

Tximistaz Zauritutako Dorrea

Ezinezkoa Helburutzat

GUGGENHEIM BILBAO

TXIMISTAZ ZAURITUTAKO DORREA. EZINEZKOA HELBURUTZAT	3
GABRIEL DÍAZ. EUTSIEZINAREN ALDAMIO EGONKORRAK	66
BETE GABEKO PROMES BATEN ISTORIOA?	68
LEOPOLDO FERRÁN & AGUSTINA OTERO. GARBITASUN LOHITUA.....	71
BI LORAZAIN HILERRI BATEAN	73
JAVIER PÉREZ. PERTZEPZIOAREN ARKITEKTURAK.....	76
MABI REVUELTA. LARRUAZALA ETA EMANKORTASUNAREN HIZKUNTZA	78
[MABI REVUELTA-REN IDATZIA].....	80
FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. OBSCURA SECURITAS.....	82
<i>PUZZLE</i> AREN ERAIKITZEA. TESTUINGURUAK, TESTUAK ETA PROIEKTUAREN ESKEMAK	84
BIOGRAFIAK.....	87

TXIMISTAZ ZAURITUTAKO DORREA. EZINEZKOA HELBURUTZAT

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

“Hasiera batean, eguzkiaren argia sortu aurretik ere, leku hau, Cholula, ilunpean zegoen; eremua laua zen erabat, ez zegoen mendiskarik ez eta goragunerik ere, urez inguratua zegoen eta ez zen ez zuhaitzik ez bizidunik. Ekialdetik eguzki-argia azaldu bezain pronto, garaiera itxuragabeko gizon erraldoi batzuk agertu ziren, eta lur honen jabe egin ziren. Eguzkiaren argiak eta edertasunak liluratuta, dorre luze bat eraikitzea erabaki zuten, muturrak zerua ukitzeko adina. Material egokiak inguratu ondoren, itsasteko onak ziren betuna eta buztina lortu zuten eta lanari berehala ekin zioten... Izarrartera iristen zen dorrea eraiki orduko, Jainkoak, haserre, hauxe galdetu zien zeruko biztanleei: “Ikusi al duzue Lurreko gizakiek, eguzkiargiaz liluratuta, sekulako dorrea eraiki dutela, honeraino iristen dena? Zoazte eta madarikatu itzazue, ez baita bidezkoa lurreko izaki hilkorrak gurekin nahastea». Zeruko biztanleek ziztu bizian alde egin zuten eraikina suntsitzera, eta eraikitzaileak banandu eta Lur guztitik sakabanatu zituzten”. *Cholulako (Mexiko) Kolonurreko elezaharra, Quetzalcóatl jainkoari eskainitako mendi artifiziolari buruzkoa. Diego de Duran-ek jasoa Historia de las Indias de Nueva España, 1585.*

1. Lur osoak hitz egiten zuen hizkuntza bera zen eta hitz berak erabiltzen zituen.
2. Gizakiek, ekialdetik emigratzean, lautada bat topatu zuten Senaar eskualdean eta bertan ezarri ziren.
3. Eta elkarri zera zioten: “Tira, egin ditzagun adreiluak eta sutan egosi”. Harrien ordeztu adreiluak erabili zituzten eta masa gisa mundruna.
4. eta hauxe esan zuten: “Tira, eraiki dezagun hiri bat eta dorre luze bat, bertako gailurra zerura iristeko moduan; lor dezagun ospea eta ez gaitezen Lurretik sakabanatu”.
5. Ordea, YHWH jaitsi egin zen gizakiak eraikitzen ari ziren hiria eta dorrea ikustera.
6. eta YHWHk hauxe esan zuen: “Guztientzako herri bakarra, hizkuntza bera; hau beren eginkizunen hasiera besterik ez da; helburutzat hartzen duten ezer ez zaie ezinezkoa izango.
7. Tira, jaitsi gaitezen eta nahas dezagun beren hizkuntza elkarri gehiago ez ulertu ezin izateko”.
8. Hala, YHWHk Lur osoan zehar sakabanatu zituen eta hiria eraikitzeari utzi zioten.
9. Horregatik deitu zioten Babel, bertan YHWHk Lurreko biztanle guztien hizkuntza nahasi egin baitzuen, eta bertatik YHWH lurrazal osoan zehar sakabanatu baitzuen.

Genesisia 11, 1–9

EZINEZKO ERREALITATEAK ETA BURUTU EZIN DIREN AHALBIDEAK

Xede zehatz bat helezina dela argi eta garbi onartzeak, ohi denez, edozeini kentzen dio burutik errealitate bihurtzeko asmoa. Banakoak nahiz taldeak duen ziurtasuna bada ere, arrazoizkoa hauxe da, gizakiek bete nahi dituzten helburuak lortu ahal izateko adina ahalegin egitea, baldin eta helburu horiek, zailak eta konplexuak izan arren, betetzeko aukera bat gutxienez eskaintzen badute. Orokorrean hartuta, ez dagokio gizakiaren izaerari hasiera batetik antzu gertatuko diren lanei ekitea.

Eta pentsamolde honen nondik-norakoak hauek dira, gure bizitzak gidatzen duen pragmatismoak, zorionaren nahi biziak eta ahalik eta esfortzu txikiena egiteko joerak, dagozkien oinarrizko planteamenduetan, alde zurretik helezintzat jotzen ditugun helburuak lortzeko eginahalak baztertzeko egiten ditugun gomendietan daude. Oker kalkulaturako saioetatik, hau da, ustez lortu ahal izango ditugun helburuen arabera (beharbada ezinezkoak izan arren) ekiten diegun saioetatik ondorioztatzen diren ezerosotasuna, atsegintasunik eza eta nekea, sarriegi izaten ditugun esperientziak dira, kontuan hartzekoak alegia, helburu batzuk ditugunean ziurtasun osoz (oker bada ere) inoiz lortuko ez ditugunak. Batzuetan, ustekabeen, inoiz imajinatu ez ditugun helburu batzuk beste batzuk lortzeko saioak egin ditugunean lortu ditugu, eta horietan aurretik pentsