki arren, eta bertsio hau baino lehenagoko batean sartu ere sartu izan arren, ez dugu koadro horri zuzen zegokion gunerik eta lekurik aurkitu tesi honetan. Halako soltura eta zihurtasuna nabari da Panofskyk artearen historiari buruz duen jakintzan eta are bere krazio lanetan, ezen beldur baikinen ez ote zen, haren ikonologia metodoa eta duen kultura jakintza gureari egokitzea, arinkerian erortzea. Nolanahi ere metodo hori, hark ere berea gehienbat aldi horietan zentratu zuelako agian, iraganean atzera samarreko aldiei bakarrik aplikatu izan zaie, guk dakigunez, ez orainagoko egoerei. Baina, honainoko bidea egina dugunez gero, eta Laiglesia eskatzen duen *gogozko jarrera begirunetsu* hori-edo badugula emanik, Panofskyren jakinduria lagungarri izan diezagukeela uste dugu, lan honi ezarri diogun kateamendua ilustratzeko.

Aurrerago jo baino lehen, geure egin genuen horrek koadro sinoptikoaz esana: "koadro horretan ondo berezita agertzen diren kategoriek esanahieko hiru maila diferente seinatzen dituztela badirudi ere, kontuan izan behar dugu, izatez, fenomeno ber-beraren alde desberdinei dagozkiela, osotasun bat baino ez duen arteko obrari, alegia."⁷⁸⁹ Esfera horietako edozeinek, beraz, eta horrela ulertu dugu guk ere, alde bat baino gehiagotatik aborda lezake obra bat bera, edo obra talde bat, baina horrek ez du esan nahi azterketa guztietan esfera oro eta bakoitza "begirada" ber-beraz neurtu behar denik.

Lehenengo esfera, berak "*eduki tematiko oinarrizko edo natural*" deritzanari dagokio, eta horretan, forma aratzak eta esanahi oinarrizkoak edo naturalak hartzen dira kontuan, *motibo* artistiko ere deritzakegunak, alegia. Panofskyren iritzian, motibo horiek sailkatzean edo izendatzean ez da arteko obraren deskribapen *pre-ikonografiko* bat baizik egiten, eta objektuen kanpoaldeko marrek, koloreek eta bolumenek dute garrantzia, eta esperientzia praktikoaren bidez ezagutu daitezke.

Hurrengo esfera, "*bigarren mailako edo konbentziozko eduki tematikoari*" dagokio, eta *irudien, historioen eta alegorien* munduak osatzen dute. Maila horretako azterketa bat egiteko gehienbat *etorkin literarioz* transmititu ohi diren *tema edo kontzeptu bareziak* ere ezagutu behar ditu aztertzaile edo jakin zaleak.

Hirugarreanean, "*barru-barruko (intrinseko) esanahiaren edo edukiaren interpretazioari*" begiratzen dion esferan, irudien, historioen eta alegorien ordeztu balio *sinbolikoak* aztertzen dira, Panofskyk dioenez, eta maila horretan, etorkin literarioz transmititzen diren gai edo kontzeptu berezietan gainera, ulertzeko gaitasuna ere behar du azterketa hori egin nahi duenak. Eta interpretazio maila horren oinarrian dabilzan hastapenak ulertzeko, diagnostiko bat egitekorakoan behar izaten denaren antzeko adimen gaitasuna bat behar dela dio; horri *intuizio sintetikoa* deritza berak. *Intuiziozko* deritzan azterketa hori egitez gero, jakin zaleak gai izan behar du halaber, "aztertze hartu duen obraren, edo obra sailaren barru-barruko (intrinseko) esanahia dela uste duena eta obra horri, edo obra sail horri buruz historian zehar agertu diren dokumentuen barru-barruko (intrinseko) esanahia

⁷⁸⁹ Ib., 26 or.

dela uste duena ahalik gai sailik handienaren arabera konparatzeko ere: pertsona horren joera politikoak eta poetikoak, erlijiozkoak, filosofikoak eta sozialak, aztertu nahi den aldia eta lurraldea."⁷⁹⁰

Nolanahi ere, Panofskyren eskema hori tesi honek igaro behar izan dituen aldiekin alderatuz gero argi ikusten da, horren hiru faseak eta guk baztertu edo onartu izan ditugun "ikusmoldeak" zeinen zuzen dagozkien alkarrari. Izadia-n/-z/-rekin joerari buruz azkeneko hogeita hamar urte honetan artistek erabili izan dituzten motibo artistikoak izendatzea zen, funtsean, "Hasierako Proiektu" hartan generabilen asmoa; "munstrokeri apolineoa" jarrera bat zen hura, Laiglesia irakurtzetik ulertu ahal izan dugunez; eta Panofskyren eskeman, berriz, lehenengo esferan edo, berak "eduki tematiko oinarrizko edo naturaleko" deritzan horretan sartuko litzateke batez ere. Proiektu hartan, izendatze edo sailkatze lan hori hautuzko aipamen literarioz osatzen genuen; aipamen literario horietan artisten beraien testuak eta aukeratutako obrei buruz beraiek edo kritikoez egindako komentarioak sartzan genituen. Panofskyren koadroan, "bigarren mailako edo konbentziozko eduki tematikoetan" sartuko lirateke horiek.

Ez genioke irterpretatzeko molde horri duen baliorik kendu nahi, baina idatzi dugunetik geratu denak zerikusi handiagoa du Panofskyk hirugarren esferan sartzan duenarekin. Beste era batera esateko, jakintzat eman ditugu bai motibo artistikoak, eta baita irudien, historioen eta alegorien mundua ere, eta aztertzen ari ginen obra sailaren sentzu sakonari gure "intuizio sintetikoak" esanahia ematen zien "zibilizazio dokumentu" edo deritzaten horietan zentratu dugu azterketa. Beraz, Izadia-n/-z/-rekin joerako obra konkretuak eta horien egileak aipatu ere ez dira egiten ia tesi honetan, eta Panofskik "kultura sintomak", "sinboloak orokorrean" edo "giza adimenaren joera esentzialak" deritzanei eman diegu garrantzia.

Panofskyk esaten du, bestalde, baldin "*azterketa ikonografiko zentzurik estueneko bat egiteko motiboak* garbi bereiztea beharrezkoa bada, *zentzurik sakoneneko interpretazio zuzen bat egiteko ere, behar beharrezkoa dela irudiak, historioak eta alegoriak zuzen aztertzea.*"⁷⁹¹ Tesi honetan "kultura sintomak" eta "giza adimenaren joera esentzialak" Izadia-n/-z/-rekin joerako obren objektuak, ekimenak, gaiak eta kontzeptu bereziak baino sarriago agertu izanak argitasun bat eskatzen du, nolanahi ere.

Tesi hau funtsean bi gauzak eragin zuten bidera, Izadia-n/-z/-rekin joerako obrei buruz eta horien autoreek obrak egiterakoan izandako asmoei buruz bildutako informazioak, eta "Belar Negutegiak" obra bitartean geureganatutako esperientziak. Oraingo idatzi honek zerikusirik ez du, beraz, hasi berriko aldietan izan genuenarekin. Horrela gertatu izanak, ordea, gauza bat dakar gure alde, zeren Panofskyk *zentzurik sakoneneko interpretazio bat* egiteko eskatzen duen material guztia erabili ez ezik, jaso ere egin dugula esan nahi baitu. Bada, halaz ere, Panofskyren koadro horretan agertzen ez den, eta kontrara Laiglesia aipatu behintzat egiten duen dilema bat, obra sail bat aztertzean bere obra propioa ere sail horren arabera interpretatu behar duenari sortzen zaiona, hain zuzen. Dilema horrek, eta guregan gero eta handiagotzen zihoan susmo, hitzen eta objektu zein ekimen artistikoen arteko zubia ahul samarra ez ote zen adierazten zigunak, deskribapenak, sailkapenak eta

⁷⁹⁰ Ib., 24 or.

⁷⁹¹ Ib., 18 or.

fitxa teknikoak alde batera utzi, eta beste sail batean murgiltzera behartu gintuen, Panofskyk "kultura sintomak" edo "giza adimenaren joera esentzialak" deritzan horretan murgiltzera, alegia.

"Sintoma" hitzak, gertatzen ari den edo gertatzera doan zerbaiten seinale edo zantzu esan nahi du irudizko adieran. Esan bezala jokatu izateko, bada, bazuen sintomak abantailaren bat gauzaren beraren gain. Eta eskuartean dugun tesi honi bagagozkio, berez dator galdera, zeren ezagutu, sintomak baino lehen ezagutu baikenituen gertatzen ari ziren gauzak, Izadia-n/-z/-rekin joerako obrak, eta parte ere izan baikenuen horietako batean. Galdera horri erantzuten hasten garelarik, ordea, betiko auzia datorkigu bidera, hots, zenbateraino ote den hizkera, bere hitzak eta sintasiarekin, bere sailekoak ez dituen material batzuek sentsazioak "itzultzeko" gai. Eta, aurreko parrafoan esan bezala, gure iritzian urriak dira eskulturazko edo pinturazko konposizio estetiko eta teknikoaren eta hitzezko eta sintasiako konposizio baten artean zubia egiteko posibilitateak.

Izadia-n/-z/-rekin joerako obretan agertzen diren "motiboak", "gaiak" eta "kontzeptu bereziak" ordenatu, sailkatu eta deskribatu baino nahiago izan dugu, beraz, zenbait "sintomaren" aho edo adierazle bilakatu, zeren, horiek konjetura gisa harturik –gauza osatu gabeak beraz–, bidea libre baikeneukan arte ekimen haiek kokatu ditugun markoan funtsezko zein joera aurki daitezkeen adierazteko. Abantaila bat zuen "konjeturen" bideak, horiek behintzat tesian erabili ditugun materialez eginak zeudela, hitzez eta sintasiaz, alegia. Hauek dira Panofskyk arteko obra sail baten "barru-barruko (intrinseko) esanahia" deritzan horretan barrenagotzeko aukeratu ditugun zenbait "sintoma" edo "joera": Modernitatearen ezaugarriak, joera horretan adierazgarrien iruditu izan zaizkigun agerpenak, Postmodernismoaren fenomenoak, azken mendeetako pentsamendu estetikoaren kontzeptu irazkia, aztertu ditugun arte eragiketen eta tradizioak onartu dituen zenbait arte moten artean izan ditezkeen harremanak, arte agerpen horietan aurki daitezkeen estiloak eta forma artistikoak.

"Sintomak" eta "zantzuak" (indizioak) baliabide gisa harturik lan egiteak "arteko obretara" eta "ekimenetara" jarrera malguagoz hurbiltzen ere lagundu digu, era berean, eta horri esker, Izadia-n/-z/-rekin joerako obren ekimen esparruaz pertzepzio eta ulermen askoz ere zabalagoa dugu orain lan hau hastean baino. *Land art*, *Earthwork art* edo *Povera* joerako obrarik adierazgarrienen balio artistikoak orain hogeita bost urte ezker indarrean jarraitu arren, Izadia eta Arte kontzeptuei buruzko gure ikusmira "zabaltzeak" eta "hedatzeak", hasieran sail horretan sartuko ez genituen zenbait obra orain horretan sartzera, eta aldi berean, sail horren zabalerak mugarik gabea dela esatera eramanez gaitu.

Kapitulu honetan, autoreen beraien zenbait testu eta obren irudi hautatu sartu ditugu. Ez genuen, hori egitean, diren guztiak edo gehienak sartzeko asmorik. Agertzen diren irudiak ere ez ditugu, adierazgarrienak direla uste izanda aukeratu, eta testuak ere ez dira, banan-banan hartuta behintzat, aurki zitezkeen interesgarrienak. Kontrara, obren eta testuen bakantasuna eta bakoitzaren gorabehera bereziak alde batera utzi nahi izan ditugu; eta horren ordez, fenomeno oso baten alde bat edo beste adieraz zezatela nahi izan dugu. Hasieran Izadia-n/-z/-rekin joerara mugatu genituen obren esparrua zabaldu ahala, ordea, zera gertatu zitzaigun, Izadiari buruzko erlazioari dagokionez, 1960ko hamarraldiaren erdialdeko zenbait jarreratan ikus daitezkeen eksklusibotarik nabari ez zaien autoreen eta obren sailetan sarrarazi gintuela fenomeno hori hobeto ulertzeak. Izadia-n, Izadia-z eta Izadia-rekin lan egitea mende honen azkenaldiko artearen gramatika bilakatu da, eta gisa

horretako lanetan aritzea ez da ia eragiketa ezohizkoetan eta egiteak lekurik ez duenetan ibiltzea. Bidera ekarri ditugun autoreak eta obrak nahikoa enblematikoak dira, halere, normalizazioak normalizazio, agertzen diren horietan behintzat bakantasunik badela esateko.

Beraz, komeni da, gaur egun Izadia-n/-z/-rekin modura lan egitea, autore gutxi batzuen egitekoa ez ote den inpresioa gaintzea, eta halaber, egiteko modu hori "abstrakzio" bidez lan egitea bezain normala dela uste izatea ere. Eta "abstakzioa" jadanik arte ondarearen parte bilakatu dela aitortzeak ez du, modu horretara ari denak gainerako formak bazterrera uzten dituenik esan nahi. Baina bereziki "abstrakzioari" buruz mintzatu nahi izanez gero, normala da batez ere forma hori erabiltzen dutenak eredu gisa jartzea ere.

7. 2. Objektuak, ekimenak, gaiak eta kontzeptuak.

ABRAMOVIC, Marina

"SSS", Marina Abramovic eta Charles Atlas-en bideo-lana, 1989. Bideoeko testua:

"– Nire lanean energiaz eta aurrerako higiduraz arduratzen naiz, burua eta gorputza arriskuan jartzeaz, arriskuaz beraz –dio Marinak–.

–Nire lanean begiratu eta erantzunak emateaz arduratzen naiz, higiduraz, lerrokatzeaz –dio Charlesek–.

– Erabaki genuen performance bat egingo nuela Charlesentzat –dio Marinak–.

– Eta ni, Marina, begira egon natzaizu –dio Charlesek–.

– Elkarrekin egindako lan honen emaitza hurrengo bideoan ikusi ahal izango duzue.

46an jaio nintzen, Belgradon. Aita-amak partianoak nituen.

47an uko egin nion ibiltzeari.

48an hitz egiten hasi nintzen, "Eman baso bat ur" kantatuz baina.

49an aitak erregaliak egiten zizkidan asteburuetan.

50ean... ez dut gogoan.

51n amak labadora erosi zuen.

52an nire anaia Velenue jaio zen.

53an jeloskortasuna sentitu nuen. Lehenengo migraina atakea izan nuen.

54an... ez dakit ziur.

55, 56, 57 bitartean soinua. Berdea eta urdina erabiltzen hasi nintzen.

68an ikasleen manifestazioak.

70ean. Gorputz adierazpena. Bizarra kentzeko labanak. Odola. Izotz kozkorrak. Eztia. Sua. Higidura iraunkorra.

Kontaktu zuzena, burua eta gorputza arriskuan jarritz, posizioak hartuz. Armonia. Sahara. Australiako

basamortua. Gizajale ohiak. Gobiko basamortua. Tarko basamortua. Txinako Harresia. Ibilaldi luzea. Topaketa.

Bereizketa.

88an, 89an, Herensuge berdea. Herensuge gorria. Herensuge zuria. Iragana. Presentea."⁷⁹²

ANDRE, Carl

"Artea nekazaritzaren adar bat da. Beraz:

1 Landu egin behar dugu bizitzari eusteko.

2 Borroka egin behar dugu bizitza babesteko.

3 Borroka sozio-politiko-ekonomikoaren alderdietako bat da nekazaritza.

5 Borrokalari nekazariak eta nekazari borrokalariak izan beharra daukagu.

6 Ez du inolako meriturik pistola formako patatak lantzeak.

7 Ez du inolako meriturik jateko pistolak fabrikatzeak.

8 Politikaren eta artearen arteko lotunea da bizitza.

9 Ekintza zehatzetara daramaten egoera zehatzen analisi zehatza baino ez da planteatu behar.

10 Isiltzea baietz esatea da."

"Tokia... neolitikoarena ere bazen, Ingalaterrako hegoaldeko landa dut gogoan, Ameriketako indioen enklabeak eta horrelako gauzak" (...) Japoniarrek mendetan aztertu dute tokiaren kontu hori -hainbat motatako jardinak,

⁷⁹² PEREZ ORNIA, J. R., "El arte del video", RTVE-Serbal. Bartzelona 1991, 86 or.

-n/-z/-rekin

eskuaretutako hareaz eta harriz egindako lorategiak, goroldiozko lorategiak, forma mistokoak-. Halako sentipen bereziak sortzen dituzten lekuak dira horiek: unibertsoa ezin eduki badugu guk -gure gogoan adibidez-, ba, orduan, jardín horietako batek unibertsoak gu gauzkan uste osoa izaten du."

(...)

"Eskultura lan batez daukadan kontzeptua bide bat da. Errepide bat ezin da puntu jakin batetik ezagutu. Bideak agertzen eta desagertzen dira. Haietatik ibili beharra daukagu, edota haien ondotik bestela. Baina ez dugu, inondik ere, bideari buruzko ikuspuntu bakarra, higikaria ez bada. Nire lanetako gehienak -arrakasta izan duten guzti-guztiak bai behintzat- 'galtzadak' dira, nolabait esateko, haietatik ibiltzera edo haiek inguratzera behartzen zaituzte, edo ikuslea haiekin batera mugiarazten dute. Bideak bezala dira, eta ez dira, inondik ere, ikuspegi finkoak. Eskulturak foku infinitoa beharko lukeela iruditzen zait. Ez luke egoteko toki bakar bat egon beharrik, ezta toki multzo bat ere."

(...)

"Sekula ez dut obra bat gogoan itxuratzen, ez dut haren marrazkirik egiten; egiten ari naizen bitartean burura etortzen zaidan gauza bakarra hura jasotzen ari naizen sentipen fisikoa da, ia senti dezaket haren zama. Ez da hori ikusmenari dagokion sentipen bat, sentipen fisikoa baizik, atea bultzatzean edo zabaltzean sentitzen denaren antzeko sentipen bat."⁷⁹³

ANSELMO, Giovanni

"Ni, mundua, gauzak, bizitza, energia, egoerak gara, eta kontua zera da, egoera horiek ez gauzatzea hain juxtu, gure bizitzearen arabera zabalik eta bizirik iraunaraztea baizik.

⁷⁹³ "Carl André", Ministerio de Cultura. Madril 1988, zatiak.

Pentsatzeko edo izateko modu bakoitzari jokamolde bat dagokionez, nik egiten ditudan lanak ekintza baten indarraren edo, besteak beste, egoera edo gertaera baten energiaren fisizazioa dira egiatan, eta ez oharpen, edo zeinu edo soilik izadi hilen mailako itxaropena.

Beharrezkoa da, adibidez, bihurtura baten energia bere benetako indarraz bizitzea; bakarrik bere formarekin ez luke, seguru aski, bizitzerik izango.

Horrela aritzeko, eta era askotako itxura eta egoeratan agertzen denez energia, erabateko askatasuna behar dela uste dut materialak hautatzeko edo erabiltzeko orduan; zentzurik ezaren zaporea hartzen du orduan estiloez, formaz edo antiformaz hitz egiteak, eta nolana ere, bigarren mailako eta azal-azaleko diskurtsua litzateke ori.

Nik horrela egin behar dut lana, ez baitut beste biderik ezagutzen errealitatearen alderdi bizian egoteko; errealitate hori nire bizitzaren, nire pentsamenduen, nire jokabidearen luzapena bihurtzen da egiten ditudan lanetan."⁷⁹⁴

BEUYS, Joseph

"Fettstuhl I", "Aulki koipeztua", 1964-1985.

“Koipea erabiltzean, nire asmoa, hasieran, eztabaida piztea zen. Materialaren moldagarritasuna erakargarria zait, batez ere tenperatura gorabeherekin dituen aldaketengatik. Moldagarritasun hori eraginkorra da psikologikoki: jendeak, senez, barneko prozesuekin lotzen du, sentimenduekin. Nik eskulturaren eta kulturaren ahalmenei buruzko eztabaida bilatzen nuen, izadiaren lengoaiari eta giza sormenari buruzkoa. Nire eskulturetan ere muturreko jarrera hartu dut, bizitzaren oinarrizko material bat aukeratu baitut, artearekin loturarik ez duen bat. Nik ez dut obra hau bere garaian erakutsi, baina orduan ikusi dutenek, ikasleek, artistek, oso erreakzio bitxiak izan dituzte, eta nire aurreikuspenak baieztatu dizkirate. Barrez hasten ziren, haserretu, edota guztia txikitzeko gogoia egiten zitzairen. (...) koipeak giza anatomia moduko bat irudikatzen du, egosketa eta eskrezio prozesuen aldea, sexu organoena eta kimika aldaketa jakingarriena, berogune bat, psikologikoki borondatearekin lotua dagoena.”⁷⁹⁵

⁷⁹⁴ "Arte povera", Germano CELANT. Torino 1985.

⁷⁹⁵ "Joseph Beuys" katalogotik hartutako "Fettstuhl I", C. G. Pompidou, Paris 1994, 151 or.

-n/-z/-rekin

Plighf

"Nire 'Plight' gelaren esanahietako bat bakartasun egoera da; darion materiazko berotasuna beste bat. Zalantzarik gabe, mundutik bakartzeko nonbait itxi behar honek antikomunikazioarekin du zerikusia, eta halako ñabardura negatibo, etsigarri bat dauka, Samuel Becketten antzerkilarian batzuetan agertzen dena bezalakoa. Fieldroaren beste esanahietako bat jendea kanpoko eragin kaltegarrietatik babestea da. Bakartze positiboa ere bada, beraz. Zuek jantzi bat edo kanpin-denda bat egin dezakezue oihal horrekin, mongoliarrek egiten duten antzera. Dendak, gorde dezakeen beroa dela eta, hotzetik babesten ditu, ekaitzetatik eta kanpoko mundutik. Materia organikoz egina dago. Duen alderdi positiboa –jendea arriskutik babestea– lan honen esanahiaren beste alderdia da. Horra hor kontzertu areto intsonorizatu bat berez gauza guztiz negatiboa iruditzearen arrazoia, nahiz eta gauza guztiak puntu kritiko bateraino aldatzen diren atalase-maila zabaltzea ekarri horrek. Puntu horretatik aurrera, dena eraldatzen da, halako sustantzia aldatze bat gertatzen da; dudarik gabe, artearen esanahai orrokorra gizakien aldaketa erradikal eta erabatekoaren baitan datza, hasteko nork bere burua ezagutzea eskatzen duena.

(Plight) "hotsik sar ez daitekeen kontzertu areto bat da: kontzertu areto isila. Ez da, ordea, isila inork jotzen ez duelako bertan; isiltasunaren adierazpenak dakarren kultura ikuspegiagatik da hori horrela. Bakartua dago, intsonorizaturia. Ez dago hotsaz azpiko hotsik. Eta kanpotik hotsik iristen ez denean, fisikoki deus entzuten ez denean, orduan, arimaren barruko soinuak –musikaren imajinazioa nolabait esateko– are sugestio indartsuagoa dirudi."⁷⁹⁶

"Nire eskulturen izaera ez da aldaezina eta behin-betikoa. Haietako gehienetatik bestelako ekintza batzuk eratoritzen dira: kimika erreakzioak, hartxidurak, kolore aldaketak, andeatzea, lehortzea. Dena aldatzen ari da etengabe."⁷⁹⁷

BROODTHAERS, Marcel

Bilakaera edo Film-arrautza

"Ba ote da arrautza eskola baino forma ederragorik? Ez. Bai, muskuiloaren eskola. Maskorra. Bi forma oso, orekatu, ernamuietan aberats. Berdintasunezko bi forma. Baina utz ditzagun muskuiluak beste hari baterako.

Itsasoa. Uhin baten ikuspegia. Eguzkia (oihalean margotua). Gaua. Gaueko paisaia. Izarrak. Gauzak.

Maskorrez egindako gauzak, arrautzez egindako gauzak, mundua eta izarrak irudikatuz. (Margotzea?, eraikitzea?, lan egitea?)

El Boscoren, Brueghelen estanpei eta Magritteren koadroei buzuko erreferentziak. Zango artean harturiko arrautz horiek, barruan bizilagunak dituzten arrautz horiek, begia engainatzen eta poeta madarikatuak liluratzen dituzten arrautza horiek.

⁷⁹⁶ "Interview with Joseph Beuys", Stuart MORGAN, Parket 7 zb., 65-66 or.
⁷⁹⁷ Bernard LAMARCHE-VADEL-ekin elkarrizketa, Canal 58-59 zb..

Arrautza horiek guztiak. Mundua arrautza da. Munduak gorringo handia, eguzkia, du sorburu. Gure ama, ilargi. Arrautz hautsak. Dena, arrautza hilak. Eta, galduta, poetak. Graduak gorabehera, eguzki-mundu hori, ilargi hau, tren osoen izarrak. Hutsik. Arrautza hutsak.

Hona hemen malgukiak, engranaia, gaueko paisaia baterako. Goiz-iratzartzaileen itsaso bat, gaua. Beti, hemen.

Finantza kontuak alde batera utzita eta oskol eta masta itxura duen izozmendia bilatze hau. Ai, bidaia luzeak, itxaronaldiak, arrautza betea, eta burmuinak azkena emanda baina tragiko artean. Ai, ergel hori.

Berriz itsasoa, baina tramankuluekin ikusita berriz ere. Itsasoa urpean ezer ez koloreaz beste pantaila bezain lau egon dadin. Orduan, uhinik ez, marmol xaflak baizik. Eta gero arrautz osoak, betaurreko bereziekin begiratzekoak, kristal zurigorriekin, nik uste, hutsunearen ilusioa sortzen dutela."⁷⁹⁸

CRAIG-MARTIN, Michael

"Haritz bat", 1973

G: Hasteko, azalduko diguzu egin duzun lana?

E: Bai noski. Zera egin dut, baso bete ur haritz bihurtu, baso bete ur horren akzidenteak aldatu gabe.

G: Akzidenteak?

E: Bai, kolorea, ukitua, pisua, tamaina...

G: Zer esan nahi duzu horrekin, baso bete ur hori haritzaren sinboloa dela?

E: Ez, ez da sinbolo bat. Baso bete uraren sustantzia fisikoa haritzarenera aldatu dut.

P: Baso bete ur ematen du ba...

E: Jakina, lehengo itxura bera du, ez dut aldatu. Baina ez da baso bete ur, haritz bat da.

G: Froga dezakezu?

E: Bai eta ez. Baso bete ur horren forma fisikoa bere horretan utzi dudala diot, eta zerorrek ikus dezakezunez, horrela da, izan ere. Baina aldaketa fisikoaren ebidentzia antzaldatzean bilatu ohi denez, ez dago frogarik.

G: Egin duzuna ez ote da baso bete ur horri haritz deitzea, besterik gabe?

E: Inondik ere ez. Dagoeneko ez da ur baso bat. Aldatu egin dut bere sustantzia erreala. Ez litzateke zuzena baso bete ur dela esatea. Nahi duzun bezala deitu, baina haritza izaten jarraituko du.

G: Kontu honek ez al digu gogorarazten enperadorearen jantzi berriei buruzko hura?

E: Ez, ipuin horretan, jendeak ez zuen ezer ikusten, baina ikusten zuela zioen, esan beharrekoa horixe zelakoan. Askok harrituko nintzateke inork haritza ikusten duela esango balit.

⁷⁹⁸ "Marcel Broodthaers", CARS. Madril 1992, 73 or.

G: Lan gogorra izan al da aldaketa egitea?

E: Lan gogorra ez, baina urteak behar izan ditut hori egiteko gauza nintzela konturatzerako.

G: Noiz bihurtu zen haritz edontzia?

E: Urez bete nuenean hain juxtu.

G: Urez betetzen duzun bakoitzean gertatzen al da hori?

E: Ez noski. Edontzia haritz bihurtzeko asmoa dudanean bakarrik.

G: Beraz, asmoa al da aldaketaren eragilea?

E: Aldatzera bultzatzen duela esango nuke nik.

G: Eta bultzatze hori zertan datzan ba al dakizu?

E: Horrek kontraesanean jartzen du kausa eta ondorioaz dakidana.

G: Susmoa daukat miraria egin izana aldarrikatzen ari zarela, ezta?

E: Pozten nau zuk hori pentsatzea.

G: Ba al da, zutaz gainera, hori egin dezakeenik?

E: Baneki!

G: Besteei erakusteko asmorik?

E: Ez, ez da hori erakuts daitekeen gauza.

G: Edontzia haritz bihurtzeari artelana irizten diozu?

E: Bai.

G: Zer da, zehazki, artelana dena, edontzia?

E: Dagoeneko ez da edontzirik.

G: Aldaketa prozesua ote da?

E: Ez. Ez dago aldaketa prozesurik.

G: Haritza ote?

E: Bai, haritza.

G: Baina haritza buruan baino ez da.

E: Ez, haritza, fisikoki ere, bertan dago, baina baso bete uraren itxuran. Baso bete ur hori baso bete ur jakin bat zenez, haritza ere haritz jakin bat da. 'Haritz' kategoria asmatzea edo haritz jakin bat irudikatzea ez da baso bete ur ematen duena haritz gisa ulertzea edo esperimintatzea. Hautemanezina bezain pentsaezina da hori.

G: Ba al zuen haritz jakin horrek izateren bat baso bete uraren itxura hartu aurretik?

E: Ez, haritz jakin honek ez du orain duenaz aurreko izaterik izan. Are gehiago, ez du eta ez du sekula izango baso bete uraz beste itxurarik.

G: Noiz arte iraungo du haritz izaten?

E: Aldatzen dudan arte."⁷⁹⁹

DE MARIA, Walter

The Lightning Field (Tximisten eremua), 1974

"Zenbait gertaera, Oharrak, Datuak, Informazioak, Estatistikak eta Baieztapenak:

'The Lightning Field' lan iraunkorra da.

Lurra ez da obra jartzen den tokia, obraren parte bat baizik.

Gertaeren baturatik ez da obra eratortzen ez obraren estetikarik zehazten.

Zeru-lur erlazioa funtsezkoa duenez obrak, 'The Lightning Field' ez da airetik ikusiko.

Lanaren edukiaren funtsezko parte da jendearen eta espazioaren arteko erlazioa: jende gutxi espazio handi batean.

Obra bakarka edo lagun talde txiki batekin ikus daiteke. Gutxienez 24 orduz ikusi behar da.

Argia tximista bera bezain inportantea da.

Tximistaro nagusia maiatza bukaeratik iraila bukaera artekoa da.

Urtean 60 bat egunetan ikus eta entzun daitezke 'The Lightning Field' inguruetan tximistak eta trumoiak

Ikusezina erreala da.

Tximistaroan hogeitamar egunez behin hiru ekaitz edo tximista deskarga izaten da eskultura dagoen aldean.

Ez da argazkirik edo argazki multzorik edo grabaturiko irudirik 'The Lightning Field' oso-osorik irudikatuko duenik.

Land Art-ek funtsezkoa du bakartasuna."⁸⁰⁰

DENES, Agnes

Wheatfield/A Confrontation, 1982

⁷⁹⁹ "Entre el objeto y la imagen", Ministerio de Cultura. Madrid 1986, 24 or.

⁸⁰⁰ "Earthworks and Beyond", Expanded edit. N. Y. 1989, 58 or.

"1. Filosofia.

Manhattanen galsoroa ereitea erabaki dut, eskultura publiko hutsal bat egin ordez. Aspaldiko kezka batek bultzatu nau horretara, kezka batek eta behar batek: guk lehentasuna ematen diegun gauzen faltsutasuna eta gaur egungo giza balio ustelduak agerian uzteko beharrak. (...)

Galsoro horrek bazuen berezitasun nabarmen bat: lurra ez zuen humus joria, zabortegia baizik, metal herdoilduez, harriez, gurpil erabiliez eta zarpailez beteriko zabortegia. Galsoroa ez zegoen baserri bateko lurretan, haize beldurgarriak eta kotxe ilara luzeak dituen hiri handi batean baizik, lur zentimetro bat erosteko dirutza handiak behar diren horietako batean. Eginkizun honen zentzugabekeriaz, arriskuez eta gainditu beharreko oztopoez jabetuak ginen ideiaaren sortzetik beretik. Barru-barruraino sartzea da-eta artearen izateko arrazoia. (...)

2. Ekintza.

1982ko maiatzaren 1ean, goizean goiz, 8.000 metro koadro lur lantzen hasi gara Manhattango hegoaldean. 285 ildo ireki behar genituen eskuz, harriak eta detrituak kendu, bihia besagainka barreiatu, eta ildoak lurrez estali. Bizpahiru ordu eman ditugu ildo bakoitzean.

Martxoaz gero 200 kamiokadatik gora zabor hustu dituzte bertan: hondakinak, hautsa, hodi herdoilduak eta abar. Traktoreek zorua zelaitu dute, eta 80 kamioikada lur zabaldu da gero, bihia ernatzeko behar den 2 zentimetro eta erdiko lur geruza osatu arte.

Lau hilabete eta erdiz landu dugu lur saila, ureztatzeko sistema ezarri dugu, ondo joratu dugu, lurralde osoa erasan duen gaitzen kontra borrokatu dugu. Ongarria zabaldu dugu, harriak eta alanbreak kendu ditugu, eta herdoilaren aurka zaindu dugu. 'Dugu' diot, nik eta nire laguntzaile leialek –bi edo, egunik onenean, zazpi gehienez ere–. Ia 450 kilo gari bildu dugu uztan."⁸⁰¹

⁸⁰¹ "DifférenteS NatureS. Visions de l'art contemporain", Lindau (Torino)-Opere (Paris) 1993, 104-105 or.

ESPALIU, Pepe

Carrying, 1993

"Ekintza hau giza kate moduko bat eratzean datza, Donostiako hiriaren erdialdean zehar. Segmentu berdinetan zatikaturik hirigunea, jendeak –bikoteka banatuta– ibilbide zati bat egin behar du, hies gaitza duen pertsona bat besoetan hartuta. Eriak ez du lurra ukitu behar. Erreleboak eginez, eria –oinutsik– bikotetik bikotera pasako da. Ekintzak garraioaren ideia eta laguntzaren ideia uztartzen ditu. Eria oinutsik egotea kutsatzearen ideiarekin dago lotua. Ezinezkoa den zerbait adierazten du horrek: munduan ibiltzea mundua ukitu gabe. Ekintzak, bestalde, lotura du Londresko eliza batean behin esan nuenarekin: Kristo uraren gainean ibiltzen den Bibliako pasarte aipatu nuen, Kristok Pedrori jarraitzeko eskatzen diona. Bide erdian, ordea, Pedro, fedea galduta, hondoratu egin zen..."⁸⁰²

FRIEDMANN, Gloria

Portales, 1989

"Egunaren eta gauaren alternantzia, duela milioi bat urtez geroztik Lur gaineko bizitza gidatu duena (...), gure bizitzaren erritmoa ere bada. Gure bizi-espazioa oso lotua dago denborarekin. Fisikoki ezin dira bereizi espazio-denbora materiatik eta energiatik. Gauza bakoitzak bere iraupena du, neurtzen ez bada ere. Baina gizona, gizona den aldetik, gauza bat da, unibertso zati bat, igarotzen ari den denbora horren kontzientzia har dezakeena bere buruak lurrean eratzen duen proiektioari erreparatuz gero. Gizona bera itzal eta eguzki erlojua da aldi berean. Beraz, gizona, bi esaera zahar hauen bitartean aurkitzen da: 'Izpi guztiek zauritzen dute, azkenak hil egiten du'; 'Denborak eta argiak betikotasunerantz daramate'."⁸⁰³

⁸⁰² "La fuerza del sida", Borja CASANIK eta Mireia SENTISEk Pepe ESPALIUri egindako elkarrizketatik hartua. El Europeo 43 zb., 59 or.

⁸⁰³ Op. cit. "DifférenteS...", 119 or.

(...)

"Jende asko beldur izaten da ingurune natural baten erdian. Zer dela eta? Horren arrazoia Izadiaren beraren baitan dago: Izadiak guk baino askoz gehiago iraugo du; gu, aitzitik, bizialdi batera gaude mugatuta.

(...) Denbora intimoaren iragaitzaren sentipena eta geometria aldakorreko espazio batean gure errealtatea osatzen duten materiak ezin gauza daitezkeen esperientzia metafisikoak dira, baina arteetan erabil daitezkeenak halere. Lurra, harria, hezurak, animalien larruak..., filosofi dogmak eta ideia moralak –garai bateko zentzua galduta guretzat– ezkutatzera zuzenduta dauden sinbolo zaharrak dira..."⁸⁰⁴

FULTON, Hamish

"(...) Dirudienez, oraindik ere nekez onartuko dizute ideia hau: paisaian sartuz gero ez dago eskultura egin beharrik (...) Gaizki iruditzen zait hiriko arte galerietara inon aurkitutako objektu naturalak ekartzen ibiltzea. Zoritxarrez, nire arteaz ari naizelarik, nire burua defendatu behar izaten dut, nire artea eskultura ez dela esan. Ingalaterran bada denek onartzen duten ideia bat: inork Izadiari buruzko artea eginez gero, lan horrek eskultura ere izan behar du, eta ez bada, artearen alderdirik jakingarriena falta duela diote. Nire arteaz ibiltzearen beraren arintasuna adierazteko gauza izan nahiko nuke.

(...)Arte lanaren gaia paisaia baldin bada, nahitaez eskultura baten bidez adierazi behar dela dirudi. Beraz, arrazoi horren arabera, eskulturarik ezean ez dago ekintzarik. Paisaian zehar ibiltzea aski ez balitz bezala. Nik zera diot: eskulturarik ez badago lanak ez du zertan pasiboa izan behar; ibiltzea, ezer izatekotan, ekintza hutsa da..."⁸⁰⁵

GOLDSWORTHY, Andy

"Lana kanpoan egiten hasi naizenez geroztik, uretan ihauskatu naiz, lokatzez estali, oinutsik ibili naiz, egunsentian jaiki..."

(...)

"Lurrera hurbiltzeko egin dudana ahalegin hau geometriaren aurkako erreakzio gisa hasi dut. Harrokeria handia iruditzen zitzaidan Izadiaren gaineratik geometria jartzea, eta halaxe iruditzen zait egun ere. Baina, gaur egun, harrokeria iruditzen zaidana zera da: gizona geometriaren asmatzailatzat hartzea. Neronen lanei dagokienez, behintzat, geometria Izadiaren maila berean aurkitzen da."

⁸⁰⁴ "Gloria Fiedmann, de la nature des etres et des choses", Maiten BOUISSET. Art press 200 zb. 36 eta 39 or.

⁸⁰⁵ "Paseos por el arte", Gianni ROMANO. Lapis, 1993ko maiatza, 41-45 or.

"Zulo baten beltzunea suarenugarra bezalakoa da. Sugarrek agerian jartzen du suaren indarra. Beltzunea da lurrarenugarra, lurra duen energia. "

(...)

"Halako batean ohartu naiz argiak zuhaitzak kolpatzen zituela bi edo hiru aldiz egunean. Jardinak nire lana erregulatzen zuen erloju natural moduko bat zuen. "

"Iparraldea dagoeneko lankide dudan paisaiaren osagaietako bat da. Aldera dezaket, eta uki, mendi baten itzal hotzaren bitartez, edo zuhaitz baten berde ilunaren bitartez. Neguarekin ari naizenean lanean, Iparraldearekin egiten dut lan. Haren izatasunak osotasun bat izan behar du niretzat. Mendi bateko gailur elurrez zurituak ez bezala, Iparburua ez da lurrik gabeko paisaia bat, elurra eta izotza besterik ez duen leku bat. Ez baita leku bat, inpresio bat baizik. Iparralderantz jarraitu nahi dut, sorbururaino bertaraino, hura konprenitzen saiatzeko. Halaxe aritzen naiz ere hostoarekin, hura erorita dagoen zuhaitzaren azpian."⁸⁰⁶

HAMILTON FINLAY, Ian

Esaldi solteak lorezaintzari buruz

"Lorategia ez da objektu bat, prozesu bat baizik.

Lorategi batean loreak izatea bitxikeria onargarri bat da.

Poussin eta Salvador: Poliziak eta lapurrak.

Eskultura modernoa nahita da ezjakina.

Beste bide batzuetatik jarraituriko XVIII. mendeko lorategiak gudu etikoak dira.

Gure kulturak zera arrunt gisa azaltzen zuena bitxikeriatzat hartua da gaur egun.

Ekologia Izadiaren antzinako Filosofia da.

Teknologia –Komenientzia epikoa.

Lorzain handienek hainbat aldarriren zurrumurrua entzun zuten.

Goialdeko lorategietan Atsekabeak eta Bakardadeak izaten dira, eta ez landareak eta zuhaitzak.

Denbora da lorategi baten osagai garrantzizkoena.

⁸⁰⁶ "L'idée de nature dans l'art contemporain". Flammarion. Paris 1993, zati aukeratuak.

Lorategia ezartzea da lorezaintzako lan gogorrena, eta egokitzea, berriz, plazer handiena.
Lore apaindurak Iraultza berriko elkarte jakobinoetan egin behar dira.
Artearen diru laguntza publikoa ideologia heroikoa duten herrialdeetara erbesterratu beharko litzateke.
Pentsamolde handiak inhumanoak dira adimen inhumano txikientzat.
Lorategi batzuk bakarleku gisa deskribatzen dira baina, benetan, eraso egiten dute.
Gure lurra haragijalea da.
Has ezazu lorategi bat ikusmolde batekin, baina sekula ez plan batekin."⁸⁰⁷

HEIZER, Michael

"747aren, ilargirako kohetearen garaian bizi gara; arte molde bat ere sortu beharko dugu."

"Eraikuntzan lan egiten dudala esan dezakezue."

⁸⁰⁷ Op. cit. "Earthworks and...", 160 or.

"Ezaugarri fisikoak, bolumena, masa eta espazioa interesatzen zaizkit beste ezer baino gehiago."

(...)

"Eskulturan gizarte megalitikoaren tradizio ohoragarria mantentzeko ahalegina egiten dut."⁸⁰⁸

HOLT, Nancy

"Nire lana da arteari bere zeregina berreskuratzen laguntzea ere. Estetizisten bakardadeaz nekatu naizela esan nahi dut horrekin. Estetizismo pila egin dira, eta hori zen, hain zuzen, Arte Kontzeptualaren mugimenduaren parte nagusietako bat; 1960 urtearen hamarraldian izan ziren artista batzuk ingurunekeo gauzak hautatu eta haiek arte lanak zirela ziotenak, edo haiei argazkiak ateratzen zizkietenak arte lan bihur zitezten. Ingurunearen estetizisten mugimendu bat bazen, beraz.

Garai batean nire lan batzuk funtzionalak izan dira, adibidez, eguzkiaren zikloa edo izarren errenkada aditzera ematen zutenak; orain Washington DCn antolatzen ari naizen parkearekin gogoan izan behar dut eseritzea atsegin duen eta haur-orgentzat eta abarrentzat tokia behar duen jendea. Eta hori eginez artea funtzionalagoa egiten ari naiz. Arteak munduaren eta gizartearen beharrezko parte bat behar du izan."⁸⁰⁹

KOONS, Jeff

Puppy, 1992

"Hamazazpi mila lore daude. Lore biziak dira, 20 zm-ko lur geruza batean landatuak. Hautatu ditudan loreek alor hori jendaurrean erakusten den denboran haziko dira, lau hilabetetan hain zuzen. Ondoren berriro osatu beharko da alorra. Baina berriro egiten dudanerako udaberriko loreak erabil ditzaket. Arazo bakarra dut: Izadiko indarrak. Alorrak haize boladei eutsi behar die, eta loreak ez dira hautsi behar. Loreek eguzkia gustukoa duten ala ez ere kontuan hartu behar da. Ernaberritzen diren loreak hautatu ditut. Ongi aztertuta dut guztia."

⁸⁰⁸ Op. cit. "L'idée de nature...", 18 or.

⁸⁰⁹ Op. cit. "Earthworks and..." 161 or.

(...) "Bizitza barrokoa atsegin dut, arkitektura barrokoa. Munduan gustukoen dudana eskultura Municheko San Pedro elizan dago. Kristo gurutziltzatu bat da, eta zilarrezko Jesusen Bihotz bat du. Altzairu herdoilgaitzean egiten ditudan lanak bezalakoa da. Ederra da. Jendearen berotasuna eta maitasuna islatuko zuen irudi bat egin nahi nuela erabaki dut. Pieza izpirituala. Eta horregatik egin dut Puppya lore biziekin.

Puppyko barnealdea eliza batena bezalakoa da. Kanpandorre forma du, goruntz egiten du. Zurezkoa da dena, eta hiruki formako gailurra du. Zeharo eder eta kutsugabea. Giza izateaz jardutea nahi nuen, eta izate horrek Jainkoarekin duen harremanaz. Jesusen Bihotz kontemporaneo izatea nahi nuen. Jainkoaren ereduak Puppya. Dena dela, nolabait esateko, hori da haren zeregina. Baina zerbait gehiago ere bada. Ez da esan nahi Jainkoa horrelakoa denik. Giza izatea baino gehiago da. Edo, agian, batasun bide baten nahia."

"Llona munduko artista handienetako bat da. Komunikatzaile handia da, askatzaile handia. Beste artista batzuek pintzela erabiltzen dute. Llona berriz, bere sexu organoak."⁸¹⁰

KOUNELLIS, Janis

"Etxea karratua bada, karratua absolutu bat delako da karratua.

⁸¹⁰ "Jeff Koons", Taschen. Kolonia 1992, zati aukeratuak.

-n/-z/-rekin

Ateak giza neurria badu, gizona atetik igarotzen delako du neurri hori.

Hiri baten planoak ekialdera begiratzen badu, eguzkiaren irteera duelako oinarri begiratzen du hara.

Etxeen angeluek gora begiratzen badute, zuhaitzek ere tentsio hori bera dutelako da hori.

Zergatik da ederra garagardo lata bat? Zerk bereizten du Tizianoren koadro batetik?

Hori al da gure garaia? Zergatik identifikatzen da garai hau garagardo lata batekin?

Libre izan nahi dut iraganaren handikeria ezinezkoaren aurrean, eta, beraz, lata ezerez hau maite dut; baina libre al naiz benetan?

Garagardo lata hau infinitoraino errepika daiteke, eta hori du ezaugarri nagusi; Tizianoren koadroa, aldiz, bakarra da. Horrela, lata honekin eta haren errepikapen ezinbestekoarekin identifikatzen dut nire burua hipotetikoki.

Baina: nire burua lata horrekin, existitu ahal izateko infinitoraino errepikatu den lata horrekin, identifikatzean zer galdu du nire osotasunak, nire kulturazko izaera sakonak?

Drama, beraz, garagardo lata bat maitatzea da, jakinik, koadro bakar horren sakontasunaren aurrean, lata hori hutsala dela.

Leihoak paisaia bat erakusten badu, ameslariak haren zentzua azpimarratuko du ameskeriak irauten duen denboran.

Horrela, garagardo lata zital hori, nik hain maitatua dudana, ez dut aski.

Nire begietara onargarri egingo duten zentzuak eman behar dizkiot, nire begiak ikuspegi zerrendatueta baitaude ohituak.

Orduan, zer emango eta kenduko diot garagardo lata honi?

Iragana kontuan hartuko duen denboraren ikuspegia erantsiko diot eta tasun bat kenduko: errepikatu izateko tasuna, hain zuzen.

Horrela bakarra izango da, horrela nire independentzia kulturala berreskuratuko dut eta lata Tizianoren koadroaren mailara eramango.

Ikatz meta hari esker banekien hiltzera kondenaturiko bat ihes egin nahian zebilela.

Kolonia-Berlin tren txartel batek hamabost lata garagardo balio du.

Volkswagen batek 13.000 lata garagardo balio du.

Lasterketetarako zaldi batek 2.000 lata garagardo balio du.

Etxebizitza batek milioi bat lata garagardo balio du.

Zapata pareak ehun lata garagardo balio du.

Margolari hasiberri baten koadroak 2.000 lata garagardo balio du.

Beroki batek bostehun lata garagardo balio du.

Nire artile lanak, Arcadia ikusmiratik at eta garaiz kanpo azaltzen dutenak, 150.000 lata garagardoren truke eros daitezke, oraintxe jakinarazi didatenez.

Itaka, Itaka ameslaria.

Bi mundu gerra behar izan dira garagardo lata honi nire bihotzean hain toki kuttuna eman ahal izateko.

Erregea hil dugu eta harekin sakratua deuseztu.

Laikoa, beti nahi izan dugun bezala, justiziaz nagusitzen da. Baina, ezinbestean, sentitu egin behar dugu estatuatxo beltz batek adierazten duen izpiritualtasun eza.

Garagardo lata baten bizitza edo heriotza izango da artearen bizitza edo heriotza ere."⁸¹¹

LAIB, Wolfgang

"Material hauek guztiak sinboloz beterik daude, eta, hala ere, zeinek bere izatea du, direna dira. Gainera, nik haiez zer pentsatzen dudan ez da oso garrantzitsua. Obra batek baino garrantzi handiagoa du materialen parte hartzeak, mundu guztiarentzat, eta ez niretzat soilik. Material hauek indar ikaragarriak eta nik sekula sortu ezingo ez nukeen botere bat dute."

"Jakina, herrialde pobreetako oinarrizko bizitzarako elikagai nagusiak arroza eta esnea dira. Eragin handia izan du nigan herrixka indiar batean bizi izanak, hango bizitza xume, soil eta garaiz kanpokoak. Orain horri guztiari buruz gogoeta egin behar dugu, hasierako nahasmenduaren ostean. Izan ere, nire ustez nire lana lan politikoa da, politikoezia agian. Horrek ezin du izan bigarren mailako osagai bat ekologiaren eztabaidan, ez da aski. Baina nire ustez gure gizarteari dagokio hori. Erradikala eta iraultzailea da nire ustez. Horren itzaropena dut, behintzat."

(...)

"Esnea, polena –isurkari bat, hauts bat– hain dira ilaunak eta, aldi berean, hain trinkoak... Esnea harri ganean hain da lasaia, hain ikaragarri lasaia. Betiko hor geldituko dela ematen du... baina ez du ordu batzuk baizik irauten. Obrak ere gutxi iraungo du eta horregatik du kontzentrazio sendo hori, trinkotasun hori. Harri bat zorroztea edo polena biltzea, egunez egun, mantso-mantso, eta, aldi berean, lastertasun sinestezin batean, irrikitan, batek ezin baitu pazientzia galdu."

(...)

⁸¹¹ "Kounellis", Gloria MOURE eta hainbat partaide, tartean artista bera. Edic. Poligrafa. Bartzelona 1992.

"Polenak kolore bitxiak ditu, ezingo liratekeenak sekula margotu, baina ez da pigmentu bat eta kolorea haren tasunetako bat da, esku batek kolore jakin bat duen bezala; odola gorria den bezala..., baina ez isurkari gorri bat; eta esnea zuria den bezala, baina ez isurkari zuri bat. Pigmentu urdin baten eta zeruaren arteko aldea da."⁸¹²

LONG, Richard

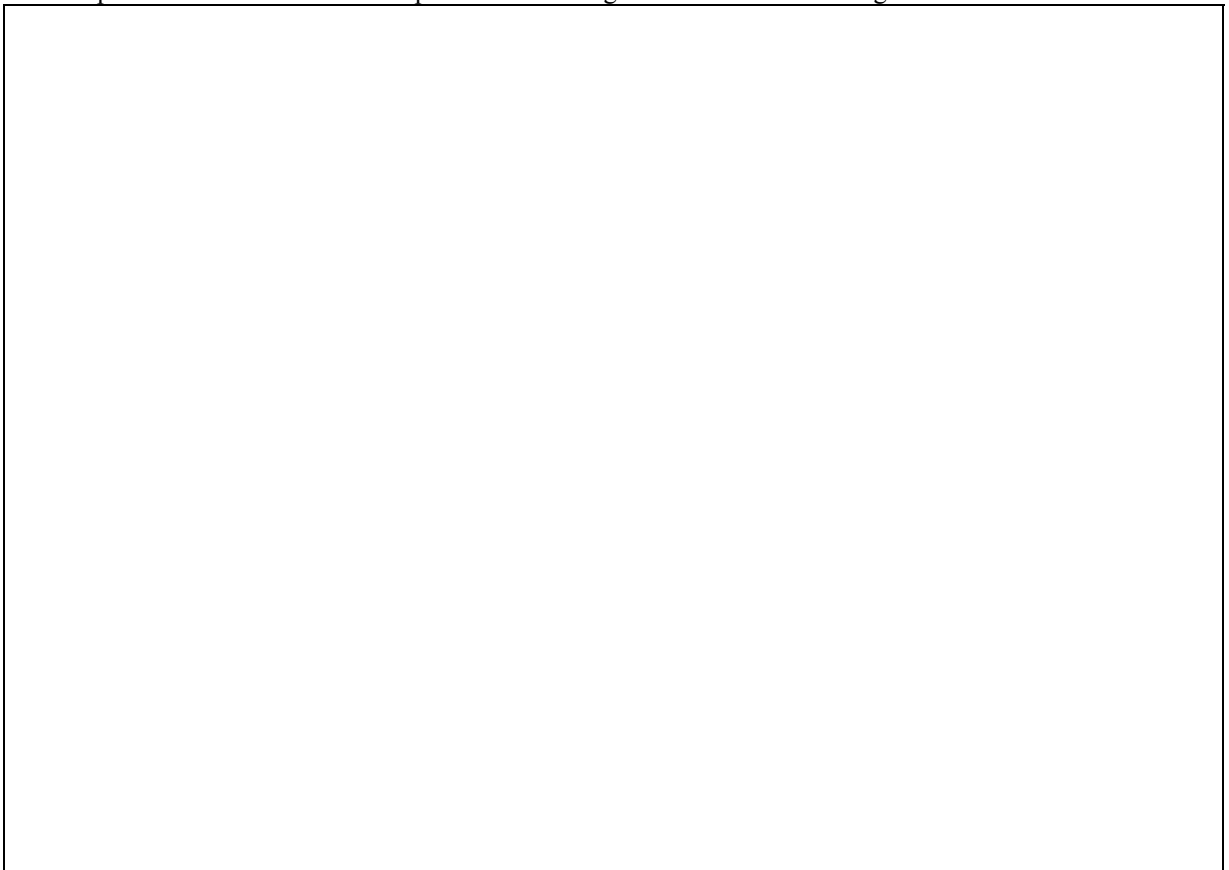
"Nire lanaren iturria izadia da"

"Ibiltzea, igarotzen den denbora pintatzea bezala da"

"Nire lana munduan nagoela neure buruari eta munduan aurkitzen ditudan materialeei eginiko erretratua da"

"Lurra haren gaineko jabetzarik ez dudalarik erabiltzea atsegin dut"

"1965 inguruan, artearen lengoaia eta xedea aldatu beharra zegoen. Nire ustez arteak ez zituen planeta hau osatzen duten paisaia naturalak ezagutzen, edo ez zuen leku horiek eskaintako esperientzia erabiltzen jakin. Nire kasutik abiatu, gero nire kasua orokortzeko, ahalmen hori baliatzeko ahaleginera bideratua izan da nire obraren parte bat. Mundu honetako espazio errealetan egokituriko arte abstraktu gisa ikusten dut."



⁸¹² "Wolfgang Laib", Suzanne PAGEk burututako elkarrizketa, Fundació Joan Miró. Bartzelona 1989, zati aukeratuak.



"Denbora aurrera doa, baina espazioa bertan gelditzen da. Pasealeku batek bizitza igarotzen du, fisikoa da, baina ikusezin bihurtzen da berehala. Eskultura bat zurruna da, atsendenleku baten modukoa, ikusgaia. Ikusgarritasunaren eta iraunkortasunaren maila guztiak zehatz erabiltzeko askatasunak garrantzi handia du nire lanean. Artea urrats bat edo harri bat izan daiteke. Eskultura bat, mapa bat, testu bat, argazki bat, nire obraren molde guztiak berdinak eta elkarren osagarriak dira. Hori da artea, nire ekintzen ezaguera alegia, dena delakoa haien moldea. Nire artea neure esperientziaren esentzia da, ez haren adierazpena."⁸¹³

"Lekualdaturiko lerro bat
altxatuz eramanez ezarriz
22 miliako lerro zuzen baten gaineko pasealeku batean
objektu batek beste bat
goroldioak artilea
artileak sustraia
sustraiak zohikatza

⁸¹³ Words after the fact, 1982", CAPC Bordele 1990, zati aukeratuak.

zohikatzak ardi adarra
ardi adarrak harria
harriak ahuka
ahukak onddo pozoitsua
onddo pozoitsuak hezurra
hezurrak luma
lumak makila
makilak masailezurra
masailezurak harria
harriak igela
igelak artilea
artileak hezurra
hezurrak mozolo okada
mozolo okadak herria
harriak ardi adarra
ardi adarrak pinaburua
pinaburuak txalupa
txalupak pago intxaurra
pago intxaurrak harria
harria pasealekuaren amaieraraino."⁸¹⁴

MENDIETA, Ana

⁸¹⁴ "Piedras. Richard Long", Ministerio de Cultura. Madril 1986, 21 or.

"Nire artearen oinarria energia unibertsal baten ustea da, munduko gauza oro hartzen dituen energiaren ustea da: intsektutik gizonera, gizonetik espektrura, espektrutik planetara, planetatik galaxiara. Nire lanak jaraikari unibertsal hori zabaltzen duten zainak dira. Nire lanetan zehar goratzen da munduari bizia ematen dioten izerdi unibertsala, sineste originalak, gune oinarrizkoak eta pentsamendu inkontzienteak: hutsa, umezurztasuna, hasierako lur bataiatu gabea, lurraren barnetik gure zelatan dabilen denbora bakarrik gelditzen dira. Jatorriaren bilaketa da, batez ere."⁸¹⁵

MERZ, Mario

Uharraren pinturari buruz

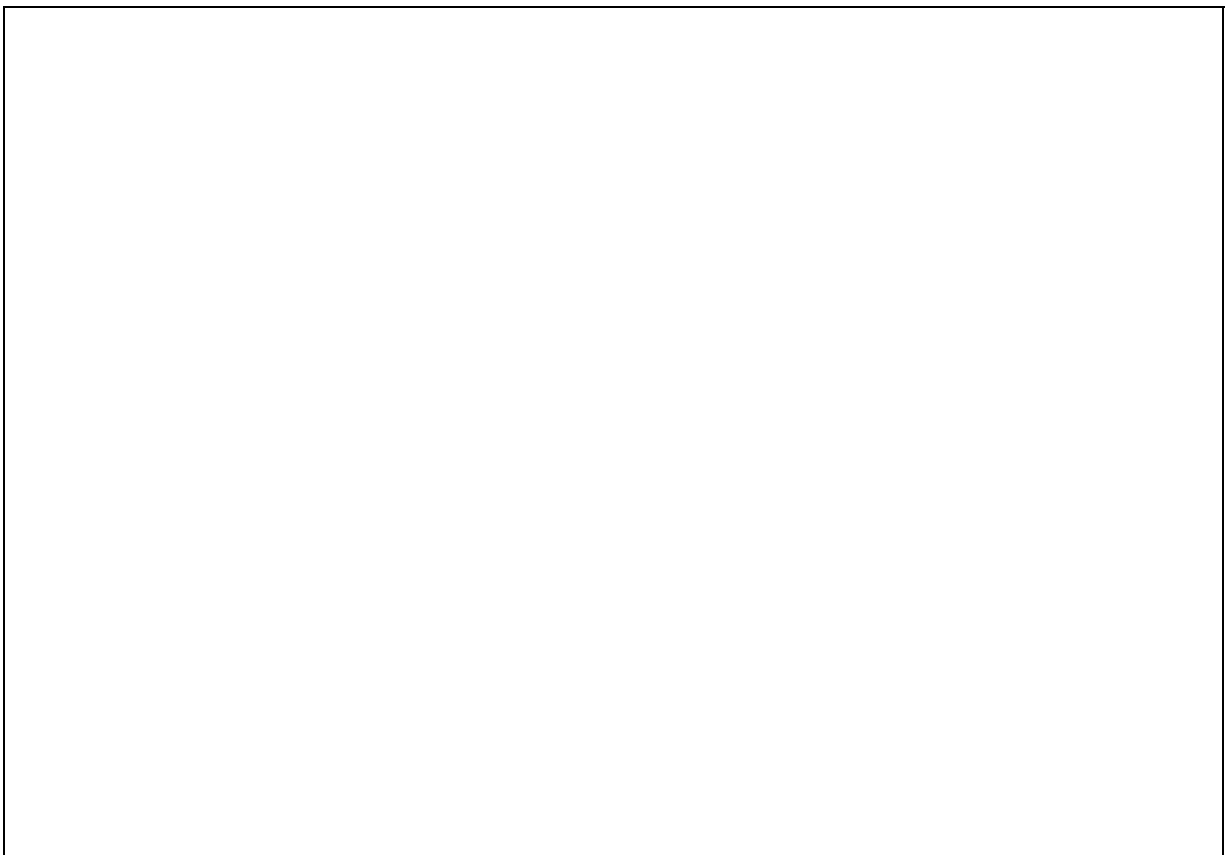
"Uharra urrutitik antzematen da
uharrak arrastaka eramaten ditu gauzak
gauza gisa ulertzen ez direnak
uharrak argia islatzen du
uharra ur zurrumbilo bat da
ur bihurrikatua nahasia gero eta handiagoa egiten duena
jauzia
uharrari haizeak ematen dizkio hostoak
uhar handian bizi da uharreko arkakusoa
uharrak zartatu egin du zurezko zubia
paperezko etxea
puztu egin du zaldiaren sabela
uharrak bira egin du harkaitzarekin topo egin arte
errotoreak altzairuzko egituran nola
erlaitzek dizdiz egin dute hartxintzar uharreko harri zurien gainean
beirak bat egin du beirarekin
uharraren bidez
uharraren arroila
den eskulturarik ederrena da
ur ganbinez beteriko zuloa delako
lastoa gelditu gabe lasterka ibiltzera ohitu da

⁸¹⁵ "La silueta del destino", Donald KUSPIT, El Europeo 43 zb., 1992, 90 or.

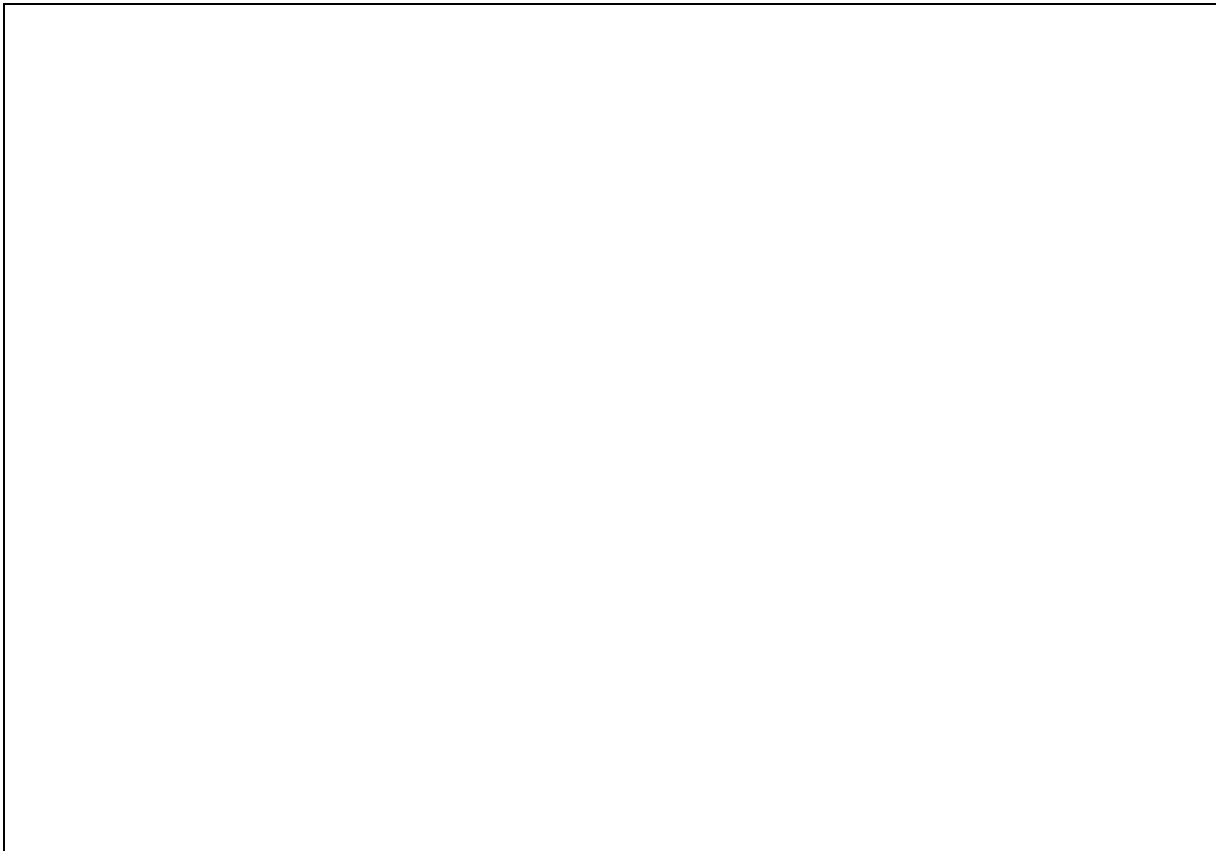
errota abandonatua blai eginda dago
goroldio berde eta gorria
eta erraldoiak polikromaturik ehotzen ditu
eta aizkorakadak ez dira nabaritzen
zarrapastaka jaisten dituzte mendiko mailak."⁸¹⁶

MORQUILLAS (José Ramón Sainz)

"Museo batek, bere helburua behar bezala bete dezan, sozialki aurreratua behar du izan; hau da, berari dagokion eta ordezkatzeko duen gizartearen balore tradizionalak babestu behar ditu. Zera soziala, izenak berak hori esan nahi duela dirudi –eta asko aurreratzen ari naiz–, zera sozialaren adierazpena da, eta hauteskunde orokorrak ditu erakusgarri goren. Hauen emaitza esanguratsuak kudeatzaileen eta patronatuen ezaguerekin alderatuz lortzen da historien arteko harreman egokia eta eratsua. Geldotasunak prozesu hori bermatzen eta botere bihurtzen den espazioaren definizio zehatza sortzeko bidea ematen du. Statu quo. Behar beharrezkoa eta museoaren izakidea da. Imagina ezazue, adibidez, erakusketa interesgarri edo garrantzitsu bat las Chamasen (zorionez, ixteko agindua duena ezpata bat bezala buru gainean dilindan, agindu hori, gure gizarte babesgabearen zoritxarrerako, garaiz bete ez bada ere). Edo imagina ezazue erakusketa bera galeria komertzial batean, gure gizarte ezjakinaren kontura amarruz aberasteko beren esku dituzten baliabide guztiak erabiltzen dituzten irabazi-asmodun elkarte horietako batean.



⁸¹⁶ "Mario Merz", Galleria d'Arte Moderna. Bolonia 1982, 183 or.



Honen guztiaren aurrean babeska eskaintzen du museoak. Ordena, nahasmendu eza adierazten du. Museoa da, benetan, erakusketei eta ekitaldiei garrantzia ematen diena. Europar akademizismotik eta yanquien zalapartatik babesten gaitu, Sortzez Garbiak bezala. Ez du diru askorik, baina ez die gastuei eta eginbearrei begiratzen helburu hori lortzearen. Koadroak berriro ordenatzen ditu, paretak margotzen ditu, botoiak dirdaitzen ditu, gure tradizio historikoa bizirik mantentzen du, eta gure erakunde eta baloreak gordetzen ditu gisuak eta marmolak erabiltzen dituen kontu berberaz.

Dena dela, badira zenbait oztopo, hemen azaldu nahi nituzkenak. Joera handiagoa du bere izatea sendotzera bideraturiko lanekiko eta jarrerekiko; bere izate politikoaren irudia azaltzeko joera du –axaletik aritzen den behatzaileari behintzat–, berak sortu eta bultzaturiko keinu ugari ditu, gehiago maite du segurtasuna sormena baino, parte hartze aktiboa bazterrera uzten du, biltegia ez diezaion nahastu, euskaltasuna –errealitatean non kokaturik ez duen termino hori– zentralizatzen laguntzen du, gehiago erabiltzen du zera modernoa zera kontenporaneo baino, eta hauts apur bat ere badu. Baina horren guztiaren ordain, gune lasaia, atsegina, eroso eta konpaina onekoa eskaintzen dio hiritarrari."⁸¹⁷

⁸¹⁷ "Erratas funcionales", Arabako Foru Aldundia 1994, 62-64 or. "Titulurik gabe" izeneko testua, lehendik ere kaleratua zuen MORQUILLASek, 1993ko azaroan hain zuzen, Eskultura Sailak Artederren Fakultatean eta "Denboran zizelkatzea" izenpean antolaturiko ihardunaldien barruan.

MORRIS, Robert

Observatory

(...) "Observatory ez dator bat gaur egun egiten den artearekin; ez dator harekin bat bere asmo sozialari dagokionean, ez eta bere egitura estetikoari dagokionean ere. Ez dut obra hau definitzeko terminorik aurkitzen. 'Multzo para-arkitekturakoa' izan liteke obra hau deskribatzeko modurik zuzenena, baina adierazpen traketsa da hala ere. Ez da, inola ere, zulaketa lan bat. Era honetako eraikuntzek eskulturaren arazoei erantzuten diete, eta are gehiago, neurri batean, arazo grafikoei ere, aurretik existitzen zen 'site' bati formak eransten edo kentzen baitzaizkio. Nire lana neolitikoko edo ekialdeko arkitekturako obretatik hurbilago dago oinarrian. Aretoak, patioak, igarobideak, perspektibak, maila desberdinak, etab. adierazten dute haien egileek giza gorputz mugikorrari esperientzia fisiko bat eskaintzeko zuten ardura. Eta ardura horiek berberak bereizten dute lan hau beste kanpo eraikuntza erraldoietatik, obra monumentaletan agertu ohi diren eta osotasun estatiko baten parte diren osagaietatik. Ez da ez eskultura eta ez arkitektura. Eta ez da begiratu bakarrean haren osotasunaz jabetzeko moduko izatasun bat, ezta babesleku bat ere. Obraren denborak –urte sasoi aldaketetan eguzkiak irteetan utzitako arrastoa– espazioan ezarritako egitura apaingarri huts bat baino zerbait gehiago egiten du."⁸¹⁸

Grand Rapid Project

"Obrak zenbait malda erdikide eta erdialdean ezarritako eserlekuak ditu. Behealdean muino moduko bat dago. Gainaldean, berriz, parking bat egin da. Esparruak, izan sailkatua ala ez, zuhaitzez garbi behar du egon eta

⁸¹⁸ "Robert Morris", C. G. Pompidou. Paris 1995, 253-254 or.

eremu guztian belarra landatu behar da. Antzina eta gaur egun erabiltzen den terraza metodo bat erabili dut. Leku askotan eta xede desberdinetarako erabili izan da metodo hau, jauregietan nola meategi irekietan, mendi alboko autobideetan nola kulturuneetan. Era honetako terrazetan antolatutako guneak izaten ziren pertsiarren eta mongolen lorategietan, bai eta Peruko Muyu-Urayko anfiteatro handietan ere."(...)

"Bisitari batzuek galdetuko dute zer 'esanahi' duen honek guztiak. Zera bakarrik erantzun dezaket: artea ezaugarritzen duen berezitasuna, beste edozein giza jarduera antolatutik bereizten duena, da ez duela azalpenen bidez inolako kontrolik ezarri nahi. Norbere esperientziari eta zalantzari atea irekitze hori ez dute ikusle guztiak ongi hartzen. Baina hor bilatu behar da, hain zuzen, obraren balorea, balorerik balu."(...)⁸¹⁹

"Era batera edo bestera, teknologiak egin ditu XX. mendeko monumentuak: meategiak; koheteak muntatzeko angarrak, beren baitan halako mikroklima bat sortu dutenak; Four Corner Power Complex; 1930 inguruko urtegiak; 1950-1960 urteetako azeleratzaile lineal eta zirkularrak; 1960-1970 urteetako irrtati teleskopioen bateriak; eta, aurki, MX misil berriarentzako tunel sarea. Egitura hauek guztiak gaur egun zientzietan eta teknologian dugun fedea erakusten dute, eta mundua inork konpondu eziniko krisi batean murgildu duen jardunbide baten lekuko dira. Artearen ahalegin handienak epifenomenoak izango dira, seguruenik, haien aldean. Gaur egun arte ez zegoen konparaketarik egiterik. Baina gauzak aldatu egiten dira artista batek lur orube baten berkalifikatzeko egiten duen lanean Meategien Bulego amerikarrak parte hartzen duenean. Kasu horretan artea salatu behar litzateke bere energiak hori bezain indar suntsitzaile nabarmenen mesederako erabiltzeagatik."(...)

"Ala artea ongiaren eta gaizkiaren gainerik dago? Giro moral ustelenean jardun dezake. Eta agian horregatik, artea amoral delako hain zuzen, du egoera sozial guztietara egokitze ahalmena. Mugak ikertzeraz bultzatzen gaituen alor bat da. Arteak bera menderatzen eta erabiltzen saiatzen den hura hondatzen du eta zoko ezkutuenetan sartzen da, emozio baztertuenetara iristen da, eta kontraesanari aurre egiten dio inolako nekerik gabe. Artea beti izan da indar suntsitzailea, eta horren erakusgarri garbia da etengabe bere burua suntsitzen duela, Modernismoaren hondamendian adibidez, prozedura eta bizimodu baten arrazionalizazioarako araudi bihurturik. Artea beti egon da indar jakin batzuen mende eta beti aritu da haien zerbitzurako, kontuan hartu gabe indar horien (faraon, aita santu, noble, kapitalismo) izaera morala. Artea erabili duten indarrak zeintzuk izan diren jakiteak ez du abantaila handirik eskaintzen. Artea propagandarako bide bat da, norbaiten onurarako propagandarako bidea. Historia, beti inorren historia izaten dena, artea neutraltzen saiatzen da beti (inorren historiaren arabera, Speer artista hobea zen Gericault baino). Helburu sozialetan sinesten duten artistak izan ohi dira, sarritan, arterik txarrena egiten dutenak."(...)

"Arteak bere erabiltzailea erabili behar duela dioen araua baldin bada arau bakarra, orduan ez ginateke larritu behar monumentu publikoei dagokienez egiten den politikaren eta propagandaren ergelkeriaz, batez ere bati egiten badiote monumentua egiteko enkargua. Babes industrialak, lurren berkalifikazioarako jentzio artistikoki aplikatua, gogo onez hartu beharko al luke artistak? Edozein meategi har lezake artistak kokaleku. Mendietako gailur zelaituak kutsu estetikoaren zain daude. Ez litzateke txarra izango eskultura forma bat, zabor berde eta

⁸¹⁹ Ib., 261 or.

kutsagarriz beteriko inguruko hektareen salbatzaile. Oraindik irekita daude industrian erabili izan diren putzuak; norbaitek zera kreatiboez noiz beteko zain daude. Eta izango dira, seguruenik, lantaldeak, beren bulldozarren zain, artista ausart bat hondatutako lurra neurtzen hasi eta seinalea eman zain. 'Jaunak, jar itzazue martxan zuen motorrak, eta eman diezaiogun behin betiko amaiera XX. mendeari!'"⁸²⁰ [...]

NAHS, David

"Lehen zerrategietako zura erabiltzen nuen, banako standard erregularrak; gero, zuhaitz zur berdea; orain zuhaitza bera. Zenbat eta gehiago begiratzen dudana zuhaitza, orduan eta argiago ikusten dut zuhaitza: haren energia, kokalekua, bolumena eta egitura, injeniorotza eta oreka. Are gehiago, zuhaitz bakoitzaren izate propioa ikusten dut, eta haruntzago, bizitzaren ikur handia. Dorre gotor dardarkaria da, Izadiako energiaren gurpila."⁸²¹

⁸²⁰ Ib., 278-279 or.

⁸²¹ Op. cit. "Earthworks and...", 162 or.

NAUMAN, Bruce

"Buztina erabiltzen ahal baduzu eta arte egiten amaitzen bazara, orduan, modu berean, zure burua ere modelatzen ahal duzu. Gorputza lanabes gisa, objektu erabilgarri gisa baliatzearekin du zerikusia. Hori da 'Keinuak egiten' argazki eta marrazkien helburua."

"Obretan ideiak jarri nahi nituen nik, hizkuntza obrara eraman funtsean. Esango nuke nik ezen nire Duchamp-ekiko interesak baduela zerikusirik ideiak ordezkatzten dituen objektuen erabilerarekin. Baina nahiago dut Man Ray; lokarri gutxiago dago haren obran, irrazionalitate gehiago."(...)

"A Rose Has No Teeth" (Arrosa batek ez du hortzik), 1966

(...)

"(Wittgenstein) hizkuntzaz mintzo da, eta 'Arrosa batek ez du hortzik' eta 'Haur batek ez du hortzik' esaldien arteko diferentziaz gogoeta egiteko esaten digu. Lehen esaldiak ez dakizu zer esan nahi duen, proposizioz kanpoko zerbait zureganatu duzulako. Hala bada, plakan zer ezarri pentsatu nuenean hitz horietaz oroitu nintzen, zeren eta Izadiarekin asma nezakeen beste ezerekin adinako zerikusia baitute."

(...)

"Behin eskulturak aire zabalean egitea pentsatu nuen. Mota horretako eskulturak, oro har, handiak eta iraunkorrak zirela pentsatu nuen, eta guztiz barregarriak iruditzen zitzaizkidan; kanpoan dena, zuhaitzak eta belarra, hain atsegina izanik nik ez nuen guztia aldatuko lukeen zerbait jarri nahi. Orduan, denbora baten buruan erori eta Izadiarekin bat egingo zuen zerbait moldatu behar nuela pentsatu nuen. Desegin daitekeen zerbait, hautsez edo paperez. Orduan pieza hura egin nuen, zuhaitz baten gainean jartzekoa den plaka hura. Urte sail baten ondoren arbola hazi egin da haren inguruan, estali du eta desagertarazi du."⁸²²

⁸²² "Bruce Nauman", CARS. Madril 1994, zati hautatuak.

NILS-UDO

"Lorez marraztu. Hodeiz margotu. Urez idatzi. Maiatzeko haizeak eta ekaitzak erauzitako hostoaren hegaldia zirriboratu. Hormategiaren etorrerari itxoin. Haizearen norabidea aldatu. Ura eta argia bideratu. Kukuaren kantu xamurra udaberriko egun batean, haren hegaldiaren marrazki ikusezina. Espazioa. Animaliaen oihua. Garatxo belarraren zapore garratza. Putzuak lurrez estali eta mariorratzak desagertarazi. Lainoa argitu eta tomisko horiaren urrina birsortu. Hotsak, koloreak eta usainak modu armoniatsuan nahasi. Belardi berdea. Baso baten zuhaitzak eta landa bateko belar izpiak zenbatu.

Izadiak berak eskaintzen dizkidan elementu soilez baliatuz, Izadi horren egoera jakin bat birsortzen dut berezko espazio zehatz batean.

Izadiaren armoniaren sentimendua, jasaten dituen aldaketena eta harengan eragina duten kausena, haren hedapenaren sentimendua bai denboran eta bai espazioan.

Nire lana errealitatearen eta hura gainditzen duenaren sinbolo bat aurkitzen saiatzea da eta sinbolo hori aukeraturiko paisaiek eta erabilitako elementuek emana dago aldez aurretik. Gizakiak kosmosarekiko duen harremana eta mendetasuna, bai eta denboran eta espazioan gizonak duen izaera eta izatea itxuratzeko modu bat da.

1972 ezkerotik Izadian eta Izadiarekin egiten dut lan. Besteak beste, zuhaitzak, zuhaixkak eta loreak landatu ditut. Lurra modelatu dut eta belarra erein dut, harriekin, adarrekin, loreekin, fruituekin, landaretzarekin, urarekin, elurrarekin eta suarekin egin dut lan, eta aldi berean eguzkiaz, haizeaz, mendiez, errekastoez eta belardiez, basoez eta animaliez baliatu naiz.

Urtaroek nire lanaren gainean eragin ondorioak jaso ditut kamararen bidez, bizitzaren hazkundera islatu dut, baita haren gainbehera ere."⁸²³

Project mais

⁸²³ "Arte y medio ambiente", 1987ko udan, Cabueñes-en (Asturias) irakurritako testua.

"AGPM (Association Générale des Producteurs de Maïs] elkarteak artoa gaiari buruzko obra bat egin nezan manua jasotzea, benetako erronka gertatu zen niretzat. Ez nuen inoiz artoarekin lan egin, beti erakarri egin banau ere, bai urre koloreko artaburu bikainagatik, bai landarearen itxura ederragatik. Arta soro batean, haurrak itsaso berde batean murgiltzen dira.

Erronka bat zeren berehalakoan, ezinbestean, arto egiteak dakartzan arazo ekologikoak baintuen gogoan: behar duen ongari, pestizida eta herbizida kopuru gaitza eta monokultibo handien arazo guztiak.

Erronkak, alabaina, nire 'sortzaile' gaitasunak ere pizten ditu. Egoera, aitortu behar, guztiz gogokoa.

Horrenbestez, nola erreakzionatu traiziorik egin gabe ?

Agerraldi soil baten forma aukeratu dut. Badena egiaztatu eta erakutsi egiten dut. Juxtu Izadiaren baitan eta Izadiarekin batean egin ditudan beste lan askotan bezalaxe. Arto aldaki ugari dago munduan, guk 15 aldaki bereziki interesgarriak hautatu ditugu. Ordena jakin batean landaturik, denak elkarren ondoan, bisitariak artoaren historia aurkitzen du ibilbidean zehar, gure egunotatik landarearen sorburua den Mexikoko teosintaraino. Denboraren espiral horretan gora joanez, aldakien ezaugarri desberdinak aldera ditzake bisitariak, haien garaiera, perfilak, hostoen berezitasunak, artaburu formak eta perfilak...

Obra hau, ezinbestean, egungo nekazaritzaren baldintzen pean eta haren metodoak erabiliz burutu da. Izatez egiaztapena da, proposamen irekia, eskultura bizia, denboran eta espazioan hedatzen dena Izadiaren gainean gizonak egindako lana erakusten duena. Orobat, beste ikuspegi bat da nire bizitzaren gaia lantzeko: Izadia. Obra 'aplikatu' bat? Tristea?"⁸²⁴

OPPENHEIM, Dennis

Reading Position for second Degree Burn (Stage I & II) 1970eko iraila

"Lan honek energia inbertsioa edo nahasketa dakar. Nire gorputza hartzailearen jarreran jarri zen... plano erakutsia, azalera bahitua. Obra honen sorburua koloreen aldaketaren nozioa da. Pintoreek beti modu artifizialean agerrarazten dute kolorearen egintza. Nire burua margotzen utzi nuen –nire larruazalak pigmentoarena egin zuen. Haren intentsitatea erregulatu ahal izan nuen esposizio denbora zehaztuz. Larruazala aldatu ez ezik, aldaketa hori zentzuen mailan ere erregistraturik geratzen zen: gorri jartzearen egintza senti

⁸²⁴ 1994ko udaberri, uda eta udazkenean zehar, Nils-Udo-k Laas-eko Gazteluan (Donapaleuren eta Paueren artean), Oloron ibaiaren bihurgune batean, "Project-Maïs" izeneko lana burutu zuen. Horren inaugurazioan egon ginen eta obraren autorearekin eta haren laguntzaileekin egun bat emateko parada izan genuen. Ondoko testua autorearena da eta inaugurazioan banatu zen. Airetiko argazkia, Nils-Udo-k obra honetan izan zuen argazkilariaren opari bat da.

nezakeen. Eguzkiak tatuatzen ninduen. Luzatu besterik ez da egin behar eta zerbait erasten zaizu gainean. Eguzki sistemari entxufatzea bezalakoa da."⁸²⁵

2-stage transfer drawing Dennis to Erik Oppenheim, 1971 (Iraganeko egoera batera itzultzea)

"Erik-en sorbaldan lapitza pasa ahala, bera mugimendu hori paretaren gainean egiten saiatzen da. Nire ekintzak erantzun zinetikoa eragiten du haren zentzu-aparatuan. Beraz, haren bitartekotzari esker marrazten dut. Bi marrazkien arteko diferentzia, zentzuen atzerapenaz edo desorientazioaz esplikatzeko da, prozesuan bizkorturiko osagai bezalakoak baitira. Erik nire semea denez eta biek antzeko elementu biologiko amankomunak ditugunez, pentsa daiteke haren sorbalda (azalerari dagokionez) nirearen aldaera heldu gabea bezalakoa dela. Nolabait esan, iraganeko egoera batekin jartzen naiz harremanetan."

2-stage transfer drawing Dennis to Erik Oppenheim, 1971 (Etorkizuneko egoera batera aurreratzea)

"Nire sorbaldan Erik-ek lapitza pasa ahala, mugimendu hori paretaren gainean egiten saiatzen naiz. Haren ekintzak erantzun zinetikoa eragiten du nire zentzumen-aparatuan. Beraz, Erik-ek nire bitartekotzari esker marrazten du. Bi marrazkien arteko diferentzia, zentzuen atzerapenaz edo desorientazioaz esplikatzeko da, prozesuan bizkorturiko osagai bezalakoak baitira. Erik-en aita naizenez eta biek antzeko elementu biologiko amankomunak ditugunez, pentsa daiteke nire sorbalda (azalerari dagokionez) harenaren aldaera heldua bezalakoa dela. Nolabait esan, etorkizuneko egoera batekin jartzen da harremanetan."

A Feed-back Situation, 1971, Dennis Oppenheim, Erik Oppenheim

"Nik sorrarazten dut Erik-ek itzuli eta bueltatzen didan mugimendua. Bueltan hartzen dudana nire mugimendua da haren zentzu-aparatuak bidalia."⁸²⁶

PENONE, Giuseppe

⁸²⁵ "Dennis Oppenheim", Musée d'Art Contemporain. Montreal 1979, 53 or.

⁸²⁶ Ib., zati aukeratuak.

Nire altura, nire besoen luzera, nire loditasuna erreka batean, 1968

"Eskultura egiteko eskultoreak lurrean etzan behar du, bere burua irristatzen uzten duela lurrean etzan, presarik gabe jaitsi, emeki-emeki, mantso-mantso, eta azkenik, horizontaltasuna lorturik, arreta eta ahaleginak zure gorputzean jarri, zoruaren kontra zapalduz lurreko gauzak ikusi eta sentitzeko bide ematen dizun gorputz horretan; gero besoak luza ditzakezu zoruaren freskotasunaz erabat gozatu ahal izateko eta eskultura burutzeko behar den lasaitasun maila iristeko. Puntu honetan gelditasuna baldintza nabariena eta eraginkorra bihurtzen da; mugimenduak oro, pentsamentuak oro, iharduteko gogoak oro ez beharrezkoak eta arbuiatzekoak dira egoera horretan, hondoratze lasai eta geldo horretan, zorionez lortu den jarrera horretatik oharmena aldaraziko lukeen dardara nekagarririk, hitzik eta mugimendu artifizialik gabe. Eskultorea sartzen da... eta horizontearen lerroa begietara hurbiltzen zaio. Azkenik, burua arindurik sentitzen denean, lurraren hotzak erditik moztu du eta irakurgarri bihurtzen du, argi eta zehatz, bere bi zatiak bereizten dituen puntua, zeruaren hutsuneri dagokion gorputzaren zatia eta bete-betean lurrari dagokiona. Eskultura orduan gertatzen da."⁸²⁷

Hamabi metroko zuhaitza (1969), Zuhaitza errepikatzea (1969-1980, Zuhaitzak hazten jarraituko du gune horretan izan ezik (1968-1978

"Zuhaitzaren errealitatea, oihanaren magma bigunean burutik buru gainean ibil daitezkeen forma gisa; oihanaren oroimena den arbolaren bizitzarako gertaera garrantzitsu handien ibilbide oroitarazlea; hostoen ufakoa, laztan gozo batez aplikatua edo beroak eta hotzak, baina baita gizonaren gorputzak, eraginiko presio sendo eta bortitza, egongaitza eta geldoa da, artifizioak bizkor eta gogor bihurtzen duen bitartean; ibaiaren izaera oroitarazten dute, haren keinua eta haren emaria, haren hedapena, gizakiaren gorputzaren aztarna den marra luze koipatsua. Aurrikus daitezkeen keinu errealean, normalen laguntzaz, heroi-izpiritua arte obraren baitan bizitzera iristen da, gauzek atxikia duten hutsalkeria sakratuaren adibide. Buztinezko estatua bat ukitzea, arrasto bat uztea, keinu baten iragatea, brontzean finkatu, eskultura gisa transmititzea, ez du eskultura sortzen baizik eta, hobe, eskultore biziaren isla bat haren berezko keinuetan kondentsatua, ibil daitezkeen adibidea oihanaren zuhaitz-oroimen hartan bezala. Lurra ama bada, hark ere giza itxura hartzen badu, erroen eta enberraren loturak sexua oroitarazten badu, eskultura lurrez egina bada, lurra emankorra bada, eskulturak elementu femeninoa orotarazten badu, lurra modelatzea sentzuala bada, sentzualitateak atsegina eragiten badu eta buztinezko estatua batez gozatzea zuzena bada, eskultorearen keinu begetala beraz espazioan garatuz doan larruazalaren aztarna bailitzan proiektu daiteke."⁸²⁸

⁸²⁷ "Giuseppe Penone", Germano CELANT. Electa. Milan 1989, 38 or.

⁸²⁸ "Giuseppe Penone", Galerie Nationale de Canada, Ottawa 1983, 44 or.

Ibaia izatea, 1981

"Ibai baten urbilduetan perfekzio bikoitzeko irudia moldatuz nahasten diren likido eta solidoak eskultura sortzen dute.

Ur laster baten, ibai baten izaera, ezin daiteke bereizi baldintzatzen duen eta hainbat ezaugarri ematen dizkion ibilgutik, eta aldi berean, ibai horren korrontearen bat-bateko uholdeek eta erabateko baretasun eta jarraipen aldiek ibilgu hori baldintzatu eta modelatua da.

Ibaiaren goi aldeko iturburuaren hortz garbi, gogor, zorrotzek leku ematen diete ezpain likidoen urautsiei zeinek, irenkor, ertzetako masak besarkatzen dituzten erdi aldeko ibilguan, bere sabelean, burutzen duen ekintza suntsizaile eta gor-nahasian, gero behe aldeko ibilguan korronte nagi, bareetako lagun ondulatua izateko, ibaiaren hesteak, harriak borobilagoak eta leunduagoak diren lekuan, azkenean legarraren, hondarraren gainean eta ahoaren alubioi aberatsetan urak iragaten diren arte.

Ibai bat zalutasun harrigarriaz hornitua da; haren korrontea etengabea da, arduratsua, ukigaia, betierekoa. Haren masa likidoaz isuri egiten dela, lasterka doala, irristatzen dela esan ohi da, baina hori ikusten denaz baizik ez da egia, zeren eta ibaiak zeharkatzen duen lurra latza da, idorra, bihurtunetsua; ibaiak dragatu egiten du, jo eta larrutu egiten du azala.

Fluidoaren masek elkar jotzea, suspentsioan den hondarraren eragin urratzailea, ibai hondoaren gaineko uren mugimendu etengabeak harri handien ezin sumatuzko lerradura, uharrien lekualdatze geldoa, harri kozkorren higadura azkarragoa eta hondar mehearen ihes azkarra eragiten du, ibai-ohetan ibai bat bailitzan.

Ibai batek mendiak garraiatu, tokiz aldatzen ditu. Ibaiak harri handiei sufriarazten dizkien kolpeak, urradura eta aldaketa bortitzak, beste objektu txikiagoen talkaren bidez, pitzadura eta zirrikitu txikienetatik ura sartzeak, harri puskak eramaten dituela eta formak itxuratuz zatiki ñimiñoen eta handixeagoen mailukatze erregularraren bidez, hondar zirimolak iragatea, kolpe zakarrak, suntsipen isila eta presio handien marruskadura

geldoa. Ibaiak harri puska bakoitzaren esentzia, kalitaterik hutsena eta hobekien disimulatua, nortasun sakona sorrarazten du, harri bakoitzean bazen alde zurreratik forma bat, haren esentzia.

Ibaiak iraun beharreko materia eta forma erakusten ditu, harria bere egoera bizigabera eramaten duela. Ibai batean, puska bakoitzak, ñimiñoa edo alimalekoa izan, kalitate berekoa izatera jotzen du eta edukieraren zein formaren helburu berberari erantzuten dio: absolutoa.

Harria, lehenago mendiaren zati bizia zena, gai eta egitura bilakatzen da, elementu banandu eta bizigabe bihurtua, denboran esekita, bere perfektzioaren zain.

Ibaiaren lanak azkartu egin dezake denboraren joana harriaren gainean, egoera bizigabea are bizkorrago lor dezan bideratzen duela.

Ez dago ibaiarena ez den harria asmatzeko edo lantzeko beste inolako molderik. Punteroa, zizela, gradina, harri urratzailea, esmeril-papera, elementu guzti horiek ibaiarenak dira.

Ibaia izatea zera da, ibaiak landutako harria hartzea, korrontean gora oinez joatea mendian harriaren sorburua aurkitu arte, menditik beste harri bloke bat hartzea eta ibaiko harria berregitea bloke berriaren bidez. Harri batetik harri bat egitea, eskultura perfektua sortzea da, Izadiari itzulitako eskultura, herentzia kosmikoa da, sormen hutsezko keinua. Eskultura onaren izaera naturalak balio kosmikoa ematen dio.

Harriaren gaineko benetako eskultura egitea, ibaia izatea da."⁸²⁹

PEREJAUME

Geografoak eta olerkariak

"Nork erdiets dezake errealitate absolutua bere biluztasun hutsean! Nork bereganatu dezake, labur eta osorik! Hori dela eta, agian, haren puskak etxeratzeko ahulezia hori eta, zer esanik ez, uhin atlantikoak eta lur-jausi ahulak areto eta palkoetan kurriarazteko atsegin etsi horiek edo, hain juxtu, horman ikuspegi bat, ia erreala, esekitzea, erdialdeko garaian, pintura eta aire zabala konbinatzen dituenaren antzera, edo apaletan burdinbidearen moduan antolatzen saiatzea edo, argi jada birtualarekin, ordenadoreetako memoriaren zorrotasunean. Letrazko irtenunez hornituriko muinoak, hiri jendetsuak, landare-zutabeak, bazter sakonik gabeko golkoak, ibai ertzak eta elkarren ondoan jarritako gailur saila, bere izenan zehar dabilen bide batetik eta tokiak, bere baitan bilduagoak, enigmatikoagoak. Tokiak urrutitik beren izenez eta pinturez deituz: baso bat, lasai eta atsegina, beste bat, adartsua eta sarria, ibai euri-bide motz eta emari handikoa, irregularra, gauzen artean, baratzetako sakonune bat, bertatik elurra eta baserriak jausten direla. Izen horien harkaitzezko haustura emankorra da, ez segurua, goranzkoa. Mendi bat zorrotzegi agertzen bada, elurrak blokeatu aurretik, bestaldetik erortzen da. Dena metafora egiten da ezinbestean, badatorrela ematen du baina jauzi egiten du. Edozein zuhaitz ilarak urrutira eraman gaitzake: berde desberdineko masak, ureztatze obrak, sumendi-konoak dituzten haranak

⁸²⁹ Ib., 39-41 or.

gailur lauso eta urdintsuen artean. Mendiak bata bestearen ondoan agertzen dira, terraza zakarrez eta larre ahulez horniturik, etxolez eta etxetxoez geroxeago; goialdean, larre garaiek berriro agertzen dute harearen tonu herdoiltua, itsasoa berriro abiatzen den haustura horiekin eta itsasbehera berriak eta iturburuak ainguratzen dituzten gailurretako kotak."⁸³⁰

Bi geografia

"Gerta daiteke pintura batek ostatu ematea eta mahaira gonbidatzea, bai eta guk gaua bertan ematea ere, konturatu gabe gainera; hala oraina arnasten dutenak eta nork daki arnasa non ematen duten, zenbait orduz, zenbait mendez erakusten dituzten koloregaiak pizten dituztela, badiren eta ez diren koloregaiak."

(...)"Figurazioa itsutasun forma bat da, itsutasunaren inguruko irudi bat: pintura lasaitu nahiko luke, hain zuzen ere, pintura bere presentzia saihestean mamitu den horretan. Koloreei gorputz eta okre gorri gehiago ematea eta guri entregatzea: fenomeno naturalak neurtzeko tutuan ezarritako pintura, irudi baten ahurrean bildutako koloregaiak, abstrakzioaren kolore beteak, objektua bezalako informalismoa, gorpuztasuna eta mehea zenaren loditasuna, pintura lehorraren zarakarrak bere berezko errealitatean, gai koloreztu bat, euskarririk gabea, alde guztietatik eskuzta daitekeen eskultura pintura bat, ildoak, artesiak eta bikorrak dituen, masa desitxuratua, tonuek eta koloreek mailaturiko pila, muga guztien iraupena eta batuketa, oztopoek, trabek moldeatua, zaborren ikus-eremua, pilaketa bat, masa alderraia, hoztu eta solidoa, ez tokien ez aurpegi berehalako joranik gabea."⁸³¹

Natura y signatura (Izadia eta seinalea)

"Hitzaren eta munduaren arteko aldea ezin daiteke neurtu. Pintoreen modura, mundua molda dezakegu bestelako materialen bidez, bolumenen gorpuztasuna pintura loditasunetan kalkatuz edo leialtasunez idazkiak eginez tailer tipografiko handiekin edo, bere horretan, mundua irakur gela besterik ez dela uste izatea. Letrak ez dira mendiak, eta hala ere, loturek lortzen duten betegintzarre eutsiezin horrekin, egia da zenbait unetan soilik, baina aski pasa ahal gaitezen, irakurriaz bakarrik ditugu mendiak gure esku eta haietan landatu dugu oina. Edo ustez hala dugu baina galdu egiten gara, hitz batean geldirik, eta hitza galtzen dugu harkaitz bat lortzeko eta gero malda bat edo aurpegi bat edota Mallorcako planeta bat edo museo batean ikusitako edozein gauza edo, baita,

⁸³⁰ "Perejaume. El grado de verdad de las representaciones", Soledad Lorenzo, 18 or.

⁸³¹ Ib., 19 or.

hartxingadi bat, liburu batean gelditua, liburu batetik aterea, basaltozko segurtasunez eta gaizki irakurritako urrutiko ikuspegiez pintatua."⁸³²

SERRA, Richard

"Toki bati atxikiriko obra baten eskala, neurriak eta kokalekua norako den toki hartako topografiak zehazturik daude –toki hiri hirikoa, paisaia edo arkitektura barrutia dela ere. Lanak tokiaren osagai bihurtzen dira eta haren antolamendua aldarazten dute, bai kontzeptuaren ikuspuntutik bai hautemateari dagokion aldetik. Nire lanek ez dute inoiz toki bat dekoratzen, apaintzen edo irudikatzen. Toki baterako soilki egindako lanen ezaugarria kokaleku bakanerako bereziki proiektatua izatea da, halakoaren mendean daudela eta hartatik bereizi ezinak direla. Eskultura baten zatien eskala, neurriak eta kokalekua testuinguru jakin baten inguruneko baldintza berezien analisitik ondorioztatzen dira. Toki jakin baten prestaketa-analisiak ezaugarri formalez gainera, ezaugarri sozial eta politikoak hartzen ditu kontuan. Toki bati dagozkion lanek, beti ere, toki hori dagoen testuinguru orokorrari buruzko balio juzkua adierazten dute, gizarte eta politika izaera duena. Eskulturaren eta tokiaren arteko erlazioan oinarriturik, kokalekuaren eduki eta inguruarekiko erreferentzia kritikoa egiten dute. Hautemateko moduaren eta jokabidearen norabidearen aldaketak toki bat somatzeko moduaren beraren azterketa kritikorekin beharra du. Toki jakin bati dagozkion lanek, lehenik eta behin, inguruarekiko elkarrizketa sorrarazten dute. Hizkuntzak oro egitura bat du eta berori ezin daiteke hizkuntza berean kritikatu. Horregatik, lehenaren egitura aztertuko duen beste hizkuntza baten premia dago, baina bere baitan egitura desberdina izan behar du lehen hizkuntza horren kritika bideratu ahal izateko."⁸³³

Pisua

"Pisua niretzat funtsezko balioa da; ez arintasuna baino erakargarriagoa delako, baizik eta, besterik gabe, astunaz gehiago dakidalako arinaz baino, eta hortaz hari buruzko gauza gehiago esan dezaket, gehiago pisuaren orekaz, pisuaren urritzeaz, pisuaren gehitzeaz eta gutxitzeaz, pisuaren kontzentrazioaz, pisua erabileraz, pisuaren eragin psikologikoez, pisuaren desorientazioaz, pisuaren desorekaz, pisuaren errotazioaz, pisuaren higiduraz, pisuaren noranzkoaz, pisuaren formaz. Badut gehiago esateko pisuaren etengabeko doitzeko xehez, gehiago grabitate legeen zehaztasunetik datorren atseginez. Badut gehiago esateko altzairuaren pisuaren prozesuaz, gehiago esateko burdina urtzeaz, laminazio lantegiaz eta labe garaiez."⁸³⁴

⁸³² Ib., 22 or.

⁸³³ "Serra", CARS. Madril 1992, 48-49 or.

⁸³⁴ Ib., 10 or.

SIMONDS, Charles.

"Hasieran, 1970 eta 1975-en artean, SoHon egin nuen lan, auzo hau oraindik jende beharginarena zen garaian. 'Little People'-ek bi publiko arras desberdinei egin behar izan zieten aurre: ingurune artistikoko jendeari eta kamioiak kargatzen ibiltzen ziren peoiei. Artearen munduan zebilen jendearen erreakzioak, oro har, aldeztu aurretik ikus zitezkeen, eta gizarte arauen eraginez blokeaturik bazeuden ere ni haien mundura biltzen saiatzen zitzaizkidan gizarte arauen eraginez. Langileen erantzuna bapatekoa izaten zen eta euren urduritasuna eta eginiko iruzkinak arte jendeena bezain sakonak izan ohi ziren. Antzeman egiten zioten ideien arteko lotura askori, neuk ere arras interesgarriak aurkitzen nituenak.

Nire lehen egoitza Lower East Siden burutu nuen, urduri dudarik ez, hein handi batean arrotz sentitzen baitnintzen, auzoaren egitura zehazki nolako zen ez nekielako. C. hiribidean, auzo hartako Broadwayen nolabait esan, eraiki nuen egoitza. Jende pila nire ingurura biltzen zen. Eguna oso zorionsua izan zitzaidan, benetan. Haurrak gerritik gora igoka nituen; polizia zenbait, elektrikari batzuk eta jonkie taldea nire zereginez ari ziren. Dendari batek kafe katilua ekarri zidan. Horrek guztiak bertako ekinean segitzera bultzatu ninduen. Eta jadanik burutua dut, orain, auzo horretako etxadi bakoitzean egoitza bat, edo bat baino gehiago, ia berrehun danetara, gehienak ere hondatuak bonbardaketa jolasean ibilitako haurren eraginez edota etxera eramaten saiatzen ziren pertsonen ihardueraz.

Hondamenak berarekin dakar nolabaiteko erantzun joera. Jendeak ikusten duenez denbora asko behar izaten dudala egoitzak eraikitzeko, hauek hain konplexuak, hauskorrak eta ederrak izanik bestalde, mundu guztiak objekturik preziatuenetzat dauzka. Euren irudia hain da indartsua non eta suntsitzen dituztenean galeraren zirrara gaitza sentitzen dutela. Egoitza bertan bizi direnena da eta, aldi berean, inorena ez zehazki. Norbaitek egoitza horren jabe nahi duelarik izan, edota berarekin eraman, suntsitu egiten du."⁸³⁵

(...)

"Hutsunea pentsatu al du norbaitek?. Habiek ba al dute motarik?. Ba al dago begirunerik gabeko etxerik?. Nork egin zuen lehen egoitza?. Bizitegia toki biziduna al da?. Zein liparretan bihurtzen da etxe bat bizitegia?"

⁸³⁵ "Charles Simonds", C. C. Fundació La Caixa. Bartzelona 1994, 34-36 or.

Ekintza hauek zimelduriko hondamenak dira, jaulkiriko dorreak, harkaitz gorputza duten landare muinoak, marruskatzeak, kapuluak lore sortak

Toki bizidunak dira."⁸³⁶

SMITHSON, Robert.

Spiral Jetty (Great Salt Lake, Utah), 1970.

"Zeharka meharkako alderdiaren hogeï urterako alokairua lortu ondoren, eta Ogdenen kontratista aurkitu ondoren, nasa eraikitzeari ekin nion 1970-ko apirilean. Bob Phillips arduradunak, haruntza bi kamioi iraulgarri bidali zituen, traktore bat eta induskailu handi bat. Kiribilaren buztana hesolek eginiko marra diagonal baten moduan hasten zen, zeharka meharkako alderdira hedatzen zena. Orduan erdiko hesolatik lokarria bota zuten kiribilaren eraztunak lortu asmoz. Diagonalaren bukaeratik espiralaren zentroraino, hiru bihurgune ezkeralderuntz kiribiltzen ziren. Induskailuek basaltoa eta lurra ateratzen zuten hondartzatik, nasaren hasieran, eta gero kamioi iraulgarrietan ipintzen, hauek atzeraka jo hesolen marraraino eta materialaren deskarga egiten zuten. Uraren ondoan, buztanaren hasieran, kamioien gurpilak hondoratu egin ziren lokatzez beteriko lupetza lirdingatsuan. Arratsalde osoa eman zuten toki hori bete ezinik. Behin kamioiek arazo hori gainditu ondoren, beti zegoen lokatz gainean ezarrita zegoen kresal geruza haustearren arriskua. Spiral Jetty hori markatua izan zen kresal gainetik agertzen ziren lokatz bigunak zeharkatzeko moduan; hala ere, baziren ekidin ezinezko zenbait lokatz pitzadura. Itxaron genezakeen gauza bakarra tentsioak nasa osoari eustea zen, eta bai gertatu ere. Los Angeleseko Ace Gallerykoek kameraman bat bidali zuten gorabehera guztia filma zezan."

(...)

"Helikopteroak eguzkiaren errainua maniobratu zuen *Spiral Jetty*-az aldenik alde erdira iritsi zen arte. Urak ispilu termal erraldoi bat bailitzan funtzionatzen zuen. Kokaera horretatik, gar errainu har ziklotroi baten ioi iturria iradokitzen zuen materia kolapsatzeko espiral batean hedatuz. Azelerazio energetikoaren sentipen orok, beroak igorritako baretasun uhintsuan zuen arnagabeko amaiera. Argi kiskalgarri batek espiralaren harkaitz zatikiak irensten zituen, helikopteroak gora egin ahala (...) *Spiral Jetty*-ren gainean zipiztintzen zen tanta bakoitza kristal batean gatzatzen zen. Ur uhinek milioika eta milioika kristal barreiatzen zituzten basaltoaren gainean."⁸³⁷

⁸³⁶ Ib., 84 or.

⁸³⁷ "Robert Smithson, el paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973", IVAM. Valenzia 1993, 181-187 or.

Ispiluen laugarren lerraketa, 1968.

"Campechetik hegoaldera, Champotoneko bidean, ispiluak ezarri ziren Mejiko golkoaren hondartzan. Jade koloreko urak zipriztinak botatzen zituen, itsas-belar lehorren eta harkaitz higatuen gain zeuden ispiluen ondoan, hauen euskarriak baina deuseztuz sorturiko islen eraginez eta, orain, hitzak dira islen deuseztaile. Urdinaren aipaezineko tonalitateak, garai batean mareak osaturiko zeruaren istil karratu izandakoak, kameran desagertu dira eta inprimaturiko orriaren hilerrian dautza orain –Ancora in Arcadia morte–. Andeatze giroa da nagusi, maila berdineko ispilu azalean eta lurzoru okerrean gelditu dena. 'Benetako fikzioak errealitate izuna erauzten du', dio Chalchihiuticueren ahotsik gabeko ahotsak –Itasoko Zenbaki Gorra, alegia–.

Ispiluen lerratzea ezin da arrazoiaren neurriekin adierazi. Hamabi ispiluen arteko tartea itzaleko etenak dira, non neurria zapuztua eta neurtu ezina den. Arrazoiak ezin ditu horrelako ispilu azalerak ulertu. Nork jakin arazi dezake zeruko zein partetik datorren urdin kolorea?. Nork esan koloreak zenbat denbora iraun zuen?. 'Urdina' zerbaiten adierazgarri ote da?. Zergatik agertzen dute ispiluek isiltasunezko azpijokoa euren izateari buruz?. Lerratze bat noiz bihurtzen da tokiz kanpoko kokatze?. Bai galdera gaitzak hauek, ulermena egoera makurrean jartzeko modukoak. Ispiluek egindako galderak beti geratu ohi dira erantzunaren alboan. Ispiluak gorturiko zenbakiez loratzen dira, ezintasuna sortuz. Islak logikarik gabeko ispiluen gain erortzen dira eta, horrela jokatu, arrazoizko baieztapen oro deusezten. Adierazi ezinezko mugak gorabeheren beste aldetik daude eta ezin, bada, inoiz ulertu."⁸³⁸

"Arte kontzeptuala, hein batean bederen, mekanizista ere bada, nahiz eta egoera kontzeptual guztiak nahiko arina dirudien arren Duchampenarekin gonbaratuz geroz (...). Beraz, ikuspegi mekanizista honek oro igurtzirik uzten du. Eta badirudi nolabaiteko egoera atrofiko bateruntz murrizten ari dela (...) Dadaistek dakiten moduan bromatxoak egin (...). Iruditzen zait badela ordua kontura gaitzen eremu horiek gainditu nahi izateak ez duela inolako zentzurik. Industria, komertzialismoa eta burgesia oso hurbil daude gugandik; guzti hau gaindituko duen kultura sortzeko saiatzearen ideia guzti honi, mozorroturiko erlijio mota baten itxura hartzen diot. Benetan diotsuet, nekaturik nauka dagoeneko. Badago, beraz, nolabaiteko espiritualismo izkutua ia Modernismo guztiaren lanetan. Baita errudun sentipena ere agertzen zaigu artista izateagatik. Duchampengana itzuliz, honi, azken finean, nola edo halako apaiz mota baten itxura hartzen diot. Pixatokia bataiarri bihurtzen

⁸³⁸ Ib., 111-117 or.

zuen. Ene ikuspegia demokratikoagoa da, eta arrazoi hori dela medio Duchampek duen apaiz aristokrataren jarrera atzerakoa iruditzen zait."⁸³⁹

TRAKAS, George

Rock River Union, 1976.

"Buffalotik ekarri gaituen errepidearen gain, tximinek eta lantegiko teilatuek aurtikitzen dituzte kepilo garratzak eta hauen abiada biziak badirudi makinazio baten oihartzuna, trinkoturiko lehengai batek behartutakoa. Elektrizitate kablezko zainak duten zutoin argalek osaturiko jungla zeharkatu ondoren, malkarra Lewistondik jaistea keinu triste eta beldurgarri baten ondorio dirudi. Arroila sarrerarantz goazela, eta honen handitasunak sorturiko isiltasun zirrargarrian, somatu dut bata bestearen ondoko eraldaketa industrialak, bertan jaiotakoek pentsatu eta burututakoak, harkaitzaren eta uraren arteko erlazio laster baina sakon baten ondorio direla. Arroilarantz garamatzaten bidezidorrean konturatu naiz arroila eta ibarra begiz jotzeko erraz direla baina bertaratzeko gaitz eta orduan nabaritu dut egiturak eraikitze beharra, zeinak ikuslea elementuetara hurbilduz hauek ikutu eta zer diren antzeman dezan, toki aldatze nola fisiko ala kontzeptualaren bitartez."⁸⁴⁰

TURREL, James.

Roden Crater, 1977

"Barnebidetan zehar ibilbideak dirauen artean, ez da nabari pixkanaka hurbiltzen gatzazkioneko argia besterik. Ilargi bidearen zenbait baldintzetan, hilbeheraren hegoaldekoena, alegia, gure satelitearen diskoa tunelaren alienazioan kokatzen da, zehazki (...). Tunelaren irteeran, uzten den itxituraren eta aldarrikatzen den irekiduraren arteko kontrakotasuna, hain da bortitza ezen zeruan hedaturiko mintza zeharkatzearen sententzia sentitzen baita."⁸⁴¹

⁸³⁹ "Robert Smithson sobre Duchamp", Moira ROTHEkin egin elkarrizketa, Creación 7 zb., 66-67 or.

⁸⁴⁰ "George Trakas", Musée des Beaux Arts. Montreal 1979, horrialdeztatu gabekoa.

⁸⁴¹ Op. cit. "L'idée de nature...", 36 or. Claude GINTZek idatzitako "La lumière absolument" testutik hartua.

"Badugu aurreusmo bat, Izadiarekiko zerbait berezia garela, nolabait esan, eta iruditzen zait gizakumeon harrokeria handienetako bat dela hori. Oskoldunak gara. Koralarren antzo, eraikitzen ditugu, eta geure eginkai bailiran osatzen, hiri horiek, zeinak, espaziotik begiratuaz geroz, koral uharrri batetik ezberdin diren. Hiriak geronen parte ditugu. Gu ez gara Izaditik at dagoen zerbait; oro da pentsamenduaren agerpen. Metaforikoki mintzatuz, oroegile gareneko ustea izan dugu; basoak landatu ditugu eta eraitsi eta geronen adierazpen diren iragarki argitsu horien antzeko zerbaitetan bihurtu eta, beraz, hori guztia ez da naturaz kontrako ez artifizia. Arima gorputzean bizi dela esaten dugun modu berdinean, gizakumea gizonak landuriko maskor horietan bizi da, bertatik sartu eta atera egiten deneko egitura horietan alegia, batetik bestera auto baten antzeko egitura mugikor batean ibiliz apika, eta gainontzeko guztia ere horrelaxe. Gure arreta egitura horietan eta errealtatea egituratzeko metafora horretan finkatu nahi izango nuke eta, apika, guzti hori zerura eta kanpoaldeko gertakizunetara heda dezakegu. Kontura gaitzke nola maskor eta gelatxo horiek, guk gure nabaritze gaitasunarekin ixten ditugun itxi gabeko itxitura horiek, gure pentsamenduari, gure ikuspegiari eta gure nabaritze gaitasunari ematen diotela itxura. Gure hirietatik gaueko zerua argitzen dugu, honela egurats hurbila argituz eta gauean ohizkoa den iluntasuna eta izarrak ikusezinak bihurtuz. Hiriko argiek izarrak desagertarazten dituzte; benetan Unibertsoaren gure sarbidea estaltzen dute, gure lurraldea, modu horretan, askoz txikiago eginez. Basamortura joaten bazara, izarrak askoz hurbilagoatik ikusiko dituzu; beste espazio ezberdinean zaude, eta sentipena arras da bortitza. Bizikizun horri ateak itxiz geroz, egite horrek aldatu egingo gaitu, zalantzarik gabe."⁸⁴²

VIOLA, Bill.

"Adimenak gure izaeraren oso zati txiki bat osatzen du eta horretxek ematen digu osotasun bat izatearen ilusioa. Niretzat gorputza alderdi fisikoa da, gure izatearen hedadura fisikoa, adimenaren edo espirituaren eremu etereoruntz jotzen duena.

Gorputza, beraz, lurrarekin lotzen gaituena da. Eta adimena zeruarekin elkartzen gaituena. Gorputza da harkaitzekin, zuhaitzekin, mendiekin eta lurraren gauza fisikoekin pareko egiten gaituena."⁸⁴³

⁸⁴² "James Turrel", La Caixa. Madril 1993, 68 or. Alison SARAK "Ez dago inoiz argi gabeziarik...argi guztia denean ere, hura nabaritzen segi dezakezu" izeneko elkarrizketatik hartua.

⁸⁴³ Op. cit. "El arte del video...", 91 or.

VOSTELL, Wolf

Happening-a portaeraren artea da

"Happening-a biziari eginiko kritika da eta, aldi berean, baita bizi honetako gauzei balore ematea ere. Happening-a eta Fluxus-a biziari begiratzeko era bat dira eta horrelakorik ez da inoiz desagertzen. Arteak ez du izan behar, besterik gabe, merkatal ekoizpen soila.

Fluxus-ak eta happening-ak, hirurogei ondoko urteetan, museoan aldetik bazterketa osoa jasan zuten, nahiz eta mugimendu anitza izan eta bere lanetan animaliak agertarazi eta kontsumo gizartearen txatarra agertarazi.

Ni happening-ean Maiakovskiren eta dadaismoaren eraginez hasi nintzen lanean. Maiakovskik zioen, adibidez: 'kaleak gure pintzelak dira, enparantzak gure paletak'. Eta Marinettik esan zuen: 'lasterketa autoa Samotraziako Garaipena baino ederragoa da'. Konturatzen hasi nintzen telebista, autoa, hegazkina, XX. mendearen bigarren zatiko eskultura direla, gure portaeran eragina duten objektuak direla, gure pentsamolde eta izatemoduan, alegia. Oso logikoa iruditu zitzaidan, gizarteak sorturiko objektu hauekiko erabilpen artistikoa irakastea.

Duchampek deklaratu zuen bizikletaren gorpila eskulturatzat hartzen zuela. Berak albora utzi zuen, nik uste, niretzat garrantzitsua den zerbait: bizikletan ibiltzea, alegia. Nire happening-a bizikletan ibiltzea da. Bizikletaren gorpila berez, besterik gabe, eskultura izan daitekeen neurri berdinean, bizikletan ibiltzea ere norberaren jokabidearen artea izan daiteke.

Nik 'Artea biziaren pareko da' esaldiarekin esan nahi nuena zen gizonak bere burua hezitzen duela artean. Fluxus-en estetikak erakusten du euli baten hegada musikaren zati izan daitekeela. Nik nioena zen zakurra laztandu eta eulia hil ordeztu, biak bizirik utzi behar ditugula eta berezitasunik egin ez zakurra eta euliaren artean. Happening eta Fluxus lehenengo saiakera dira, artearen historian, munduan dagoen edozein material ez bereizteko."⁸⁴⁴

WEBSTER, Meg

"Nik, noski, ez dut Izadirik sortzen; baina behatzailea Izadiruntz bultzatzen dut."⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ Ib., 42 or.

⁸⁴⁵ "El jardín salvaje", Caixa. Madril 1990.

IRUDIEN AURKIBIDEA

- 1 Relation intime, 1977.
- 2 Rest energy, 1980.
- 3 Inponderabilia, 1977.
- 4 Secant, 1977.
- 5 Senza titolo, 1968.
- 6 Grigi si allégeriscono verso oltramare, 1984.
- 7 Bog Action, 1971.
- 8 Grafenberger Wald-en garbiketa, 1971.
- 9 Nola adierazten zaizkion irudiak hildako erbi bati, 1965.
- 10 7000 haritz, 1982.
- 11 Coyote: I like America and America likes me, 1974.
- 12 Grande casserole de moules, 1966.
- 13 Catalogue-Catalogus, 1974.
- 14 Haritz bat, 1973.
- 15 Mile long Drawing, 1968.
- 16 New York Earth Room, 1977.
- 17 The Lighting Field, 1974-1977.
- 18 Weatfield-a confrontation, 1982.
- 19 Weatfield-a confrontation, 1982.
- 20 Carrying, 1993.
- 21 Portals, 1989.
- 22 Marley Wood Lane, 1971.
- 23 Luze-luze euria edo elurra egin arte, zorua noiz bustiko edo elurrak noiz zurutuko zahi
zutik jartzeko, 1988.
- 24 Arbelezko pitzadura lerroa, 1988.
- 25 Poppy Wrapped Stick, 1993.
- 26 Rain Shadow, 1993.
- 27 Little Sparta, 1984.
- 28 Double negative, 1969-70.
- 29 Mass/Circumflex, Nine Nevada Depressions #9, 1968.
- 30 Views through a Sand Dune, 1972.
- 31 Sun Tunnels (detalle), 1973-76.
- 32 Puppy, 1992.
- 33 Manet, 1991.
- 34 Jeff and Llona in Hydra, 1991.

- 35 Jeff and Llona, 1991.
- 36 Senza titolo, 1969.
- 37 Senza titolo, 1967.
- 38 Kunellis "Senza titolo"-rekin, 1967.
- 39 Senza titolo, 1968.
- 40 Senza titolo, 1969.
- 41 Milkstone, 1987-89.
- 42 The Rice Meals, 1987.
- 43 Wax Room, 1992.
- 44 Polen from Hacelnut, 1986.
- 45 Harriak, 1986.
- 46 Atabey (ur guztien ama), 1983.
- 47 Silueta Works in Iowa, 1976-80.
- 48 Silueta, Mexiko, 1973-77.
- 49 Untitled, 1977.
- 50 Itiba Cahubab, Cuba, 1981.
- 51 Senza titolo, 1984.
- 52 Igloo di pietra, 1968-82.
- 53 José Andrés Tarrega "langabe"aren lan-kontratua.
- 54 Langabea, 1991.
- 55 "Langabe" bezala kontratatutako José Andrés Tarrega-k idatzitako finikitoa erakusketa
bukatutakoan, 1991.
- 56 Untitled (Steam piece), 1974.
- 57 Divided Oaks, 1985.
- 58 "Sheep Spaces" obrarako lan-prozesua, 1993.
- 59 One Hundred Live and Die, 1984.
- 60 The Artist as a Fountain, 1966-67.
- 61 Self-Portrait as a Fountain, 1966-67.
- 62 Der Weg, Haarlem, Holanda, 1984.
- 63 Habia, 1978.
- 64 Paradiesgarten, 1978.
- 65 Artoaren espirala, 1994.
- 66 Reading Position for Second Degree Burn, 1970.
- 67 Two-Stage Transfer Drawing (Advancing to a Future State) Erik to Dennis Oppenheim,
1971.
- 68 Two-Stage Transfer Drawing (Returning to a Past State) Dennis to Erik
Oppenheim, 1971.
- 69 La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello, 1968.
- 70 Continuera a crescere tranne che in quel punto, 1968-78.

- 71 Albergo di 12 metri, 1969.
- 72 Pintura i representació, 1985.
- 73 A dos mil metros de pintura sobre el nivel del mar, 1986-88.
- 74 Galería Joan Prats. Coll de Pal-Cim del Costabona, 1990.
- 75 Afangar, 1990.
- 76 Shift, 1970-72.
- 77 Birth, 1970.
- 78 Spiral Jetty, 1970.
- 79 Ispiluzko bidezidorra, 1969.
- 80 Rock River Union, 1976.
- 81 Roden Crater, eta krateraren ahoa "korrejitzeko" lan-prezesua, 1982.
- 82 The Space Between the Teeth, 1976.
- 83 Nantes Triptych, 1992.
- 84 Sun in your head, 1963.
- 85 TV Butterfly, 1980.
- 86 Artalde, 1989.
- 87 Moss Bed, 1986.
- 88 Concave Earth, 1986.

**VIII
ONDORIOAK**

-n/-z/-rekin

8.1. Artearen ikerketa "bigarren eskutik" bizi da.

"Bigarren esku" espideak lehenago izan den "lehenengo esku" batekin nolako edo halako konparazioen bat egin baldin badaiteke du zentzua. Eta "lehenengo eskuko" izate hori oraindik inork erabili edo gastatu ez dituen gauzei, gaur egungo ekoizpen katetik "prezintatu", "zorroan edo ontzian sarturik", "esterilizaturik", "plastifikaturik", "gorderik", "jatorrizko" gisa, laburtzeko, lehenengo erabiltzailearentzat "bereziki gorderik" ateratzen diren gauzei aitortzen zaie. "Bigarren eskuko" izateak ez du esan nahi nahitaez aipatzen diren gauza horiek kalitate galera izan dutenik eta andeatu direnik, soil-soilik erabiltze ordenan lehentasuna ez dutela eta "jatorrizkotasunik" ez dutela baizik. Ikerketagai diren arte obren ezaugarriren bat adierazteko "bigarren eskuko" espidea badarabilgu, irudizko zentzuan gehiago darabilgu hitzaren berezko zentzu estuan baino.

Heidegger-ek esana da egia egintzaratua dela artea, arteak espazioak eta denborak izendatzen dizkiela pertsoneri eta gauzei, eta horrenbestez, egintza den aldetik, berez dagoela gauza bezala. Eta "gauza" izate hori zentzumenezko datu askoren batura da, ikusleak datu horietatik "bizikizun" gisa artistak material batzuetan jartzen duen forma batasuna ateratzen duela. Hortik aise atera daiteke ondorioz forma batasun horren eratzea ez ezik, berorren "bizikizuna" ere oso estutik dagoela loturik zentzumenek ematen dituzten datuekin, eta horrenbestez arte obraren neurri jatorra, "lehen eskuko" zentzumen maila horretan duen esanahitsu izateko gaitasunean behar dela bilatu. Gainerako zentzu guztiak, ikerketa ahalegina ere berdin, ez dira lehenengo neurri horren itzulpen baizik, "bigarren eskukoak" horrenbestez.

Ez ditugu ez goraiatu ez gaitzetsi nahi Laiglesia alde batetik "intelektualkeria muker zaputz" eta bestetik "arte jarduerak bere duen orgiazko zorabio" deitzen dituen bi muturrak.⁸⁴⁶ Lehenengo ala bigarren eskuko izate horrek zerikusi handiagoa du Foucault-ek esaten zuen beste harekin: "nahi den ondoena esan ikusitakoa, hau ez da behin ere bestearen mamikoa izango, eta bat esaten ari dena ahal den ongien ikustarazi nahi izanik ere, hala irudiz, nola metafora edo konparazio bidez, guztiarekin ere, hitzen distira ez da bistaren sailean zabalduko, sintaxiko hurrunketak zehazten dituen saila baizik."⁸⁴⁷ Esan nahi baita, edozein arte jarduerari buruz ikerketa bat egin nahi bada, eta zenbat eta jarduera horretan sartuago egon ikerlaria, hizkuntzaren mailan gertatzen dena dela oinarritzkoena, zeren Merleau-Ponty-k zioen bezala, "esan nahi duguna aurrean ez daukagu, zeinahi hitzetatik kanpora", bestela baizik "hitzaren baitan bizi den pentsamentua harrapatu nahieko hatzamar-estutze guztiek behatz artean hitz-apur batzuek baino utziko ez dizkigula."⁸⁴⁸

Horrela bada, Arteari buruz ikerketan abiatzen bagara, ahalegindu gaitzke gauzak "itzultzten", ez ordea "murrizten". Cézanne-rentzat bezala sentsazioen irudikatzea eta sentitzen denarentzako *ikusmen espazioak* asmatzea da guretzat ere arazoa. Eta eskultore gisa eta hitz "erabiltzaile" gisa bietara ikusmen espazioak asmatzera beharturik aurkitu garenez, hitz horiek "Belar Negutegietako", eta aipatu nahi izan ditugun Izadia-n/-

⁸⁴⁶ Ikus 9 aipua.

⁸⁴⁷ Ikus 57 aipua.

⁸⁴⁸ Ikus 56 aipua.

z/-rekin joerako arte obra guztien "ikusgarritze" ahalegina itzuli behar izan duten heinean, uste dugu zinez "bigarren eskukotzat" har daitekeela lehen artista bezala erabiliak eta gastatuak ditugun "gauza" eta "objektuez" ikertzaile teoriko gisa egin dugun erabilera. Kontua ez da, beraz, hierarkia bat ezartzea, Laiglesia egiten duen bezala, lan honen hasieran geure buruari "pintatzeaz, idazteaz, pentsatzeaz..." egiten genion galdera hura, "bai ote da berez neurrigabeak diren hiru egikera horiek batera litzakeen edo Ikusitakoaren, Idatzitakoaren eta Pentsatutakoaren arteko konponezin guztizkoa goza lezakeen punturik?"⁸⁴⁹, oraindik ere lehendabiziko aldiz egin dugunean bezain indarrean dagoela aitortzea baizik.

8.2. Zenbat eta arte obra-errealitate berdintasun handiagoa egin, orduan eta beharrago gogoeta arte bat.

"Belar Negutegietan" zenbat eta aurrerago denbora, orduan eta antz handiagoa zuten negutegi horiek negutegi arruntena, eta haien inguruan gertatzen zena ez zen besterik ezpada belardi puska batzuk baldintza jakin batzuetan jartzen baditugu ziur gertatuko dela edozein nekazarik badakiena. "Belar Negutegien" asmoa ez zen ordea, belardi intentsibo batzuk egitea. Gure hasierako asmoa ez zen ekoizpen prozesu bat errepikatze soila; bestela baizik, prozesu horretan oinarri harturik, eta ez oso ondo asmatuta seguruenera ere, errealitatearen beste "gogoeta" maila batzuk nahi genituen gogora arazi. "Gogoeta" hori *itzultzeko* giltzarriak atzeman eta azaltzeko asmoa izan da gure ahalegin honen gidari.

Tesi honetan aztertzen diren Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obra askorekin "Belar Negutegiak" obrarekin gertatzen zen gauza bera gertatzen da, gutxiago ala gehiago. AGPM-ko laguntzaileek oso ongi eta zehatz iragar zezaketen aurrez Nils-Udoren "Arto-espiralak" artoa hazi eta heldu ahala zer itxura izango zuen. Inor ez du harritzen ispilu batzuek beren isla jartzen diren lekuaren eta kokaeraren arabera emateak. Denok dakigu suak kea ematen duela, eta, nekazaritzako soberakinak erre edo erradurak egin behar dituzten nekazariak oso ondo dakiten bezala, erretzen den materialaren arabera izaten da suaren eta kearen forma. Begibistako gauza da orobat uretan sartzen bagara murgildu egiten garela, eta uretan sartzen dugun azkeneko gauza sonbreirua, txapela edo igeritarako txanoa bada, horietxek izango direla gu urazpitan sartzera goazenean erabat desagertu aurretik ikusleak ikusiko dituen azkeneko gauzak. Nork ez daki eguzkiak erre egiten duela, eta inoiz hondartzen loak hartu gaituenean gure betaurrekoen armadurak halako mozorro irudi bat bezala utzi digula aurpegian? Piriniotan errekatxoren batean ur axaletan etzan garelarik, han egoteko gauza bagara behintzat, berehalaxe sentitu ditugu gorputzean bi tenperatura alde desberdin. Eta nork ez du jolas egin bere irudimenean lastan baten ibilbidea marraztuz?

Zenbat gauza ez ote dira atera ondorioz oinatz batzuetatik, aztarren batetik, ziztada batetik, fosil batetik, txurrustada batetik, orban batetik, kolpe batetik, zauri batetik, ebakiondo batetik, zauriondo batetik? Udaberriko zenbat alergia lorautsak eraginik! Eta zenbat gogorapen ekartzen diguten merkatuek, azokek, arrantzale kofradiek, bihitegiek, belar metek, hiltegiek, zaborrek? Gure oroimeneko nongo zokotan geratzen dira jasorik Long-en ibiliak, mendiko zeharbideak, Leizarango eta Itoitzeko hustulanak, altxonbideak, erreaktoreen ke ildoak, izarloken distira iheskorra eta ipurtargien argi berdezka? Ez ote dira "erregistro" berekoak Ana

⁸⁴⁹ Ikus 53 aipua.

Mendietaren siluetak, Lasa eta Zabalaren hondarrak, Kurdistango haur hilen bildukinak, Bosniako multzo hilobiak edo Rwandako haur gosetien gorpu hustuak edo Monroviako gaztetxo lepoa moztuak? Zertan dago aldea Marina Abramovic-ek eta Ulay-k Txinako Harresi Handian zehar egin zuten ibiliak eta beren une bateko topaketak eta Dayton-eko hitzarmenen, edo Sin Fein-en, IRA-ren, SLPD-ren eta Dublingo eta Londresko gobernuen arteko akordioen artean edo OLP-ren eta Israelgo gobernuaren arteko akordioen artean? Asmatuko al luke Smithson-ek Aral aintziran Estatu Batuetako Great Salt Lake-ren ikusten dituen dirdai berberak ikusten? Ez al dute "carrying" egiten ospitaletako gaiso garraiatzaileek? Eta, hori bai, gaur egun bizi garen garai honetan, Morquillas-ek Artelekun "erakusgai" jarritako langabea ez da zinez pertsonaia bakan berezia, erakusketa lekutik kanpora nekez aurki daitekeena.

Claude Gintz, "L'art conceptuel, une perspective" erakusketaren koordinatzaileetako bat izan zenak, eta erakusketa horretako "Aurkezpenaren" egileak, dio, Duchamp-en *readymade*-ei buruz ari dela, horiek mende honen hasierako arte kategorien artean izan zuten bat-bateko azaltzeak garbi utzi eta ohartarari zuela artea hizkuntza sistema bat dela. Eta zehazki adierazten du, adierazi ere: "Duchamp-en *readymade*ak 'forma' bezala ez du zentzurik kanpoan uzten duenari dagokionez ez bada, hots, pintura eta eskultura artista baten adierazpen bakartu gisa diren kategoriatzira tradizionalei dagokienez ez bada. Aldi berean ordea, estetika deklaratzailer hori are zordunago egiten da instituzio sistemarekiko, hartan ez bada botilategi bat ez bailitzateke inoiz eguneroko bizitzarako tresna bat beste ezer izango. Hain zuzen ere, *readymade*ak bere balio osoan hartzen du obra statusa eta arte sisteman sartzen da, baina arte sisteman sartu izan horrek areago azpimarratu baizik ez du egiten hark bere legezketasuna lortzea espero duen eta ateratzen duen iturburuarekiko mendekotasuna."⁸⁵⁰ Horrexegatik hain zuzen, erabiltzeko diren errealitate puskek arte mailara aldatzea, hasieran ukatzen dena berriro "kontuan hartuz" burutzen da, autore horrek dioenez, eta horretan ados gaude gu ere, jakina.

Nikos Stangos-en iritzian, Duchamp-en *readymade*ak dira, ooren gaineratik, arte obra "protokontzeptualak", eta areago dio, "haren" ondoren artea ez zela sekula gehiago lehengo bera izan. "Horrekin, idazten du, denik eta mailarik apalen eta xeheenera apaldu zuen Duchamp-ek sorkuntza egitea: objektu, gauza edo ekintza hau edo hori 'arte' izendatzeko erabaki intelektual soil, eta neurri handi batean zori hutsezko den horretara apaldu baitzuen. Duchamp-en ekintza horrek bazuen esanahi bat, lehenik eta behin, konbentzionalki 'eskuz egin' izan behar zuen pintura eta eskulturako alor horretatik kanpo ere, eta gustu jatorraren kontuez gaindi ere izan zitekeela artea; argudio nagusi bezala ematen zuen ezen arteak askoz ere zer ikusi handiagoa duela artistak izan ditzakeen asmoekin, hark bere eskuez egiten jakin dezakeenarekin edo edertasunaz duen irizpidearekin baino. Ideiaren sorkuntzak eta zentzuak forma plastikoari gaina hartu zioten, eta berebat pentsamenduak zentzumen bidezko esperientziari, eta horrekintxe, une horretan, XX. mendeko abangoardiaren tradizio 'ordainezkoa' inauguratu zen. Bere gairaikideek –Picasso, Matisse, Mondrian eta Malevitch– gotortzen ari ziren tradizio gerok eta abstraktuago eta 'formalistagoaren' (arte arteagatik) ordeztu eta kontra, Duchamp-ek bere *readymade*ak (arte ideia bezala) planteatu zituen, edo 'edozer gauzaz arte egin daitekeelako bere uste gutziz pizgarri eta ernagarria', autore batek deitu duen bezala."⁸⁵¹

⁸⁵⁰ Op. cit. "L'art conceptuel...", 14 or.

⁸⁵¹ STANGOS, Nikos, "Conceptos de arte moderno". Edit. Alianza-Forma. Madril 1991, 212 or.

Berrogeita hamarreko hamarraldian, Duchamp-en pentsamendua geroz eta onespen zabalagoa hasi zen hartzen, eta hamarraldi horren bukaerarako eta hurrengoaren hasierarako, bai Ameriketara bai Europan, proposamen protokontzeptualak azaltzen hasi ziren, testuinguruaren ohartun eta objektuaren ukatzaile, gutxi eta aski bazterrekoak baziren ere oraindik. Baina, Stangos-ek dioenez, "hirurogeiko hamarraldiaren erdi alderaino itxoin behar izan zen, belaunaldi gazteago bat etorri arte, Duchamp-en ekarpen iraultzaileak artista multzo bat lilura zezan, eta halako moduz liluratu ere, non 'gizon bakarrarena' izana zen mugimendu hori tropela bilakatu baitzen. Mugimendu horrek bere adierazpen soilen, garbier eta zabalduena iristean, haren 'artearen ideia bezala' eraitsi eta artea filosofia bezala, informazio bezala, hizkuntzalaritza bezala, matematika bezala, autobiografia bezala, kritika sozial bezala, bizi arrisku bezala, txantxa bezala, histori kontaketa bezala izatera zabaldu zen."⁸⁵²

1966tik aurrera, ordura arte hamarraldietan eta hamarraldietan zehar bazter mugimendu bat izana zena, erdirago kokatu zen arte mugimenduetan. Era askotako arrazoiak izan ziren gauzak horrela izan zitezten: politikoak, estetikoak, ekologikoak, antzerkiari zegozkionak, estrukturalistak, filosofikoak, kazetaritzakoak, sikologikoak; oro har badute zer ikusia arteak eta artistak tradizioz izana zuten elite jarrera zalantzan jarri izanarekin. Artista asko eta asko "tradizioaren arabera objektuak behar zituen estilo, balio eta aura konnotazioetarako batere interesik gabe aurkitu ziren –Stangos-ek dioenez–, eta moralki horien kontrako jarreran; beste zenbaitek, tradizioaren araberako artegintzak sortzen zuen merkatu sistemari itzuri egin nahi zion, eta zenbaitek hala ere barregarri nahi izan zuten utzi; beste batzuk, azkenik, galeriaren espazioak berak mugaturik sentitzen ziren."⁸⁵³

Hirurogeiko hamarraldian artista gazteen talde handi batek prestatzen eta lantzen dituen alternatiben artean, eta garai horretan "arte kontzeptuala" deitu zen testuinguruan hain zuzen, hainbat jokaera eta jardun gertatzen dira Europan eta Ameriketara, artearen balio tradizionalak zalantzan jartzen dituztenak, eta batez ere une horretan nagusi diren arte joeren "formalismo" gehiegizkoari gogor erasotzen diotenak. Jokaera eta ekimen horietako zenbaitek "artearen desmaterializazioa", "ikusmenekotasunaren galera" aipatzen dute, edo "ikusmenekotasuna ideiarekin mendeko jartzea" gutxien-gutxienez; baina mintzamolde horren ondoan bada beste bat hain zuzen ere horren kontrakoa dioena, hau da "artearen materiazkotasuna" eta "arteak nahitaezko duen ikusmenekotasuna" aipatzen dituenak. Baina bai bata zein bestea, biak babes daitezke "kontzeptualtasunaren" aterbe berean. Itxurazko zimardika horren adibide bikain bat Robert Smithson-ek berak eman diezaguke, artikulua berean idazten baitu, alde batetik "arteak, arte bada, bere mugak izan behar ditu"ela, baina aurreraxeago ez da askorik estutzen ondoko hau esateko: "Artista batek egin dezake arte begiratu hutsarekin. Begirada sail bat izan daiteke edozein gauza edo leku bezain gotorra, baina gizarteak atzipez ebasten dio berriro artistari bere 'begiratzeko artea', eta 'arte objektuari' beste ezeri ez dio aitortzen baliorik."⁸⁵⁴

Horrela bada, uste osoa dugu "kontzeptua" behin eta berriro azpimarratu nahi horrek berea duen erreferentzi sisteman badirela alde batetik "beren enfasia oso-osorik hizkuntzan edo linguistikoki analogoak diren sistemetan jartzen duten eragiketak, eta artearen esentzia egiazkoa hizkuntza eta ideiak zirelako

⁸⁵² Ib., 213 or.

⁸⁵³ Ib., 213 or.

⁸⁵⁴ Op. cit. "Robert Smithson, el paisaje entrópico...", 131-132 or.

konbentzimendua dutenak –erabateko konbentzimendua eta arras puritanoa zenbaitek–, alegia esperientzia plastikoa eta zentzumenen atsegina bigarren mailako gauzak zirela, ez zegozkiola artearen esentziari, non eta erabat kamutsak edota are inmoralak ere ez ziren, inolako aringarririk gabe⁸⁵⁵, eta beste alde batetik badirela beste era bateko ekimenak ere, materiazkotasuna ez ukatu ez ezik, aitzitik, neurritz goiti baliatzen direnak hartaz, tonaka lur mugituz, Izadiko leku zabaletan hedatuz edo osin batean murgilduz. Hala sortzen dira Land art, Earthworks edo Arte Poverako lehenengo obrak.

Horregatik lan honen hasieratik bertatik planteatu dugu Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrak "Duchamp"-en ardatz eta ardatz "kontzeptual" deitu ditugun bateragunean behar direla ulertu, hark asmatu eta hauek garatu dituzten ideia eta jarreraren babesean garatu baita hain zuzen.

Hala eta guztiz ere, arteari buruzko adierazpenak honen hondatzaile inoiz izan ez badira ere, jarrera "kontzeptual" muturrenekoengandik espero izatekoak ziren "eragiketa neurri gabeak" uste baino askoz aberatsagoak eta baikorragoak. Artea "ideia" edo "hizkuntza" soil izatera murriztea, edo errealitatearekin, Izadiarekin, edo eguneroko bizitzako jardurekin berdintzeak "hil" edo "akaba" zezakeen hainbestegarren aldiz artea, Modernoaldian hainbeste bider egin izan den bezala. Nolanahi ere, eta horrexegatik diogu "uste baino", artista kontzeptualek Mendebaleko historian zehar metatu den arte jakintza osoa jakinaren gainean eta ohartasun osoz baztertu izanak hain zuzen, ordura arte indarrean zegoen ekimen zerrenda zabaltzeko balioko du. Fenix hegaztiak edozein "dieta" beretu eta probetxu ateratzeko moduko metabolismoa duela erakusten du berriro.

Bi jarrera horien erradikaltasuna oso agerian jartzen da 1970ean Michel Claura-k "Paris 18 IV 70" arte kontzeptualezko erakusketa antolatzen duenean; bi jarreretan ezagutuak diren artistei egiten die erakusketara gonbita; ez hala ere, elkarren kontra jartzeko. Urte bete lehenago autore horrek idatzia zuen, artista horiei guztiei buruz, "ezkutuko errealitate bat ikusgarri bihurtzea..." zutela beren eginkizuna, eta hori esanez gauza jakintzat ari zen ematen "materializaziorik" edo "ikusgarritasunik" gabe ala izanda, eragiketa berrien "gogoeta" ahalegina, "gogoeta artea" garai orotako artisten ahalegin handiaren jarraipen zela. Suzanne Pagé-k idatzia da: "Hor geratuko da, ereduak, desbideratzeak ahal den guztian urritu nahi izan dituen eta hala den heinean arte=pentsamendu ekuazio 'ederra' ebatzi nahi izan duen muga-esperientzia baten esijentzia zorrotza."⁸⁵⁶

Tesi honetan zehar lagun izan ditugun "Belar Negutegiak" eta gainerako Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obren eragiketa itxuraz aberasgarriaren garrantzi artistikoaren "gogoetari" buruzko hainbat galderaren erantzuna Suzanne Pagé-k planteatzen duen ekuazio horren bat-batekotasunaren inguruan aurkitzen da. Hain zuzen ere, geure "gogoetaren" balioa, ezen ez objektuarena berarena, "gure begiradaren artearen" arabera da, begirada horrek eragin dezakeen arte gogoetaren arabera alegia. Horregatik jarri dugu atal honen hasieran "Zenbat eta arte obra-errealitate berdintasun handiagoa egin, orduan eta beharrago gogoeta arte bat".

8.3. Aztertu diren artistek hirurogeiko hamarralditik aurrera adierazten duten Izadiarekiko erlazioa oso era askotakoa da.

⁸⁵⁵ Op. cit. "Conceptos de arte...", 214-215 or.
⁸⁵⁶ Op. cit. "L'art conceptuel...", 9 or.

Izatez, Modernitatearen kontzeptua bera bezain era-anitza da erlazio hori, baina zehatzago izateko Postmodernitatearen kontzeptua bera bezain era-anitza beharko genuke esan. Garai honetan azpimarratu ditugun ezaugarrietako bat horretan *sensus communis* bat ez izatea eta joera objektibisten lekua geroz eta gehiago joera subjektibistek hartzea bada, pentsatzekoa da orobat garai honetako artistak ez direla mendekotzen kanon eta neurri jakinetara.

Nolanahi ere, eta halaxe gertatzen zitzaigun tesi hau hasi genuenean, oso joera zabaldua dago artisten beren artean ere, Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrak hirurogeiko hamarraldiaren erdialdean Land art, Earthwork edo Arte Poveraren inguruan sortu zirenak direla batez ere, geroztik, eta hondar lan gisa xamar, orduan planteatu ziren postulatuak berriro gauzatu dituzten obrekin batera. Mugimendu haietan protagonista izan ziren artistek beren artean halako ideia sorta amankomun bat bazutela uste izaten da gainera. Baina azkeneko hogeita hamar urte hauetan zer gertatu den arakutzen denean, berehalaxe ikusten da zein gutxitarako balio duen horren eskema urritzaileaz baliatzeak.

Lan hau burutu dugularik, bada, esango genuke Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrak batzen dituen ez dela derrigor Izadiarekin duten erlazioa, edo areago, esango genuke Izadia, multzo osoa aipatzeko haren aipamena egiten badugu ere, kinka jakin bati dagokion elementua dela batez ere. Mundu osoa, Izadia ere barne, readymade handi bat bihurtzea izan da aztertu ditugun artisten ekarpen handiena. Duchamp-ek gizakiak bere eskuz egindako gauzak "dauden daudenean" beretzeko egiten duen eragiketa hori ezordukoa eta errotikoa izan bazen, Izadia-n/-z/-rekin joerako artistena ere ez zen gutxiago izan, beren eragiketa Duchamp-en readymadea hedaturaz zabaltze bat soilik ez zen zentzuan, baizik eta artea "gauzaki fabrikatuzat" daukan mendebaleko tradizio osoa hautsi eta, produktu fabrikatua den ala ez den kontuan hartu gabe, "izendapen", "begirada" edo "definizio" bidezko arte obra asmatu zuten. Eta kontuan harturik ordura arte ukitu gabea, guztiz "bestea", atxiki eta iritxi ezina, Izadia zela nolabait, zer egokiagorik Izadi horretan/horrez/horrekin jokatzeko baino! Arte mailan arau hauste horrekin batera, une horretan bertan, Izadiaren gaiari dagozkion guztietarako interesa handitzen ari dela, eta lehendik ezarrita dagoen statu quo oro zalantzatan jartzen duten mugimenduak ari direla sortzen kontuan hartzen bada, errazago ulertuko dira eragiketa haiek.

Horregatik bada, Izadiak baliatzean bat datozen arren, ez da Izadia galeriak eta museoak alde batera baztertu eta horren baldintzaturik ez dauden bestelako jarduera espazio eta leku batzuen bila irteten diren artistak batzen dituen elementua; ezin esan daiteke, ezta ere, jakina, Izadiak artista horiek banatzen dituenik. Izadia artearen funtzionamendurako konbentzioak agintzen dituen espazioetatik urruneneko ingurunea bilakatzen da artista horientzat, eta Izadiak duen zabaltasunak normalean artista mugitzen den hiri inguruneke leku estuagoetan nekez sar daitezkeen proiektuak burutzeko aukera ematen die. Hitz laburretan esateko, bizi diren une historikoan diren arte eragiketen konnotazio tradizionalekin ados ez daudelarik, ezaguna duten guztiarentzat halako kontrastasan bat nahi dutenentzat probaleku gertatuko da Izadia.

Horregatik hain zuzen, era askotako erlazio motak eratuko dituzte Izadiarekin, eta era askotakoak izango dira era berean harreman horietatik sortuko diren obrak ere. Batzuek Izadiaren aurpegi "saturnotarra", urrunekoa, iritsi ezina, higikaitz, galdua erakusten dute. Beste batzuek nahiago dute Izadi "jupitertarra" erakutsi,

suntsitzailea, nahasia, erasokorra. Topa daitezke Izadi trajikoak, epikoak, lirikoak, ironikoak, zinikoak, Izadi serioak ala umorezkoak, Izadi ziztrinak, Izadi kabugabeak, giza Izadiak, animalia Izadiak, artifizio "naturalak"... Izadia izan daiteke "besteak", izan daiteke "ni"-a, "gu"-a, izan daiteke une, pozesu, istantea, izan daiteke ebidentzia, aztarren, sinbolo, zeinu, gaztigu, izan daiteke ... ezer ez ere. Hitz batean esateko, paleta berri bat da eta uste ez ziren euskarriak, aspaldiko gai zaharrak tratatzeko.

Margit Rowell-ek 1970 arteko eskultura modernoa aztertzeko "Kulturaren Estetika" eta "Izadiaren Estetika" arteko bereizkuntza hura urte horretatik aurrerako ere luzatu ahal izango bagenu, ez genuke asmatuko horietako zeinetan kokatu Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrak. Artista hauek Izadia readymade ikaragarri bat bailitza erabiltzen dutela iradokiz gorago finkatutzat eman dugun ondorioaren arabera, "Kulturaren Estetikaren" barruan kokatzekoak liriteke artista hauek. Hala ere ordea, artista horietako askok, hirurogeita hamarrek hamaraldiaren erdialdetik aurrera batez ere, unibertsoaren adierazpen denboraz kanpokoak, kosmosaren gertaera ziklikoak, Izadiaren biologia aldiak, mitoak, arte mota primitibo edo herritarrak tratatzeko duten moduari begiratzen bazaio, badirudi "Izadiaren Estetikaren" barruan beharko liritekeela kokatu.

Kontraesan hori itxurazkoa baizik ez dela uste dugu. Artearen historiaren une jakin batean, Izadia bezalako elementu bat, artearen barruan beti ere horrenbesteko garrantzia izan duena, artearen hiztegiaren eta sintaxian honen era berrian sartu eta ezar dadin, oso zirkunstantzia berezi eta ahaltsuak izan behar ziren nahitaez. "Duchamp"-en eragiketa normaldu izana, artean "gogoeta" alderdiak geroz eta garrantzi handiagoa hartzea, gazte belaunaldi oso batek Mendebaleko sistema politiko, ekonomiko, sozial eta kulturazkoa arbuatu eta gaitzetsi izana, eta horrenbestez artista gazteek ordura arte indarrean zeuden arte instituzioak eta arte sistema ezetsi izana, horra beren kezkekin adosago egongo diren bestelako proposamen batzuren bila hasten lagun dezaketen zirkunstantzia batzuk.

Arte obra den objektuaren statusa eta arte obra horren euskarri diren instituzioena zalantzan jartzea da horren guztiaren ondorioa. Alderdi "formalaren" lekua gogoeta "kontzeptualak" hartzen du, eta eragiketa espazio berriek (basamortuak, mendiak, eguneroko jarduerak...) finkatuta dauden zirkuituekin urrutitik ere zer ikusirik ez dutenak, XX. mende honetan zehar Modernitateak lortu duen guztia desegiten ahalegintzen dira. Ez da bada, harritzekoa Rosalind Krauss eta gisako zenbait autorek garaitu horretan kokatu izana eskultura kontzeptuaren "hedakuntzaren" bihurtzea; ez da harritzekoa, ezta ere, Smithson edo Morrisek, adibidez, kontzeptu berriak proposatu eta azpimarratzea, hala nola, "site", "entropia", "non-site", eta D. Buren-ek "in situ" lan egitea proposatzea, edo artista talde handi batek arte obra "txiro", "povera" iraungikorak egitea edo bere lanak beren eguneroko bizimodu normalean egiten dituzten lanetatik alde handirik ez duten eginkizunetara mugatzea.

Baina lan honetarako hartu dugun ikuspegia, hain zuzen larogeita hamarrek hamaraldi honetan beronetan oraindik ere hirurogeiko hamaraldiaren erdialdera hasi baina oraindik ere nolabait indarrean dauden eredu batzuen arabera lan eta gogoeta egiten duen baten ikuspegia alegia, hasierako aitzindari haiek ezarri zuten eremua baino askoz ere eremu zabalago bati dagokio. Hirurogeiko hamaraldiaren erdialdeko noranzko aldaketa haren ondotik etorri ziren ekintza asko parametro haietara aise makur daitezkeela jakinaren gainean gaudenez,

beste interpretazio marko batzuk ere hartu eta baliatu ditugu, zehazki eta soilik Izadiari ez badagozkio ere, ondoko hamarraldietan zer gertatu den ulertzeko balio diezaguketelako ustez. "Camp", "kitsch", "neobarroko" kontzeptua, fisikaren, genetikaren, zibernetikaren edo astrofisikaren argitara materia mehetu eta argaldu izana, Mendebaleko ideia estetikoen "erdikotasun" papera zalantzan jartzeak, ziurtasun deterministak ahuldu izanak, horiek guztiek hirurogeiko hamarraldiaren erdialdera ohi zen Estetika eta kontzeptu irazkia ez bezalako beste tramazo bat ehundu dute. Beren ibilbideak hirurogei ondoko urteetan hasi zituzten artistek edo geroagoko belaunaldietako artistek ondoko hamarraldietan egin izan dituzten Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrek ageri dituzten zenbait ezaugarri interpretazio marko berri horien argitara baizik ezin izan ditugu azaldu.

Izadia-n/-z/-rekin diharduten artisten taldean begirada mota horiek guztiak sar daitezkeenez, bistan da horiek Izadiarekin duten erlazioa era askotakoa dela atera behar dela ondorioz.

8.4. Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrek artearen kontzeptua ez ezik Izadiarena ere hedatzen dute.

Deleuzek eta Guattarik ederki dioten bezala "artistak borroka gutxiago izaten du kaosaren kontra (...) iritzi finkatuaren 'topikoen' kontra baino. Pintoreak ez du pintatzen oihal ukitu gabe bat, idazleak ere ez idazten orri zuri batean; bestela baizik, orria eta oihala hainbestearaino daude lehendiko topiko finkoz bete-beterik, non han direnak guztiz ezabatu, garbitu, zapaldu eta are xehatu ere egin behar baitira beste ezeren aurretik, kaosetik sortutako haixetxo bat igaro dadin lortu ahal izateko, ea horrek ikusmena ekartzen digun." Eta hain zuzen horrexegatik, arte obra lehenik topikoz estalirik dagoelakoxe, "pintoreak kaosari aurre egin behar dio, eta birrintze guztiak azkartu, edozein iritziri, edozein topikori aurpegi emango dion sentsazio bat sortzeko (...)."857

Duchamp-en readymadeak arte obra nahitaez artistak bere eskuz "fabrikatua" izatea nahi zuen topikoa desegiten du, eta arte gisa finkatzen du eragiketa berri bat, "begiradaren", "izendatzearen" bidez egin daitekeena hain zuzen. Handik berrogei urte geroago, beste artista batzuek, Duchamp-en miresle direnek, readymadeari oraindik geratzen zitzaien lasta astuna, arte obraren eta gizakiaren obra izatearen artean nahitaezko erlazio bat eratzen zuena, eta orobat museo instituzioarekiko mendekotasun gaindiezinarena, kentzen diote. Haren lekuan zorabiozko eragiketa harro bat asmatzen dute, planeta honetako barruti landuak eta erabiliak utzi eta geografia eremu etsai bakartietan barrena abiatzen dira. "Gauza segurua da, idazten du R. Smithson-ek, garun hezea duen artistak edo kritikoak asetazuna, efektu urtsu moduko bat, ororen iragazte bat, pertzepzioa tantakako behaketa uholde batean murgilduko duten deskargak idarokitzen dituen oro estimatuko duela azkenean. Isurkari egoera orokorrak gogorazten dituen arte bat eskertzen dute, eta arras gaitzesten dute jarioaren lehortzea. Hanpatua dirudien oro, dela oihal dela altzairu, estimatzen dute."858 Duchamp-ek hezetasun handia zuen oraindik ere, itxura denez, bere garunean, bere hiri ekosisteman bizirik irauteko nahitaezkoa gainera. Robert Smithson, Michael Heizer edo Walter de Maria basamortuan barneratzen direnean, basamortua "kontzeptu bat baino 'Izadi' gutxiago dela" eta mugak irensten dituen leku bat dela konbentziturik sartzen dira. "Artista basamortura

⁸⁵⁷ Op. cit. "¿Qué es la filosofía?", 205 or.

⁸⁵⁸ Op. cit. "Robert Smithson, el paisaje entrópico...", 130 or.

doanean, idazten du R. Smithson-ek, bere ez egotea aberasten du eta bere garuneko ura (pintura) erretzen. Hirietako lokatza artistaren gogoan lurruntzen da hark bere obrak instalatzen dituen bitartean."⁸⁵⁹

R. Smithson-en azkeneko aipamen horrek ezin hobeto erakusten du zertan dagoen aldea Izadia-n/-z/-rekin joerako artistek burutzen dituzten ekintzen eta Duchamp-ek bere garaiak planteatzen dituen artean. Topikoak desegin, zabaldua dauden iritziei aurpegi eman, finkatuta dagoena ezabatu, garbitu, zapaldu, xehatu eta haize berri bat izan dadin leku eman, basamortura joatea izan zen hirurogeiko hamarraldiko erdialdeko artista haientzat, han garuneko ura erretzeko. Era horretara Tezcatlipocaren aholkua jarraitzen zuten, R. Smithson-ek Victor W. Von Hagen-en "El mundo de los mayas" liburutik hartuta aipatzen duena: "Nora ezean behar duzu joan, lehenengo maiek egin zuten bezala; basartean galtzeko arriskua duzu, baina horixe da arte egiteko modu bakarra."⁸⁶⁰

Beharbada hementxe izango da aitortu beharra, lan honetan zehar ezagutu ditugun Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obra guztien artean, proportzio handi bat dekoraziozko proposamenak baizik ez direla, gelberak, hutsalak, irudi ederrez eta katalogo bikainez jantziak, eta eskultura sinposiumek bultzatuak askotan, baina arau hauste horiek seriotan harturik bide berrietatik abiatzera arriskatzen direnen kezketatik oso urruti daudenak. Hori egin ordez, berebiziko suma fina izan ohi dute interes handiko obren "aldaera zuzendu hobetuak" proposatzeko. Eskubide oso-osea dute horrela jokatzeko, baina ahaleginak egin ditugu lan honetan konturatu gabe sar ez zekizkigun.

"Basamortura joan" esapideak hitzez hitzeko zentzua du hirurogeiko hamarraldiko artistentzat, baina Izadia-n/-z/-rekin joerako arte jardueri dagokienean zentzu zabalagoan hartu beharko litzateke. Eta basamortu horrek mugak iresten dituenez, ez da harritzekoa Smithson-ek Pascal-en esan hura gogoratzea: "Izadia esfera infinitu bat da, zentroa alde guztietan duena, eta zirkunferentzia inon ez" eta esaldi hori parafraseatuz, beste hau aldarrikatzea: "Hizkuntza museo infinitu bat bihurtzen da, zentroa alde guztietan duena, eta mugak inon ez."⁸⁶¹ Museo infinitu horri egin zaion berebiziko kontua dela eta, bitarte horretan guztian basamortu, edo lorategi neoklasiko, sumendi itzali edo materia gabeko "zatiki", Amazoniako oihan edo orrazkera, su edo polen, laztan edo erreibindikazio sozial, isiltasun edo abarrots izanez jarraitu ahal izan du Izadiak... infinitu izanez jarraitu ahal izan du, azken finean. Zalantzarik ez da, beraz, iritzi zabalduen eta topikoen kontra, "pintoreak kaosari aurre egin behar diola, eta birrintze guztiak azkartu, edozein iritziri, edozein topikori aurpegi emango dion sentsazio bat sortzeko (...)."⁸⁶²

Smithson-ek garuneko ura erretzea, eta Deleuzek eta Guatarik aurretiko irizi eta topiko zabalduak gainditzea esaten dutenean, artistak heredentziaz hartzen duen eta gainditu beharra duen arte errejistroari buruz ari dira hitz egiten, eta errejistro heredentzia horretan ez direla sartzen bere obra "osatzeko" baliatzen dituen elementu plastikoak bakarrik, bere zaletasunak eta sentsazioak eratzen dituen inmanentzia planoak ere

⁸⁵⁹ Ib., 130 or.

⁸⁶⁰ Ib., 111 or. Orain dela lau urte inguru, Nino G. Barriusok, Yucatango penintsulatik egindako bidaia batetik itzulita komentatzen zuenez, *maien oihana itsaso bat da, biderik gabeko oihain likido bat.*

⁸⁶¹ Ib., 117-118 or.

⁸⁶² Ikus 857 aipua.

heredentzia horren parte direla. Inoiz gertatzen da, eta halaxe ezagutzen dugu Antzinaroaz gero, baina Erdi Aroaz gero batez ere, inmanentzia plano hori bizitzaren, munduaren eta unibertsoaren azalean bertan kokatzen da. Orduan, Aristoteleren *fisis* terminoaren zehazgabetasunetik, latinezko *summa rerum* esapidetik edo Erdi Aroko *natura naturata* adierazpenetik ondorioz ateratzen denez, badakigu ikusgarri diren gauzen mailan kokatzen dela inmanentzia hori. Eta Land art-eko edo Arte Poverako lehenengo artisten lehia bada zerbait, haiek aipatzen duten Izadia ez dela gauza ikusgarriez osatua pentsa arazten diguna, bestea baizik, erromatarrek *origo rerum* deitzen zuten hura, Erdi Aroko pentsalariek *natura naturans* deitzen zutena, Izadiaren jatorria, egitura eta esentzia osatzen dituzten printzipioak aztertu eta ezagutu nahi dituen alegia. Eta azterketa ahalegin horrek berorrek Izadiaren kontzeptua hedatzera eramango ditu.

Baina berriro bereizi behar dira alde batetik hirurogeiko hamarraldiaren erdialdean, aurretik ziren topikoak hautsirik, abentura honetan abiatu zirenen arrazoi, gai eta kontzeptu bereziak, eta hurrengo hamarraldietan Izadia-n/-z/-rekin jokatzeko jardun zutenak bestetik. Ezin ziurta daiteke horiek guztiek eten bat eragin nahi izan zutenik, baizik eta une jakin batetik aurrera ordurako onarturik eta normaldurik zegoen arte eragiketa bat burutu zutela guztiek, eta horrelakoetan, Izadiaren kontzeptua zabaldu baino areago, lehendik baziren kontzeptuak eta elementuak birsortu zituzten beren obretan. "Belar Negutegiak" eta horien egilea ere talde honetakoak dira ziurrenera.

8.5. Une jakin batetik aurrera eragiketa normalizatu bat da artean Izadia-n/-z/-rekin jokatzea

Normalizazio bat aipatzen delarik, ez da hierarkia mailaketa bat finkatu nahi Izadia-n/-z/-rekin jokatzeko modu berri bat hasi zutenen eta hiztegi hori zegoeneko eginda eta aberastuta zegoela iritsi zirenen artean. Eta artearen historian horrelako une asko izan den arren, lehengo zalantza jarri eta berrikuntzak egin diren uneak, eta haien ondoren finka aldiak eta normalizazio aldiak askotan izan diren arren, lehen ere esan dugun bezala Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrak azaltzen diren garaia bizitzaren beste alor batzutan ere, nahiz eta artearen alorrean bereziki gertatzen den, eragina duen fenomeno orokorrako batekin batera gertatzen dela kontuan harturik, arreta berezia jarri beharko diogu gai honi. Postmodernitateaz ari gara, noski.

Bateratasun hori ez da kasualitate hutsa, gure iritzian, Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obren normalizazio eta finkatze aldi bezala hartzen dugun hau, postmodernotasuna ere gauza finko eta normalizatu gisa hartzen den aldiarekin batera gertatzen ari delarik batez ere.

Ameriketean, Land art-ean sartu ziren artistak minimalismotik etorriak ziren gehienak; Europan berriz, "arte objektual"-aren aldaeraren batetik zetozen gehienak. Gu geu erabat ados ez bagaude ere, askotan entzun izan da Land art, izan ditzakeen aldaera guztiekin, arte povera-ren ispilu anglosaxoniarra dela, eta arte povera hori bera, une horretan ia gainditzear zegoen "arte kontzeptualaren" aldaera bat dela. "Arte objektualak" bere oinarrian dituen irizpideak, "minimal art"-aren irizpideen guztiz kontrakoak dira, jatorriz. Zenbaiten iritzian, "minimal"-etik zetozen lehenengo "land" artistak, Pollock-en "all over" eta Newman-en "eremu kromatikoe" txunditurik ziharduten oraindik beren lanetan; daitekeena. Gertaera batzuk besteetara murriztu nahi horiek guztiek ordea, ongi asmatuak gaizki asmatuak izan, garrantzi handiko salbuespenak uzten dituzte beti kanpoan;

salbuespen horiek hor daudenez ordea, eta "izena" duten talde batera edo bestera murriztu ezin daitezkeenez, arazo hori beste era batera planteatzera beharturik gaude. Beuys bat, adibidez, dugu gogoan, baina ez genuke asmatuko beste batzuk ere non kokatu, Buren bat, Long, Hamilton Finlay, Bruce Nauman, eta beste asko eta asko.

Murrizte horiek guztiek ekartzen dituzten arazoak direla eta behartu gara arazoa beste maila batean planteatzera. Autoreak, joerak, herrialdeak, garaiak, iritziak, jokaerak eta lan ibilbideak ohiko izen konbentzionalen barruan sartzeko mugak eta hitzak behartu ordez, marko orokorrigo bat nahiago izan dugu sortu, era gehiagotako eragiketak bertan sartu ahal izan zitezen. Marko hori, lehenik eta behin, ez da nahastu behar beti edo aldi batez, osorik eta neurri batean zentzu horretan jokatu izan duten autore, mugimendu edo joeren batura batekin; Izadia-n/-z/-rekin joerako arte deitu dugu guk marko hori. Izatez marko berri hau lanerako tresna bat baizik ez da; horrez baliatuz aiseago lan egin ahal izan dugu izendapen konbentzionalaz baliatu izan bagina baino, hala ez baikara sartu gorago aipatu ditugun eztabaida historizistetan, eztabaida horiek ahaztu, ahaztu ez ditugun arren. Eta beste leku batean ere esan dugun bezala, bere esistentzia alorra Izadiari buruz -n/-z/-rekin atzizkiek mugatzen duten barrutia duten arte eragiketei buruz gogoeta egitea da tesi honen helburua.

Eta alde batetik autoreen, obren eta taldeen jatorri aniztasuna, eta bestetik berorien denborazko bateratasuna ezagutu ondoren, aukera bakarra geratzen zitzaigun hipotesi bat irudikatu nahi bagenuen: guztientzat balio zezakeen sintoma koadro berbera pentsatu; horretarako bi jarduera ardatz nabarmendu genituen: "duchamp" joera eta joera "kontzeptuala" deitu genituen ardatzak hain zuzen.

Joera objektualek errealitate objektiboaren irudikapenaren ordez objektuaren errealitate hori *aurkezteko* joera izan ohi dute. Minimal-ak bere aldetik, ikuslea bere gogoeta inguruneko errealitatea aipatzen dioten arteaz bestelako errealitateetara bideratzera behartzen duten presentzia eta ebidentzia efektu oso lehen mailakoak eragiten dituzten objektuak sortzeko joera du. Joera batek zein besteak arte objektua azpimarratzen dute, baina tradizioaren arabera arte objektu dena berreskuratzen ahalegindu ordez, hura gainditzea proposatzen dute biek. Artean errealitate objektiboa aurkeztuz jokatzeko edo inguruneko errealitateari begiratzera bultzatzen duten objektuak sortuz jokatzeko, Simón Marchán-ek *estetiko denaren desestetizatzea*⁸⁶³ deitzen duena izango litzateke, hots, artearen alorrerako arte-errealitate ez diren bestelako errealitate batzuek jabetzea, eta horixe da hain zuzen Duchamp-ek finkatu zuen eragiketaren asmoa. Alegia, arteaz kanpoko diren alderdiak teorian eta praktikan hartarako berreskuratzea da azken finean lortu nahi dena. Eta gisa horretako eragiketak, arte poverako, land art-eko, earthwork-eko eta arte prozesualeko artisten artean ez ezik, garai horretako arte aurrerakoi guztian gertatzen dira hirurogeiko hamarraldiaren erdialdetik aurrera. Horrexegatik hain zuzen, jarduera ardatz horietako bati "duchamp" ardatza deitu diogu.

Arte kontzeptualak, joera linguistikoaren muturreneko kasuetan salbu agian, ez du proposatzen arte objektua erabat erauztea eta baztertzea, haren tradiziozko balioa beste era batera planteatzea baizik. Objektuaren kontra egon baino gehiago, arte kontzeptualak haren asmatze eta proiektatze uneak eta atzemailearen pertzepzio,

⁸⁶³ MARCHAN, Simón, "Del arte objetual al arte del concepto", Edic. Akal. Madril 1994, 155 or.

irudimen edo sormen ekintza azpimarratzen eta nabarmentzen ditu. Lan art-ari buruzko artikuluan batean honela idazten du Simón Marchán-ek: "Obra eta errealitatea zenbat eta elkarren berdina bihurtu, orduan eta gehiago bilakatzen da artea *gogoeta arte* bat, zeren eta esanahiaren zehazgabetasunak berak, obra hauetan ikusmeneko baliabide estatiko eta dinamiko ugari areagotzen baita gainera, *Izaditik aukeratu den alorrek artean izan ditzakeen balioei buruzko galdeketa eta gogoeta* eragiten baitu. Zati aukeratu bat arte mailara jaso eta halakotzat izendatzeak, objektuetan ordura arte ezkutuan zeuden tasunak eta arte estatutu berri horren berezitasuna asebetetzen duten erlazioak aztertzeraz bultzatzen du ikuslea. Arte obra bultzagarri kontzeptual bat bihurtzen da zinez ikuslearen kontzientziarentzat."⁸⁶⁴

Aipamen honetan zehazki Land art-eari buruz badihardu ere, ez dugu uste gogoeta horrek batere baliorik galtzen duenik haren ordean Izadia-n/-z/-rekin eragiketara alorra osatzen duten guztiak jartzen baditugu ere. Eta Simón Marchán-ek bezala, uste osoa dugu *gogoetaren artea* edo *bultzagarri kontzeptuala* beharrezkoak direla Izadi zati bat arte mailara jaso eta hala izendatu nahi denean. Horregatik hain zuzen, beste jokabide ardatza "kontzeptual" izendatu dugu.

Hogeita hamar urte joan dira artistek Izadiari zegozkion eragiketetan bi jokabide ardatz horiek batzen dituzten lehenengo eragiketak burutu zituztenetik, eta esan daiteke obra horien egileak sailkatu ohi diren mugimenduak, Land art, Earthwork art, arte povera, arte prozesuala e.a. aspaldi suntsitu zirela halako mugimendu bezala behintzat. Hala ere ordea, *Izadi zatiak arte mailara jaso eta hala izendatzen* jarraitzen dute artistek, obra horiek orain duten testuingurua ekimen horietan aitzindari izan zirenen baldintzen berbera ez den arren. Gaur egungo jarrera aipatzeko Izadia-n/-z/-rekin joerako arte eragiketen *normalizazio* terminoa erabili dugu. Era horretara itxurak ematen duena baino konplexutasun handiagoa duen gertaera bat *izendatu* nahi izan dugu. Zenbait autorentzat, Rosalind Krauss-ek, Smithson-ek monumentuaz duen ideia entropiaren, site-aren eta non-site-aren arabera aztertzen duenean adibidez, Izadia-n/-z/-rekin jokatzeko eragiketa postmodernoa da argi eta garbi hirurogeiko hamarraldiaren erdialdean hasi zenetik beretik. Beste autore batzuentzat berriz, arte "kontzeptualarekin" batera, bere zentzurik estuenean, abangoardien artean kokatzeko eragiketak dira oraindik ere. Gure iritzian, keinuak estilo abangoardista zaharrekokoak dira oraindik, baina erabiltzen hasten den tresneria kontzeptuala iragartzen hasia da dagoeneko geroztik ezagutu duguna.

Artearen munduan abangoardiak sartzen zirenean, indarrean zegoena gaitzetsiz eta ordura arteko azkenekoa kanpora botatz sartzen ziren, gelditu eta atzera begiratzerik lortu gabe. "Zurrumbilo horretan, 'etenaren ideologia' batean baratz zen zurrumbilo horretan, dio Simón Marchán-ek, arte balioak higatu eta agortu egiten ziren denborazko hurbiltasunaren zorabioan, obra bakoitzak aurpegi guztiz ezezaguna izatea nahi zuen berrikuntza irrika historiko batek burutu ez baino iresten ez bazituen hala ere."⁸⁶⁵

Postmodernitatearekin *berritasunaren balioa* dudazkoa da, gehiago ez bada. Alde batetik, izan ere, artista postmodernoak alde batera baztertzen du bere aurreko "berritasun pasakorra = abangoardia" berdintze hura, baina beste alde batetik ez du baztertzen ez orijinal izan nahia ez aldakuntza. Keinu esperimentalek eta

⁸⁶⁴ Ib., 221 or.

⁸⁶⁵ Ib., 312 or.

erronkek lehengoa baino apalxeagoa dute tonua, edukiz hustutzen dira lehengo ezaugarri zuten errituala baliogabetuz eta obren zentzumen bidezko halako tankeratze batek estimazio handiagoa irabazten du. Arteak eta Estetikak nekez eratzen dituzte hierarkiak eta nahitaezko ibilbideak, era horretara, S. Marchán-ek dioen bezala "barneko polifonia berriro aurkitu ahal izateko."⁸⁶⁶

Postmodernitateko artistek ahaztua dute zenbateko berrikuntza izan zen bere garaian *Izadi zatiak arte mailara jasotzea*, baina garai hartan *asmatu* ziren mekanismoak eta prozedurak ikasi eta gorde dituzte. Eta Izadia-n/-z/-rekin jokatzek, eta hori bezala beste berrikuntza asko ere, gaitzetsi eta lekutik baztertu ordez, postmodernismoak jarrera berri bat hartu du historiari eta iraganari, iragan berriari edo aspaldi iragani, buruz – konpentsazioz jokatzek, eta orainaldiari dagokionez sedukzio mekanismoak jarri ditu martxan.

Jarrera horren ondorioz "eskaeraren araberrako" arte eragiketak ugaltzea izan da, osagarriak pertsonaren, belaunaldien, geografiaren, ... baldintzen arabera moldatzen direla; horietan ez da normala izaten aukeratzeko diren eragiketak erradikalitatez erabiltzea, bestela baizik, artearen hiztegian ondo finkaturik dauden eragiketak baliatzen dira, ez osorik, askotan oso modu orijinalen, era horretara sintaxi postmodernoarean zentzumenezko lodieran txertaturik geratzen direla. Horregatik diogu hauen *berritasun balioa* zalantzarikoa dela.

Azkeneko bi hamarraldiotan zehar Izadia-n/-z/-rekin joerako arte eragiketak normaldu izana ere gainerako eragiketari dagokionez gertatu denaren zentzu berean hartu behar da, ustekabeak eta berritzaileak baitziren hasieran, baina gerora normaltzat hartu izan baitira; baina bada alde bat hala ere; postmodernitateari dagokionez normaltze hori ez baita denbora iragan izanaren ondorioz bakarrik gertatu, baizik eta denboraren eta espazioaren kontzientziari dagokionez aldakuntza handi bat gertatu izanaren ondorio baita orobat. Aurreko kapituluetan ere esan dugun bezala, autore askok derizkiotenaren kontra Modernitatearen ukatzea ez baino, bukatu gabe dagoen Modernitate baten bideratzea esan nahi duten eklektizismoek, kutsadurek, zatiketek, atzera bihurtzek, itzulerek, itxurapenek, filtrazioek, jarrera hedonistek, manierismoek... hartu dute abangoardiek denboraz zuten kontzeptu linealaren lekua. Normalizazioa, zentzu horretan harturik, ez da geldialdi baten emaitza bakarrik, bilakaeraren fruitua baizik.

Eta gaur egungo joera desberdinak izendatu eta haien ezaugarriak zehazteko, dagokion izendapenari *trans*, *post neo* edo *azken* aurrizkiez egin izan den bezalatsu, *-n/-z/-rekin* atzizkiak hartu ditugu, Izadi hitzari erantsirik, Izadi zatiak hartu eta arte kategoriara jasotzeko arte eragiketaren izendagarri. Era horretara neo-land, post-povera, azken-kontzeptual eta gisako banaketa eta barreiamenduei itzuri egin diegu.

8.6. Izadia-n/-z/-rekin joerako lehenengo arte obrak eskulturaren protagonismoaren hasierarekin batera gertatzen dira, eskultura pinturaren atzetik ibilia baitzen ordura arte.

Pintura eta eskultura aipatzen ditugunean bi baliabide bereizi bezala aipatzen baditugu ere, gero praktikan batera alkartzen dira sarritan. Normalean elkarrekiko eragina izaten da horien artean, garai batzuetan bata besteari nagusitu ohi zaion arren. Hirurogei ondotoxora arte pintura da nagusi, eta berrikuntza handi

⁸⁶⁶ Ib., 314 or.

garrantzikoena haren eskutik iristen dira: hala eskultura ahal den bezala moldatzen da behin eta berriro datozkion eta aurre egin behar dien etengabeko berrikuntzetara.

Une horretara arte, ikusmena tronpatzeko (ilusionismoa) zuen gaitasunak eta trebeziak baldintzatu zuen mendebaleko artearen historia. Pinturaren edo eskulturaren errealtatea ahaztarazi eta ikuslea irudikatzen zenaren errealtatera eramateko zuen trebeziaren arabera balioztatzen zen artistaren lana. Marmola, zura, oleoa ikuslea artistak erakutsi bahi zion mundura eta errealtatera "sartzeko" erakusle edo bidelagun bihurtarazten zituen ikusmenezko irudikapen bat sortzea zen, nolabait, arte egitea; artearen historia osoa ilusio sormen horretarako aurreramendu, ekarpen, zehaztasun, zalantza, eztabaida sail gisa uler zitekeen. Eta pintura eskulturaren aurretik ibili izan da ia beti formula berriak asmatu edo lehendik finkatuta zeudenak zalantzatan jartzeko eginkizun horretan.

Hirurogeiko hamarraldian zehar pintura krisialdi batean sartu zen; kritiko batzuk hasiak ziren pinturak hondoa jo zuela, agorturik zegoela, eta hiltzeko gutxi falta zuela esaten.⁸⁶⁷ Pintore batzuk hasiak baitziren izan ere ilusio eragite hori bazter zitekeela, eta are baztertu behar zela ere, esaten. Stellaren obrek, adibidez, zeinek bere batasun oso bezala funtzionatzen zuten, bi neurritan, baina hormatik euskarri sendo lodiz bereizten zirenez, hiru neurritako obra gisa atzematen ziren. Stellaz gainera, beste artista batzuk ere, Robert Smith, Kelly, Olitski eta Noland, adibidez, ahalegindu ziren beren pinturretan ilusioan oinarritzen ez ziren soluzioak ematen.

Eskultura Rodin-ekin hasia zen tradizioak agintzen zituen zenbait elementu zalantzan jartzen, irozkargia adibidez; garai honetan horretan eta lurrean zehar barreiatzen hasten da (David Hall, Carl André, Barry Le Va, Richard Serra, Barry Flanagan), beste era batera hasten da erabiltzen kolorea eta "formen gramatika zaharraren" erlazio sintaktikoak (Ingalaterrako "The New Generation"), material bigun malguak hasten da erabiltzen (Oldenburg, Bruce Nauman, Robert Morris, Keith Sonnier, Barry Flanagan); ordura arte pinturaren ezaugarri izandako elementuak tartekatzen hasten da (Richard Tulle-k oihal puskak sartzen ditu, Sam Gilliam-ek bildukinak eskegitzen ditu). Minimal art, ia beti eskulturako mugimendutzat ematen dena, pinturan ilusio sorkuntza zalantzan jarri izanaren ondorio gisa sortzen da, eta "egiazko espazioak" sortzen ahalegintzen da. Donald Judd-ek gutxitan erabiltzen du "eskultura" izena bere obrak izendatzeko, eta haren ordean "hiru neurritako obrak" direla esaten du. John A. Walker-ek hitzotan laburbiltzen ditu minimal-aren ezaugarriak: "erabateko abstrakzioa, ordena, soiltasuna, argitasuna, egitura doia, bukaera fina eta ilusiorik eza edo literaltasuna."⁸⁶⁸

Minimal-a arte eragiketa gisa finkatu eta berehalaxe, eta zenbait kasutan hala ere, haren printzipioen eta ikuspegiaren arabera jokatzen zuten artisten aldetik, forma itxuragabeagoak eta zorizkoagoak hasten dira azaltzen, minimal-aren ikuspegitik uste izatekoak ez ziren materialez eginak: belarrez, lurrez, izotzez, fieldroz, zementuz, harriz, gomaz, grafitoz, urinez, ikatzez. Jarduera horren ondorio obra pilatuak, barreiatuak, zikinduak, eskegiak

⁸⁶⁷ Horrela esanda, baiezen hau ez da ez zuzena ez egokia, izan ere, pinturaren krisialdia, "artearen heriotza"ren iragarpena, edo "ilusionismoa" gaitatzeko ahaleginak, ez bait dira, hirurogeko hamarraldiaren ezaugarriak bakarrik, kezka zaharren adierazpen egungotuak baizik, batez ere XIX. mendearen amaieraz eta XX. mendearen hasieraz geroztik.

⁸⁶⁸ WALKER, John A., "El arte después del pop", Edit. Lábor. Barcelona 1975, 27 or.

dira, Izadiko indarren eragina erakusten dutenak, eta denbora joan ahala hondatzen direnak. Morris, André, Serra edo gisako minimalistez gainera, talde honetan sartzekoak dira orobat post-minimalistatza hartzen diren beste batzuk ere, hala nola Eva Hesse, Hans Haacke, Nauman e.a., edo Joseph Beuys edo Louise Bourgeois gisako bakarreko artistak, edo arte povera-koak.

Hurrengo urteetan Izadia-n/-z/-rekin jokatzen hasi ziren ia artista guztiak, hau da Smithson, Morris, Walter De Maria, Nauman, André, Serra, povera-koak, e.a., ordura arte kinkan jarri ere ezin zitekeen "ilusiozko" arte obraren kontrako mugimendua burutuaz. Baieztapen hori gehiegizkoa dela ere esan daiteke agian, Cézanne-rengandik hasi eta kubismotik eta konstruktibismotik jarraituz, XX. mende osoa arazo eta galdera horien inguruan antolatu dela kontuan hartzen bada. Hala eta guztiz ere, eta nahiz eta jakin garrantzi handiko arte mugimenduak denboran zehar erretzen direla, artegintzan bi jokamolde horietako batetik besterako bihurtune hori bultzatzen eragina izan zuten eragiketak eta eragileen izenak aipatu eta nabarmendu nahi ditugu.

Horregatik diogu, hain zuzen, beste leku batean Izadia-n/-z/-rekin joerako lehenengo arte obrak ulertzeko ez dagoela zertan kokatu obra horiek Izadiari dagozkionetarako sentiberatasun berezi bat adierazten duen testuinguru batean, nahiz eta izan, beharbada izan zen sentiberatasun berezi hori; bestela baizik, artista talde batek artegintzari buruz egindako gogoeta baten testuinguruan behar dela kokatu joera horren hasiera. Basamortura edo mendira alde egiteak estudio, galeria eta salmenta sistemak beren obren produkzioarako jartzen zizkien muga espazial eta kontzeptualetatik askatu zituen. Basamortura edo mendira joanez, "egiazko espaziora", espazio antiilusionalista eta antikonbentzionalistara, errealitatezko denak eta arte denak bat egiten duten espaziora aldatzen ziren behin eta betirako. Era horretara minimal art-earen oinarri izanagatik, hark material "erreal", ongi ordenatu, argi eta ondo-ondo bukatutan jartzen duen enfasitik urrundu egiten direla ditudi, nahiz eta aldi berean, paradoxa badirudi ere, Lurraren oihala zabalean barreiatzen direlarik, pintoreek ilusioaren kontra duten jarrerara hurbiltzen diren.

Nolanahi dela ere, eragiketa horiek ulergarri egiten dituen hurbileko testuinguruaren ordez beste testuinguru zabalago bat behar da hartu; Duchamp-ek errealitate zatiak arte mailara jasoz inauguratu zuena da gure iritzian testuinguru hori; XX. mendeko artearen gramatika betirako txertaturik eta jasorik geratua zen, baina hirurogeiko hamarraldian eguneratu zelarik, *Izadi puskak arte izendatu eta arte mailara jasotzean* gauzatu zen; eragiketa horretarako ez zen ilusio bidezko mekanismorik eta prozedurarik behar izan, aski izan baitzen "izendapen" edo "aldarrikapen" Estetika bat azaltzea, Smithsonen "artista batek egin dezake arte begiratu hutsarekin" zioenean adierazten zuen Estetika hura, eta "kontzeptualek" garatu zutena, hain zuzen.

Une horretatik aurrera adierazpen berriak dira pentsamendu estetikoan. Hala esaten da adibidez, obra bat bertan erabiltzen diren materialen tasunen bitartez zehazten dela, obraren zentzua prozesu osoan zehar zabaltzen dela, objektuen elementu esanguratsuak aipatu ordez hobe dela elementu bereizgarriak esan, erabiltzen diren elementuak oso heterodoxoak direla, egoera aldakorrek badira aurkezpen fisiko bakoitzerako zentzu berriak garatu behar direla, elementu bereizgarriak zehaztasun apurretarako baizik ez dutela balio, e.a.

Izadia-n/-z/-rekin joerako arte obrak, tesi honetan esapide horri eman diogun zentzu zabalean behintzak, hirurogeiko hamarraldiaren hasieran irudikapenaren ilusio printzipioak kolokan jarri zituzten artista haien – pintoreak izan ziren hasieran– ahalegin kritikoaren jarraitzaileak dira ziurrenera. Printzipioen kolokan jartze hori hasieran pinturan eta eskulturan berdintsu gertatzen bada ere, eskulturak hobeto hartu du pinturak baino bere statusa zalantzan jartze hori, eta hori hala den neurrian, eskultura egin da hirurogeiko urteak arte pinturak ia bere pribilejio berezi bezala izan zuen ernamuin berritzaile horren edukitzaile eta eramaile. 1976an "Opus international" aldizkarian argitaratu zuen artikulu batean honela idazten du Dominique Le Buhan-ek: "(...) gelditasunean ez nuen bizi paisaia hori, ez nengoen paisaia horretan. Halako zantzu lauso batekin konformatzen nintzen, hodaiertaz haruntziko leku baten mito ahul bat ausnartzen nuen nire baitarako, oroimena jatorrizko leku baten amets hutsalean jarririk. Ibiliz, eta ez bestela, aurkitu da paisaia, dagoen lekuan, bere lekuetako bakoitzean. Eta une honetan poesiari eta eskulturari buruz, biez ari naiz. Horixe iruditzen zait begien bistako, ezer begien bistako iruditzen bazait, eta azkeneko urte hauetan zenbait eskultoreren lanek (...) asko lagundu didate horretarako. Horiek bakarrik bizi izan dutela iruditzen zait espazio lekuetara berriro egiaz itzultzea."⁸⁶⁹

8.7. Izadia-n/-z/-rekin jokatzeko, eskulturaren kontzeptu hedatua adierazteko gauza izango den tresneria teoriko-praktiko berri bat behar da.

Hirurogeiko hamarraldiaren erdialdetik aurrera egiten hasten diren obrak kontuan harturik, bai artista bera bai ikuslea jarrera berri bat hartzera beharturik daude, beren jokaera aldatu eta espazioari buruz eta beren mintzaerari buruz galderak egitera. Ilusio bidezko baliabidea ezesteak mendeetan zehar irudikapenaren inguruan eraiki den eta prestatu den tresneria teoriko-praktiko guztia hankaz gora botatzea nahi du esan, beste gauza askoren artean. Une horretatik aurrera artistak berriro asmatu behar izan ditu, adibidez, arte eragiketa batek halakoa izateko behar dituen ezaugarriak, zeren arte eragiketa horietarako baliatzen diren objektu eta espazio berriak ez baitira artistak bere inguruan dituen arteaz kanpoko objektu eta espazio "errealen" oso bestelakoak. Une horretara arte eskultura aipatzeko erabili izan ziren terminoak eta kontzeptu konbentzionalak ere motz eta askiez geratu ziren "egoera" berriak aipatzeko.

Jokaera berri horrek ordura arte tradizioz beste diziplina batzuentzako berezirik zeuden alorretan sartzera eramango ditu artistak. Lehenago aski gauza arrunta zen artista anatomian, botanikan, arkitekturan edota are injenierotzan, astronomian edo matematikan ere aditua izatea, baina artista horiek jakintza horiekin izaten zuten harremana elementu erreal horien irudikatu beharrak planteatzen zituen arazoaren bitartezkoa izan ohi zen. Izan ere, obra oihalean edo harrian gauzatu eta gorpuztu behar den unean ebatzi behar dira arazo eta galdera guztiak, eta horretarako bazituzten pinturaren eta eskulturaren baliabide bereziak, ilusio bidezko trikimailuak hain zuzen.

Baliabide horiek baztertu edo zalantzan jarri behintzat eta gauzen espazio "errealen" murgiltzeak baliorik gabe uzten ditu une horretara arte erabilgarri ziren tresna teoriko eta praktiko guztiak. Haien ordez, besterik ezean, geologiatik, fisikatik, soziologiatik, politikatik, paleozoologiatik, medikuntzatik eta beste hainbat ezagupen alorretatik hartutako argibideez baliatuko dira artistak, eta hitzez hitzeko zentzuan edo analogiaz,

⁸⁶⁹ LE BUHAN, Dominique, "De quelques traits persistants de la sculpture perceptive", Opus international 76 zb., 19 or.

jakintza alor horietako bakoitzetik begiratuta behintzat, aski zentzu zorrotzez erabiliko dituzte erabili ere nozio horiek. Lehen moldeaketa, zizelketa, modelatzea, pilaketa, collage, egitura, e.a. esaten zen lekuan, isuri, desmaterializatzeko, magnetismo, grabitazio, jalkipen, geruza banaketa, kristaltze, kokaera... esaten da orain. Eta konbentzioak agintzen zituen terminoen eta kontzeptuen ordez beste berri batzuk sortzen dira: entropia, site, nonsite, objektu berezi, anti-forma, funk, grabitate, informazio geldia, assemblage, in situ, anisotropia, aztarren zeinu, adimen espazio, egitura barreiatzaile e.a.

Ez da bada harrizkoa artistak eta kritikoak, eragiketa berriok lehendik ezagunak ziren eskultura konbentzionalaren eragiketetara urritu eta mugatu ezinez, horiek izendatzeko modu berriak asmatzea. Beuys-ek "arte askatasunaren zientzia bezala" aipatzen du, "energia" eskulturaren eratzaila eta osagarri bezala, "eskultura organismo sozial bezala", "arte ekonomia aplikatu bezala", e.a. Rosalind Krauss-ek "ez-paisaia" eta "ez-arkitektura" kontzeptuak sartzen ditu obra berri horiek lekuari eta espazioari dagokionez duten jarrera aipatzeko, eta "kokaera zuinduak", "egitura axiomatikoak" edo "kokaera eraikuntza" deitzen ditu jarrera horien eta ordura arte "paisaia" edo "arkitektura" izenez ezagutzen zirenen artean egin daitezkeen konbinazioetatik eratortzen diren eragiketa logikoak. Arte povera-ko artistek obra eta ekintza txiroak aipatzen dituzte. Larogeiko hamarraldian "materialgabetasunaren" kontzeptua nagusitzen da. Dominique Le Buhan-ek honela idazten du lehen ere aipatu dugun testu batean: "Kanpoko pertzepzioaren eremua inoiz ez da horrenbeste zabaltu, nire iritzian, eta esperientzia horretan bada gizakiarengan esparioaren sentipenak berak eragiten duen berezko angustia gainditzeko modu berezi bat."⁸⁷⁰

Ez dakigu zer etorkizun duten nozio, kontzeptu eta izendapen horiek, zeren historian beste gauza askotan gertatu izan den bezala, horietako asko eta asko galdu egingo dira denbora joan ahala, baina gerta daiteke kontzeptu horietakoren bat edo beste, aldaketak aldaketa, irauteko geratzen diren kontzeptuen zerrendan sartzea. Beharbada zenbaiti gauza zaila irudituko zaio hori, kontzeptu horiek artearen munduaz kanpotik iritsiak direla eta beste jakintza alor batzuei hobeto dagozkiela jakinik batez ere. Nolanahi dela ere, etorkizunean Izadia-n/-z/-rekin joerako arte eragiketa hauek XX. mendearen azken herenean gertatutako irazeko gertaera bat baino ezer gehiagotzat hartzen badira, autore hauei zor izango zaie, mitek ditzira duten gauzak biltzen dituzten bezalatsu, beren mundutik urrutikoak diren baina beste mundu horietan distira dagiten terminoek, nozioek, kontzeptuek eta erlazioek erakar zitzaten utziz metatu duten altxortxoak. Denbora ez al da zorrotzegi izango horiekin.

8.8. Filosofiako kontzeptuek ez dute argi askorik ematen artearen motiboak eta gaiak azaltzeko, baina lagungarri dira giza gogoaren sintomak eta oinarrizko joerak hobeto ulertzeko.

Geuretzat ere ez da batere gauza erraza tesi honetan filosofiari eman diogun horrenbesteko lekua zergatik eman diogun asmatzea. Alde batetik gauza normala da, eta beharrezkoa ere bai segur asko, artea bere prozesuarena eta teknikarena soilik ez den ikuspegi batetik aztertu nahi denean beste jakintza alor batzuetako tresneriaz baliatzea. Tesi honetarako kontsultagai erabili ditugun ikerketa lanetan, teoria marko orokor bat apailatu nahi denean, nahitaez aipatzen dira itxuraz arteaz kanpoko diren kontzeptuak, klaseak, teoriak eta proposamenak. Material hori semiotikatik, antropologiatik, psikologiatik, literaturatik, eta nola ez bada,

⁸⁷⁰ Ib., 19 or.

historiografiatik hartua izaten da askotan. Gure lan honi dagokionez, begien bistan dago zenbateko laguntza eskatu eta hartu dugun literaturatik, historiatic, fisikatic, edota are pentsamendu politikotik; baina hala ere harrigarria gerta daiteke filosofiari horren paper garrantzitsua eman izana. Eta lehen esan dugun bezala, ez da gauza erraza lehentasun hori zergatik eman diogun asmatzea.

Konbentzituta gaude, Guattarik eta Deleuzek proposatzen duten eskemari jarraituz, gure bizitza osoan zehar geure iritziak lantzeko egiten dugun ahaleginak, gure ezaguera sistemak eratuta dauzkagun moduan, baduela isla bat artearen, filosofiaren eta zientziaren oinarrizko planoetan. Hori esaten dugunean orobat diogu gainerako jakintza disziplinek ere, beren tresneria teoriko-praktiko guztiarekin, hiru plano horietara bidaltzen dutela azken finean, eta plano horiei dagokienez duten kokaeraren arabera hartzen dutela esanahia. Hori dela eta zailtasunak sortzen dira, hau bezalako ikerketetan batez ere, sentsazioen eta afektuen arte eremuan jokatu ez ezik, eremu horrez gogoeta egin nahi denean, horretarako beste diziplina batzuetako tresneriaz baliatuz. Horregatik, ondorio hauen hasieran bertan esan dugu Arte ikerketa egitea arte hori "bigarren eskutik" bizitzea bezala dela, arte eragiketen trinkotasuna teoriaren ikuspegitik aztertzeak duen zailtasuna adierazi nahiz.

Bada, gure azterketa burutzeko beste plano batzuetatik ere begiratu behar genuela konturatzen gindoazen ahala, filosofia hartu du une batetik aurrera paper nagusia. Protagonismo hori ordea ez da, urrutitik ere, hasieran aitortzen genion paperaren araberakoa. Gauza da kritikoen eta teorikoen iritziak jasotzen genituen ahala, eta artistek berek idatziak irakurri ahala, zenbait filosofoen pentsamenduaz egiten zituzten aipuek filosofo horien obrak aztertzerako eraman gaituela. Eta batzuen eta besteen kontzeptu aparailuaren arteko erlazio dialektikoak erakutsi digu horien guztien kontzeptu irazkia interes handiko erreferentzia izan zitekeela Modernitatearen fenomenoak ulertu ahal izateko, Modernitate horretan sartzen baikenituen artistak bezala kritikoak, teorikoak eta filosofoak ere. Horiek guztiak zein bere tokian kokatuz eratu dugun "karta", haien pentsamenduan atzeman eta ulertu dugun kontzeptu irazkiaren erakusgarri da.

Artertzen ari ginen autore, artista edo teorikoen lanetan ageri ziren filosofiazko aipamenen ugaritasunera berriro itzuliz, berehalaxe oihartzun ginen Izadia-n/-z/-rekin jokatzeko moduan sumatzen genituen aniztasuna eta antzekotasunak bazuela zer ikusirik autore edo artista horiek aipatzen dituzten filosofoen kontzeptu irazkian ikus daitezkeen aniztasun edo antzekotasunekin. Baina ondorio hauetako atal honen izenburuan adierazi dugun bezala, filosofiako kontzeptuek ez dute argi askorik ematen artearen motiboak eta gaiak azaltzeko, baina lagungarri dira giza gogoaren sintomak eta oinarrizko joerak hobeto ulertzeko. Eta tesia bera hartzen ari zen norabidea ikusirik, obren gai konkretuetatik geroz eta urrutiago eta obra horiek ahalbidetzen zituen arrazoi irazkiaz geroz eta kezkatuago, filosofia ere geroz eta pisu handiagoa hasi zen hartzen ikerketa honetan. Eta pisu hori, hasieran zinez astuna, aldatuz joan zen, kontzeptuek esentzia edo gauza bera adierazteko ez baino, gertaerak adierazteko balio dutela ulertu genuenetik aurrera batez ere. Guri dagokigunean, Deleuzeri eta Guattariri zor diegu hori ulertu izana.

"Kontzeptuak bibrazio zentroak dira, diote autore horiek, bakoitza bere baitan eta batzuek besteekiko. Horregatik oihartzun egiten du denak, elkarren ondoz ondokatu edo elkarretara egokitu ordez. Kontzeptuek ez dute zertan elkarretara egokitu. Kontzeptuak, osotasun zatikatuak direnez, ez dira puzzle baten piezak ere,

beren inguru irregularrak elkarrekin egokitzen ez direnez. Horma bat bezala eratzen dute, egia da, baina harri mokor lotu gabez egina, eta osotasuna axikitzen bada, bide askotatik helduz atxikitzen da osotasun hori. Kontzeptu batetik besterako zubiak berak ere bidegurutze dira, edo inolako diskurtsu osotasunik mugatzen ez duten ingurubideak. Zubi mugikorrek dira."⁸⁷¹ Filosofiak, filosofoek berek horma sendo ondo lotuak eraikitze ahaleginak eginagatik, bibrazioz jokatzeko zuela, ezen ez trinkotasunez, ohartu ginenean, onez eta atseginez onartu genuen haren laguntza. Eta giltzatze hori adierazteko balio zezaketen analogiak bilatzen hasirik, "irazki" edo "ehun", kontzeptu irazki edo ehuna aurkitu genuen. Kontua ez baita aztertzen ari ginen fenomeno bere osotasunean hartu eta eutsiko zion kontzeptu tresneria bat aurkitzea, halako tresneriarik izan ere ez delako batez ere. Filosofiazko pentsamendu modernoaren kontzeptu oihartzun harrigarria ez bihurtzeko gai izango zen egoera bat girotea zen batez ere inporta ziona.

Ez gaude seguru filosofoen hautaketa egiten ongi asmatu dugun ala ez, ezta behar bezala tratatu ditugun ala ez ere. Baina garbi ikusi ahal izan dugu irazki horren gainean, artistek, edo artista taldeek, alde batzuk edo besteak ehuntzen dituztela, eta hala egiten dutelarik zeinek bere zaletasunak agerian uzten dituztela. Badira alde batzuek zale asko dituztenak, hala Wittgenstein, Ayer, Benjamin, Jung, Levi-Strauss aldeak, edo Roland Barthes aldea bera, adibidez. Zale asko dituzten beste alde batzuk Nietzsche, Goethe, Spinoza, Schopenhauer-enak, eta Husserl-en fenomenologiarena dira. Europako artisten artean Kant, Hegel, Marx, Adorno, Lukács edo Sartre dira pisu gehien dutenak. Heidegger-en kasua berezia da, zeren hain zuzen hirurogeiko hamarraldiaren bukaera aldera Izadia-n/-z/-rekin joerako artistek planteatzen dituzten galderen oso antzekoak egiten baititu hark ere espazioaz, lekuaz, mugaz eta *topos*-az. Ongi ikasi ahal izan dugu orobat filosofiaren tresneria erabiltzeak neke handia duela, eta ez dela batere kontsolagarri Wittgenstein-en esan hura: iritsi daitekeela bat bizitzaren zentzua garbi ikustera, adierazi ezin izan arren.

⁸⁷¹ Op. cit. "¿Qué es la filosofía?", 28-29 or.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Bibliografi orokorra

- ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Visor distribuciones. Madril, 1991.
- ADORNO, Theodor W., *Crítica cultural y sociedad*. Sarpe. Madril, 1984.
Teoría estética. Taurus edic. Madril, 1980.
Sobre Walter Benjamin. Edit. Cátedra. Madril, 1995.
- ADRIAN, Pic G., *Esencialismo y Arte principal*. Fernando Torres edit. Valentzia 1980.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *El arte impugnado*. Edit. Cuadernos para el diálogo. Madril, 1969.
- ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX*. Edit. Blume. Bartzelona, 1981.
- ALCINA FRANCH, José, *Arte y antropología*. Alianza edit. Madril, 1982.
- ALTHUSSER, L., *Polémicas sobre marxismo y humanismo*. Edit. S. XXI. Mexiko, 1968.
- AMOROS, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Edit. Anthropos. Bartzelona 1991.
- ARACIL, Alfredo eta RODRIGUEZ, Delfín, *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Edic. ISTMO. Madril, 1982.
- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único, el espíritu trágico del Romanticismo*. Taurus edic. Madril, 1984.
Sabiduría de la ilusión. Edit. Taurus. Madril, 1994.
- ARROYO, Francesc, *No digo la verdad, no soy su propietario*. El País. Babelia, 1993ko apirilaren 3.
- AYALA-DIP J. Ernesto, *La literatura en la era de los paraísos perdidos*. Viejo Topo, 67 zb.
- AZARA, Pedro, *De la fealdad del arte moderno*. Edit. Anagrama. Bartzelona, 1990.
- De AZUA, Félix, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Edic. Pamiela. Iruña, 1991.
- AZURMENDI, Joxe, *Modernia, postmodernitate*. Larrun, 4. zb. 1986.
Artea eta gizarte. Kriselu. Donostia, 1978.

- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica. Mexiko, 1978
- La poética del espacio*. Fondo de C. Económica. Madril, 1993.
- BANFI, Antonio, *Filosofía del arte*. Edic. Península. Bartzelona, 1987.
- BANN, Stephen, *L'art dans le paysage*. Revue d'Esthétique, 7 zb., 1984.
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*. Edit. Seix-Barral. Bartzelona, 1973.
- BASTIAN, Heiner, *Ahí afuera, en el vuelo*. Aspaldidanik eskuartean dugun testu fotokopiatu honen iturria jakiterik ez dugu izan.
- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*. Edic. Júcar. Madril, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean, *La ilusión del fin (La huelga de los acontecimientos)*. Edic. Anagrama. Bartzelona, 1995.
- BAUER, Hermann, *Historiografía del Arte*, Edit. Taurus. Madril, 1984.
- BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo*. Edic. Taurus Humanid. Madril, 1981.
- BONITO OLIVA, Achille, *La trans-vanguardia*. Rosenberg-Rita edit. Buenos Aires, 1982.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte*. Edic. Anagrama. Bartzelona, 1995.
- BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Edic. Antonio Machado. Madril, 1987.
- Modernidad y Postmodernidad*, "Historia del Arte", "Hist. 16"koa, 50 zb. Madril, 1993.
- BRETON, André, *Los pasos perdidos*. Alianza edit. Madril, 1987.
- BURGER, Peter, *El significado de la vanguardia*. Viejo Topo, 63 zb.
- L'anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno*. Revu d'Esthétique, 8 zb., 1985.
- BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*. Edit. d'Art Albert Skira. Paris, 1969.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*. Edic. Cátedra. Madril, 1989.
- Cómo se lee una obra de arte*. Edic. Cátedra. Madril, 1993.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*. Edit. Tecnos. Madril, 1991.
- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Edic. Siruela. Madril, 1992.
- De La CALLE, Román, *Lineamientos de Estética*. NAU llibres. Valentzia, 1985.
- CAMON AZNAR, José, *El arte desde su esencia*. Espasa-Calpe S. A. Madril, 1968.
- CARRIT, E. F., *Introducción a la estética*. Fondo de Cultura Económica. Mexiko, 1983.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica. Madril, 1983.
- CLARK, Kenneth, *El arte del paisaje*. Edit. Seix Barral S. A. Bartzelona, 1971.
- CLOT, Manel, *Desde unas imágenes blandas, frías, lejanas. Documenta IX*. Zehar, 18 zb., 1992.
- COMBALIA DEXEUS, Victoria, *La poética de lo neutro (Análisis y crítica del arte conceptual)*. Cuadernos Anagrama. Bartzelona, 1975.

- CROCE, Benedetto, *Breviario de Estética*. Edit. Planeta-Agostini. Bartzelona, 1993.
- CHARBONNIER, Georges, *Arte, lenguaje, etnología* (Levi-Strauss-i elkarrizketa). Siglo XXI editores, Mexiko, 1968.
- DELEUZE, Gilles eta GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*. Edit. Anagrama. Bartzelona 1993.
- DELEUZE Gilles, *Conversaciones*. Edic. Pre-textos. Valentzia, 1995.
- Logique de la sensation*. Edit. de la Différence. Paris, 1981.
- DESCARTES, René, *Discurso del método*. Edic. Altaya. Bartzelona, 1993.
- DORFLES, Gillo, *Es decir, antimoderno*. Viejo Topo, 65 zb.
- DUBUFFET, Jean, *Escritos sobre arte*. Barral editores. Bartzelona, 1975.
- DUCHAMP, Marcel, *El acto creativo*, Gregory BATTCKOCK-en "El nuevo arte" obratik hartua. Edit. Diana. Méxiko, 1969.
- Notas*. Edit. Tecnos. Madril, 1989.
- DUQUE, Félix eta beste hainbat, *Heidegger: La voz de tiempos sombríos*. Edic. del Serbal. Bartzelona, 1991.
- ECO, Umberto, *La definición del arte*. Edic. Martínez Roca S. A. Bartzelona, 1985.
- ELUARD, Paul, *Anthologie des écrits sur l'art*. Edit. Cercle d'art. Paris, 1987.
- ENGELS, Federico, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. Ricardo Aguilera edit. Madril, 1969.
- Anti-Duhring*. Edit. Juan Grijalbo. Mexiko, 1968.
- FARALDO, Ramón D., *Por último, el Arte*. Repesa. Madril, 1966.
- FEHER, F., HELLER, A., RADNOTI, S., TAMAS, G.M. eta VAJDA, M., *Dialéctica de las formas. El pensamiento de la Escuela de Budapest*. Edic. Península. Bartzelona, 1987.
- FERNANDEZ, Horacio eta BREA, José Luis, *Sobre ruinas*. Figura, 6 zb., 1985.
- FERNANDEZ ARENAS, José, *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos, edit. del hombre. Bartzelona, 1988.
- FERNANDO De LAIGLESIA, Juan, *Creación artística e investigación universitaria*.
Icónica, 8 zb.
"Aproximación crítica a la enseñanza de la escultura", Icónica, 6 zb.
- De FEO, Nicola, *Weber-Lukacs, ideología-dialéctica*. Edit. A. Redondo. Bartzelona 1972.
- FEYERABEND, Paul K., *Contra el método*. Planeta- Agostini. Bartzelona, 1993.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*. Editorial Planeta-Agostini. Bartzelona, 1993.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una antropología de las ciencias humanas*. Edit. S. XXI, Mexiko, 1968.
- FRANCBLIN, Catherine, *Une explosion de liberté*. "Qu'est-ce que la sculpture

moderne? erakusketa bitarteko Margit Rowell-i egindako elkarrizketa". Art press, 104 zb., 1986.

FULLAONDO, Juan Daniel, *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbo, 1976.

FUSTER, Joan, *El descrédito de la realidad*. Edit. Seix Barral S.A. Bartzelona, 1957.

GABLIK, Suzi, *¿Ha muerto el arte moderno?*. Hermann Blume. Madril, 1987.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Edic. Sígueme. Salamanca 1977.

GALI, Montserrat, *El arte en la era de los medios de comunicación*. Fundesco. Madril, 1988.

GARCIA VIÑO, M., *Arte de hoy, arte del futuro*. Ibérico Europea de edic. Madril, 1976.

GHYKA, M. C., *Estética de las proporciones en la Naturaleza y en las Artes*. Edit. Poseidón. Bartzelona, 1983.

GLAKEN, Clarence J., *Huellas en la playa de Rodas*. Edic. del Serbal. Bartzelona, 1996.

GOETHE, *Ecrits sur l'art*. Klincksieck. París, 1983.

GONZALEZ, Antonio Manuel, *Las claves del arte. Ultimas tendencias*. Edit. Ariel. Bartzelona, 1989.

GOODMANN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*. Edic. Visor Distrib. Madril, 1990.
Los lenguajes del arte. Edit. Seix Barral. Bartzelona, 1976.

GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*. Edit. Gustavo Gili. Bartzelona, 1979.

GUERLIN, Henri, *Le paysage. L'art enseigné par les maitres*. Henri Laurens, éditeur. Paris, 1920.

HABERMAS, Jurgen, *La modernidad inconclusa*. Viejo Topo, 62 zb. 1981.

HANDKE, Peter, *El juego de las preguntas*. Alfaguara. Madril, 1992.

Un relato de catorce y una piezas de fundición. Julian Schnabel. Galería Soledad Lorenzo. Madril, 1991.

Lento regreso. Edit. Alianza Tres. Madril, 1985.

Carta brave para un largo adiós. Edit. Alianza Tres. Madril, 1987.

La doctrina del Sainte Victoire. Edic. Alianza Tres. Madril, 1985.

HAUSER, Arnold, *Sociología del arte*. Edic. Guadarrama. Bartzelona, 1977.

HEGEL, Georg W. F., *Estética*. Edic. Siglo Veinte. Buenos Aires, 1983.

HEISENBERG, Werner, *La imagen de la Naturaleza en la física actual*. Edit. Planeta. Bartzelona, 1993.

HELLER, Agnes eta FEHER, Ferenc, *Biopolítica*. Edic. Península. Bartzelona, 1995.

HERSCH, Jeanne, *El ser y la forma*. Paidós, Arte y Estética. Buenos Aires, 1969.

HORKHEIMER, Max, *Teoría crítica*. Barral editores. Bartzelona, 1973.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Edit Trotta. Bartzelona, 1994.

- HOSPERS, John, *Significado y verdad en el Arte*. Fernando Torres edit. Valentzia, 1980.
- HUSSERL, E., *Meditaciones cartesianas*. Edit. Tecnos. Madril, 1986.
- HUYGHE, René, *Conversaciones sobre el arte*. Emecé edit. Buenos Aires, 1984.
- JASPERS, Karl, *Notas sobre Heidegger*. Mondadori. Madril, 1990.
- JIMENEZ, José, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Editorial Tecnos. Madril, 1986.
- JUNCOSA, Enrique, *Documenta, ante el fin de las ideologías*. Ajoblanco, 44 zb. 1992.
- JUNG, C. G., *Energética síquica y esencia del sueño*. Edit. Paidós. Buenos Aires, 1954.
- Sicología y alquimia*. Edit. Santiago Rueda. Buenos Aires, 1957.
- KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*. Edit. Lábor. Bartzelona, 1986.
- KANT, E., *La crítica del juicio*, Edit. Espasa Calpe. Madril, 1995.
- KRAMER, Hilton, *Postmodernismo: arte y cultura de los 80*. Saber, 1 zb. 1985.
- KRAUSS, Rosalind, *La escultura en el campo expandido*, Hal FOSTER-en "La postmodernidad" liburuan argitaraturikoa. Edit. Kairos. Bartzelona, 1985.
- Dibujos de arquitectos/ edificios de artistas*, del catálogo "Dibujos norteamericanos de los 70". Ministerio de Cultura. Madril, 1981.
- KRIS, Ernst eta KURZ, Otto, *La leyenda del artista*. Edic. Cátedra, Madril, 1982.
- LANGER, Susanne K., *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*. Edic. Infinito. Buenos Aires, 1966.
- LAO TSE, *Tao te king*. Barral edit. Bartzelona, 1976.
- LE BUHAN, Dominique, *De quelques traits persistants de la sculpture perceptive*. Opus international, 76 zb., 1980.
- LENIN, V. I., *Materialismo y empiriocriticismo*. Edit. Fundamentos. Madril, 1984.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. Edit. S. XXI. Mexiko, 1991.
- Antropología estructural*. Edit. S. XXI. Mexiko, 1979.
- Las estructuras elementales del parentesco*. Edit. Paidós. Buenos Aires, 1969.
- LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero*. Edit. Anagrama. Bartzelona, 1991.
- La era del vacío*. Edit. Anagrama. Bartzelona, 1990.
- LOPEZ, Cayetano, *El ogro rehabilitado*. Edic El País-Aguilar. Madril, 1995.
- LUBBERS, Frank, *Algunas reflexiones sobre el concepto del paisaje en el arte de hoy y de mañana*. Atlántica, 1 zb., 1991.
- LUKACS, Georg, *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica. Mexiko, 1966.
- MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*. Mondadori. Madril, 1990.
- MALDONADO, Tomás, *Vanguardia y racionalidad*. Edit. Gustavo Gili. Bartzelona,

- 1977.
- MALEVITCH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*. Editor Alberto Corazón. Madril, 1975.
- MANTEROLA, Pedro, *Zaldun baten lorategia. Gerraondoko euskal eskultura Mendiburu, Oteiza eta Chillidaren obra eta pentsamenduan*. Arteleku. Donostia, 1993.
- MARCHAN, Simón, *La estética de la cultura moderna*. Editorial Alianza-Forma. Madril 1987.
- A rose Is a Rose Is a Rose... Figuras de la identidad y el hacerse visible del arte desde lo elemental, "Estructuras repetitivas"*. Fundación Juan March. Madril, 1986.
- Del arte objetual al arte del concepto*. Edic. Akal. Madril, 1994.
- MARIN MEDINA, José, *Ocio, arte y postmodernidad*. Asociación española de críticos de Arte Fundación Actilibre. Madril, 1986.
- MENNA, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno*. Edit. Gustavo Gili. Bartzelona, 1977.
- De MEREDIEU, Florence, *L' image photographique comme prothese de la représentation*. Revue d'Esthétique, 7 zb., 1984.
- MERLEAU PONTY, Maurice, *Signos*. Edit. Seix Barral. Bartzelona, 1994.
- MOLES, Abraham, *El kitsch*. Edit. Paidós. Bartzelona, 1990.
- MOLINA, Pedro, *Marxismo como tragedia*. Universidad de Granada, Diputación Provincial de Almería. Granada, 1992.
- MONDRIAN, Piet, *Realidad natural y realidad abstracta*. Edit. Debate. Madril, 1989.
- MORENO SARDA, Amparo, *La otra política de Aristóteles*. Edit. Icaria. Bartzelona, 1988.
- MORIN Edgar eta KERN Anne Brigitte, *Tierra-Patria*. Edit. Kairós. Bartzelona, 1993.
- NAREDO, José Manuel, *Sobre las relaciones entre ciencia, cultura y naturaleza*. Archipiélago aldizkaria, 15 zb.
- NASHER, Patsy eta Raymond, *Un siglo de Escultura Moderna*. CARS. Madril, 1988.
- NICKAS, Robert, *In-Per-Sub-version*. Figura, 6 zb., 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Alianza edit. Madril, 1993.
- OCAMPO, Estela y PERAN, Martí, *Teorías del arte*. Icaria edit. Bartzelona, 1991.
- El descrédito del vanguardismo*. Viejo Topo, 66 zb.
- OSA, Eusebio, *Modernitatea postmodernitatearen zipriztinez igurtzi*. Larrun, 4. zb. 1986.
- OSTERWOLD, Tilman, *Natur als Selbsterfahrung*, "Natur-Skulptur" katalogotik hartua. 1981an Stuttgart -en argitaratua.
- OTEIZA, *Propósito Experimental*. Fundación Caja de Pensiones. Madril, 1988.
- OTEIZA, Jorge, *Existe Dios al noroeste*. Editorial Pamiela. Iruña, 1990.

- Ley de los cambios*. Edic. Tristán-Deche Arte Contemporáneo. Zarautz, 1990.
- Quousque tandem...!*. Edit. Auñamendi. Donostia, 1963.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Alianza editorial. Madril, 1985.
- Idea*. Ediciones Cátedra. Madril, 1987.
- PARDO, José Luis, *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Edic. del Serbal. Bartzelona, 1991.
- En qué somos aún (también nosotros) modernos*. Viejo Topo, 65 zb.
- PARIS, Carlos, *El animal cultural*. Edic Crítica. Bartzelona, 1994.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*. Edit. Seix-Barral. Bartzelona, 1974.
- PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., *Pintura española de bodegones y floreros*. Ministerio de Cultura. Madril, 1984.
- PIAGET, Jean, *La construcción de lo real en el niño*. Edic. Nueva Visión. Buenos Aires, 1976.
- POPPER, Frank, *Sculpture, environnement et énergie*. Opus international, 76 zb., 1980.
- POWER, Kevin, *Los años ochenta*. Ajoblanco, 46 zb., 1992.
- RAMONEDA, Josep, *La cultura de la crisis*. Saber 1 zb., 1985.
- READ, Herbert, *Educación por el arte*. Edic. Paidós Ibérica. Bartzelona, 1986.
- La naturaleza del arte revolucionario*. Equipo editor de la ciudad de Mercedes. Buenos Aires, 1965.
- Carta a un joven pintor*. Edic. Siglo Veinte. Buenos Aires, 1976.
- ROCHLITZ, Rainer, *Esthétique et rationalité. D'Adorno a Habermas*. Revue d'Esthétique, 8 zb., 1985.
- ROY, Danielle, *D'un réel a l'autre, "Lumieres: perception-projection"*. CIAC Montréal, 1986.
- RUBERT DE VENTOS, Xavier, *El arte ensimismado*. Edic. Península. Bartzelona, 1993.
- Kant responde a Habermas*. Viejo Topo, 64 zb.
- De SAINT EXUPERY, Antoine, *El principito*. Ediciones Cometa. Puebla, Mexiko, 1974.
- SAN MARTIN, Francisco Javier, *Arte del siglo XX*. UPV-EHUko Arte Ederren Fakultatea. Leioa, 1987/1988.
- SARTRE Jean Paul, *El ser y la nada*. Edic. Altaya. Bartzelona, 1993.
- SHELLING, Friedrich, *La relación del arte con la naturaleza*. Sarpe. Madril, 1985.
- SCHNAITH, Nelly, *Tradición y vanguardia en tiempos de nostalgia*. Viejo Topo, 63 zb.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*. Edit. El Ateneo. Buenos Aires, 1959.
- SEGAL, Lynn, *Soñar la realidad*. Edit. Paidós. Bartzelona, 1994.
- SERRES, Michel, *El contrato natural*. Edit. Pre-textos. Valentzia, 1991.
- SHAPIRO, Meyer, *El arte moderno*. Edit. Alianza Forma. Madril, 1991.

- SLAVOV, Iván, *El kitsch*. Edit. Arte y Literatura. La Habana, 1989.
- SMITH, Bernard, *Interpretación y análisis del Arte actual*. EUNSA. Iruña, 1977.
- SOLOMON, Alan, *El arte nuevo*, de "El nuevo arte" de Gregory Battcock. Edit. Diana. Mexiko, 1969.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*. Seix Barral. Bartzelona 1984.
- De SOTO, Ramón, *La escultura como modificador del paisaje* (Conclusiones). Facultad de Bellas Artes. Valentzia, enero 1986.
- STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*. Alianza edit. Madril, 1991.
- SUBIRATS, Eduardo, *La ilustración insuficiente*. Edit. Taurus. Madril, 1981.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*. Edit. Tecnos. Madril, 1990.
- TERTULIAN, Nicolas, *Luckács/Adorno, la réconciliation impossible*. Revue d'Esthétique, 8 zb., 1985.
- TRIAS, Eugenio, *Lógica del límite*. Edic. Destino. Bartzelona, 1991.
El artista y la ciudad. 1986ko urrian Bartzelonako E.T.S.ean egileak emandako hitzaldia.
Filosofía del futuro. Edic. Destinolibro. Bartzelona, 1995.
- TRONCHE, Anne, *Les espaces mobiles de l'objet*. Opus international, 76 zb., 1980.
- De UNAMUNO, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*. Alianza edit. Madril, 1993.
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneútica en la cultura postmoderna*. Edit. Gedisa. Bartzelona, 1986.
- VOWINCKEL, Andreas, *Natur-Skulptur*, "Natur-Skulptur" katalogotik hartua. 1981ean Stuttgarten argitaratua.
- WALKER, John A., *El arte después del pop*. Edit. Labor. Bartzelona, 1975.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosoficus*. Edit. Alianza. Madril, 1987.
Investigaciones filosóficas. Edic. Crítica. Bartzelona, 1988.
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*. Alianza edit. Madril, 1987.
- WITTKOWER, Rudolf eta Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Edic. Cátedra. Madril, 1992.

Bibliografi espezifikoa eta zeharkakoa. Katalogoak eta testu bildumak.

Abramovic. Edit. Cantz. Stuttgart, 1993.

Ahí afuera, en el vuelo. Heiner Bastian-en testua, aspaldidanik fotokopiatuta duguna eta nondik ateratakoa den ez dakiguna.

Ana Mendieta. Mireia Sentís-en testua. El Europeo.

Ana Mendieta: representando "lo cubano". Kevin Power-en testua. Galería DV. Donostia, 1996.

Art and the Natural Environment. Art and Desing. London, 1994.

Art espagnol des années 80. "Les années 80: en quete de leurs ombres" Kewin POWER-ena. Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrenées. Edit. ARPAP. Toulouse, 1990.

Arte povera aujourd'hui. Une intervention théorique qui veut dépasser les catégories de la réflexion actuelle sur l'Arte povera: actualité et inactualité, peinture et genre, avant-garde et transgression. Denys Zacharopoulos-en testua. Flash art, 4 zb., 1984.

Arte povera. Del arte povera a 1985. Ministerio de Cultura. Madril, 1985. Germano Celant-en eskutik, artisten idatzi eta guzti.

Arte y medio ambiente (proyectos), Ministerio de Cultura (Instituto de la Juventud). Sala Amadís, 1987-1988. Hainbat autoreen partaidetza.

Bernd et Hilla Becher, Jannis Kounellis, Susana Solano. CAPC. Bordeaux, 1992. Sylvie Couderc-en eta Sylvie Mokhtari-ren testuak.

Bill Vazan. Landschemes & Waterscapes. Oeuvres récentes 1982-87. Centre Saidye Bronfman. Montreal, 1987.

Bruce Nauman, "Creación" aldizkariaren dossier-a, 5 zb., 1992ko maiatza.

Carl André. Palacio de Cristal. Madril, 1988. Nicholas Serota-ren testua eta Rhonda Cooper-en elkarrizketa.

Carrying. Pepe Espaliuren hies ekintza/Una acción de Pepe Espaliu en el sida. Donostia 1993.

Cocido y crudo. CARS. Madril, 1995. Dan Cameron-en eskutik eta hainbat autoreen partaidetzarekin.

¿Colección o proyecto ideal?, Germano CELANT-en testua. "Arte minimal de la colección Panza" katalogokoa. CARS. Madril, 1988.

Charles Simonds. Centre Cultural de la Fundació "la Caixa". Bartzelona, 1994.

Christian Boltanski. *Le jeu dérisoire et magnifique de l'art, son ambiguïté tragique et sa complexité poétique: "Ce qui m'intéresse, c'est de fabriquer des contractions"*.

Jacques Ohayon-en testua. Flash art, 4 zb., 1984.

Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert. & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz. CAPC. Bordele, 1990. Hainbat autoren testuak.

Christo: Surrounded Islands. Edic. Polígrafa. Bartzelona, 1986.

Christo, teatro de lo real. Jonathan Fineberg-en testua. Guadalimar, 61 zb., 1981.

Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Venecia-ko 1978ko biurtekoa.

David Nash. *Nature as the only Reality*. Lieven Van Den Abeele-ren testua. Artefactum, 13'86.

Del Arte Povera a 1985. "1968. Un arte povera, un arte crítico, un arte iconoclasta 1984", de Germano Celant-en testua. Ministerio de Cultura. Madril, 1985.

Dennis Oppenheim, *rétrospective de l'oeuvre 1967-1977*. Musée d'Art Contemporain, Montréal, 1978. Artista beraren eta beste autore batzuen testuak.
DifférenteS NatureS. Visions de l'art contemporain. Lindau-Torino. Opere-Paris, 1993.

Documenta VIII. Kassel, 1987.

Documenta IX. Kassel, 1992.

Earthworks and Beyond. Expanded edit. N. Y., 1989.

El arte del ambiente. Edit. Víctor Leru. Buenos Aires. Autire desberdinen testuak.

El arte y su doble. Fundación Caja de Pensiones. Madril, 1987. Dan Cameron-en testua.

El Duchamp de la postguerra. Francisco Calvo Serraller-en testua. El País, 1985ko urriaren 24.

El happening, Jean-Jacques Lebel-ena. Edic. Nueva Visión. Buenos Aires, 1967.

El jardín neoclásico de Ian Hamilton Finlay: un conflicto entre el Gobierno y el Individuo. Martina Wagner-en testua. Figura, 5 zb., 1985.

El jardín salvaje. Fundación Caja de Pensiones. Madril, 1991.

El nuevo paradigma estético. Félix Guattari-ren testua. Creación, nº 5 zb.

El río de la vida. Rebecca Horn. Rosa Olivares-en testua. Lápiz, 87 zb.

En torno al minimalismo. "Arte Minimal de la colección Panza" katalogoko Fernando Huici-ren testua. CARS. Madril, 1988.

Entre la geometría y el gesto (Escultura norteamericana, 1965-1975). Ministerio de Cultura. Madril, 1986. Artisten eta kritikoen testuak eta elkarrizketak.

Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea. Ministerio de Cultura. Madril, 1986.

En tres dimensiones. Fundación Caja de Pensiones. Madril, 1984.

Fata Morgana (Adolfo Schlosser). Francisco Jarauta-ren testua. Contraparada 12, Arte en Murcia. Centro cultural Los Molinos del Río Segura. Apirila-maiatza, 1991.

Formes "unitaires" et reliefs multimedia dans l'oeuvre de Robert Morris. Claude Gintz-en testua. Artstudio, 6 zb.

Frank Stella, Flammarion. Paris, 1988. Artistaren eta William Rubin-en testuak.

George Trakas. Musée des Beaux-Arts de Montreal, 1979. Obra komentatua eta artistaren testuak.

Giuseppe Penone. Arte natura. Philippe Piguet-en testua. Arte factum, 14 zb, 1986.

Giuseppe Penone. Artistaren eta Germano Celant-en testuak. Fondo Rivetti per l'arte. Electa. Milano, 1989.

Giuseppe Penone. "Retrouver le materiau", "faire corps avec l'image de l'homme", "indiquer la forme qu'il y a dans les choses", autant de données qui définissent le travail de Penone. Dans son principe ce travail s'identifie a un retour aux sources".

Jean-Pierre Bordaz-en testua. Flash art, 10 zb., 1986.

Giuseppe Penone. Galerie Nationale du Canada. Ottawa, 1983. Jessica Bradley-ren testua.

Giovanni Anselmo. ARC. Paris, 1985. Textos de varios autores.

Gloria Friedmann de la nature des etres et des choses. Maiten Bouisset-en testua. Artpress, 200 zb.

Green piece. Jan Avgikos-en testua. Artforum, apirila 1991.

Hors limites. L'art et la vie 1952-1994. Centre Georges Pompidou. Paris, 1994.

Italia aperta. Fundación Caja de Pensiones. Madril, 1985.

James Turrell. Fundación La Caixa. Madril, 1993.

Jannis Kounellis. Van Abbemuseum, Holanda, 1981. R. H. Fuchs-en testua.

Jannis Kounellis. CAPC. Bordele, 1985. R. H. Fuchs-en testua.

Jannis Kounellis. Castello di Rivoli, 1989. R. H. Fuchs-en testua.

Jeff Koons. Edit. Benedikt Taschen. Cologne, 1992. Artistaren testuak, komentarioak eta elkarrizketak.

Jeff Koons. Giancarlo Politi-ren elkarrizketa. Flash Gallerie, 141 zb.

Joseph Beuys: "El arte moderno pertenece al pasado". Fietta Jarque-ren testua. El País, 1985ko urriaren 24.

Joseph Beuys. CARS. Madril, 1994. Hainbat autoreen testuak.

Joseph Beuys. Centre G. Pompidou. Paris, 1994.

Joseph Beuys-Skulpturen und objekte. Martin- Gropius-Bau Berlin, 1988. Heiner Bastian-en eskutik.

Kounellis. Espai Poblenou. Bartzelona. Edic Polígrafa. Artistaren testuak, Gloria Moure komisarioarenak eta beste hainbat autoreenak.

La energía lírica. Entrevista con Giovanni Anselmo. X. Antón Castro-ren testua. Lápiz, 113 zb.

La mortalidad de la imagen. Conversación con Bill Viola. Alexander Puhlinger eta Otto Neumaier-en testua. Lápiz, 113 zb.

L'année Finlay. Jean De Loisy-ren testua. Galeries Magazine, 17 zb., 1987.

La Oscuridad en el Interior de una Piedra. (Anish Kapoor). Thomas Mc Evilly-en testua. CARS. Madril.

La palabra como escultura. Richard Long. Ian Hamilton Finlay. Desarrollo de la escultura inglesa actual. Juan Muñoz-en testua. Figura, 4 zb., 1985.

La razón revisada. Fundación Caja de Pensiones. Bartzelona, 1988. Stephan Schmidt-Wulffen-ek koordinatua eta hainbat autoreen partaidetzarekin.

L'art conceptuel, une perspective. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990. Artista beraien eta beste askoren testuak.

L'Arte Povera en tant qu'opération. "Verso l'Arte Povera" katalogoko Paolo de Thea-ren testua. Padiglione d'arte contemporanea. Milan, 1989; ELAC, Lyon, 1989.

Le jour se leve, la lumiere parait, ouvrons l'oeil. Luc Courchesne-ren testua. "Lumieres: perception:projection". CIAC Montréal, 1986.

Le m2 artistique. Pierre Restany-ren testua. "+-0" aldizkaria, 17 zb., 1977.

Le m2 de Fred Forest. Vilem Flusser-ren testua. "+-0" aldizkaria, 17 zb., 1977.

Les Immatériaux. Centre G. Pompidou. Paris, 1985.

L'idée de nature dans l'art contemporain. Flammarion. Paris, 1993. Autore desberdinak.

Los pliegues del sentido. Angel Luis Perez Villén-en testua. Lápiz, 113 zb.

Los procesos naturales (Ana Mendieta). Daniel Canogar-en testua. Lápiz.

Lumieres: perception-projection. Claude Gosselin-en testua. CIAC, Montréal, 1986.

Madrid. Espacio de Interferencias (Interferencias en el espacio escultórico). Javier Maderuelo-ren testua. Círculo de Bellas Artes. Madril, 1990.

Malevitch, San Petersburgo-ko Errusiar Estatuko Museoko kolekzioa. Fundación Juan March, Madril, 1993.

Mapa mut (Adolfo Schlosser). Francisco Calvo Serraller-en testua. Fundació Caixa de Pensions. Bartzelona, 1988.

Marcel Brodthaers. CARS. Madril, 1992. Autore desberdinen testuak eta komentarioak.

Mario Merz. Mazzotta. Milán, 1983. Germano Celant-en eskutik. Testuak eta elkarrizketak.

Memento mori. Richard Flood-en testua. Centro cultural/Arte contemporáneo. Mexiko, 1987.

Memoria de lo vivo. Nature Morte. Celeste Olalquiaga-ren testua. Lápiz, 77 zb.

Michael Heizer: Double Negative-Sculpture in the Land. Rizzoli. N. Y., 1991.

Miedo a la oscuridad. El Arte del Fin del Milenio. Rosa Olivares-en testua. Lápiz, 84 zb.

- Modernes et apres. Les Immatériaux.* Elie Théofilakis-en ardurapenean. Edit. Autrement. Paris, 1985. Autore desberdinak.
- Nature, culture, écriture a propos de Wolfgang Laib, Lothar Baumgarten et quelques autres.* Claude Gintz-en testua. Art press, 107 zb., urriak 1986.
- Nils-Udo. Un artiste une ile.* Galerie Vincent. 1991.
- Nils-Udo. La nostalgie des origines.* Françoise Bataillon-en testua. Arte Factum, 11 zb., 1985-1986.
- Nils-Udo.* Buchendorfer Verlag. Munich, 1989.
- Nils-Udo. Baume.* Aspekte Galerie MVHS, 1991.
- NILS-UDO, Dessiner avec des fleurs. Peindre avec des nuages. Ecrire avec l'eau. Enregistrer le vent de mai.* Canal, 56-57zb.
- Nuova land-art..* Isa Vercelloni-ren testua. Casa Vogue, 102 zb., 1980.
- Obras 'in situ': interiores y exteriores. "Dibujos norteamericanos de los 70"* katalogoko John Hallmark Neff-en testua. Ministerio de Cultura. Madril, 1981.
- Paseos por el arte. Entrevista con Hamish Fulton.* Gianni Romano-ren testua. Lápiz, 1993.
- Perejaume. "L'aprenentatge de la metafora",* Jamey Gambrell-en testua. Galería Joan Prats. Bartzelona, 1987.
- Perejaume. "La metáfora com a acte de fe. L'art de Perejaume",* Dan Cameron-en testua. Tinglado 2. Tarragona, 1988.
- Perejaume. El grado de verdad de las representaciones. "Pesebrismo; Perejaume",* Jeffrey Swartz-en testua. Galería Soledad Lorenzo. Madril.
- PEREZ ORNIA, José Ramón, El arte del video.* RTVE/Serbal. Bartzelona, 1991.
- Piedras. Richard Long.* Palacio de Cristal. Madril, 1986. Anne Seymour-en testua.
- Piero Manzoni.* Fundación La Caixa. Madril, 1991. Germano Celant-en eskutik.
- Pino Pascali. La reconstrucción de la naturaleza.* IVAM. Valentzia, 1992.
- Pittura, Modernismo e Post-modernismo nell'Opera di Julian Schnabel. "Julian Schnabel"* katalogoko Thomas Mc Evilly-en testua. Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci. Prato, 1990.
- Punt de confluencia. Joseph Beuys, Dusseldorf 1962-1987.* Fundació Caixa de Pensions. Bartzelona, 1988. Autore desberdinak.
- Pygmalion au jardin des plantes. Ernest PIGNON-ERNEST.* Luc Vezin-en testua. Beaux arts, 17 zb., 1984.
- Qu'est-ce que la sculpture moderne?.* Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne. Paris, 1986. Margit Rowell-en koordinaziopean eta autore desberdinen kolaborazioekin.
- Régards sur l'art américain des années soixante.* Edit. Territoires. Paris, 1983. Artisten eta hainbat autoreen testuak.

- Reservas. Manuel Saiz 1994.* Trayecto. Gasteiz, 1994.
- Richard Long. "Sur les routes on marche sur l'histoire humaine, dans les rivières on marche dans l'histoire de la nature".* Texto de Catherine Grout-en testua. Flash art, 4 zb., 1984.
- Richard Long, la vision, le paysage, le temps.* Claude Gintz-en testua. Art press, 104 zb., 1986.
- Richard Long: las huellas de un paseante.* José Luis Brea-ren testua. El Paseante, 3 zb., 1986.
- Richard Serra.* CARS. Madril, 1992.
- Richard Tuttle.* CAPC. Bordele, 1986. Hainbat autore.
- Robert Morris.* Centre Georges Pompidou. París, 1995.
- Robert Morris: Selected Works 1970-1980.* Contemporary Arts Museum. Houston, 1981.
- Robert Morris vers l'apocalypse.* Matthew Baigell-en testua. Artpress, 99 zb.
- Robert Smithson, "Creación"* aldizkariaren dossier-a, 7 zb., otsailak 1993.
- Robert Smithson: a retrospective view.* 40th Venice Biennale, 1982. Robert Hobbs-
eskutik.
- Robert Smithson, el paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973.* IVAM- Centre Julio González. Valentzia, 1993. Artistaren eta hainbat autoreen testuak.
- Rosemarie Trockel.* CARS. Madril, 1992. Autore desberdinen testuak.
- SCHNABEL, Julian, Notes de parcour. "Julian Schnabel, oeuvres 1975-1986"* Centre Georges Pompidou. Paris, 1987.
- Señalar el tiempo. "Dibujos norteamericanos de los 70"* katalogoko Richard Lorber-en testua. Ministerio de Cultura. Madril, 1981.
- Skulptur Projekte in Munster.* Munster, 1987.
- Sobrevolando el canon. Frida Kahlo y Ana Mendieta.* Iván de la Cruz-en testua. Lápiz, 118-119 zb.
- SPRUTH, Monika, Entrevista di Monika Spruth a Barbara Kruger.* Rudi Fuschs-ek, Johannes Gachnang-ek eta Cristina Mundici-k zuzendutako "Barabara Kruger" katalogotik hartua. Castello di Rivoli, 1989ko urria-abendua.
- STACHELHAUS, Heiner, Joseph Beuys.* Parsifal edic. Bartzelona, 1990.
- STELLA, Frank, Champs d'oeuvre.* Hermann edit. Paris, 1988.
- The unpainted lanscape.* Coracle Press. London, 1987. Autore desberdinen testuak.
- TUTTLE, Richard, Le travail justifie l'excuse.* Richard Tuttle, CAPC. Bordele, 1986.
Le bonheur et la couleur, CAPC. Bordele, 1986.
- Twombly Cy,* Palacio de Velázquez. Madril, 1987. Hainbat autore.
- TWOMBLY, Cy, La pintura determina la imagen* del catálogo "Twombly Cy". Palacio de Velázquez. Madril, 1987. Hainbat autore.

Ondorioak

Una obra para un espacio. Canal de Isabel II. Madril, 1987.

Vers l'Arte Povera. 1963-1969: une histoire entre poésie et stratégie. "Verso
l'Arte Povera" katalogoko Marco Meneguzzo-ren testua.

Padiglione d'arte contemporanea, Milan, 1989; ELAC, Lyon, 1989.

Voglio fare subito un libro, (Mario MERZ). Verlag Sauerlander. Salzburgo.

Wolfgang Laib. Fundació Joan Miró. Barcelona, 1989. Suzanne Pagé eta Margit Rowell-
en testuak.

Wolfgang Laib. La force vitale du geste artistique. Sylvie Couderc-en testua. Arte

Factum, 18 zb., 1987.

Wolfgang Laib. Goutte a goutte, grain a grain. Jean Pierre Le Goff-en testua. Kanal
magazine, 27-28 zb., 1987.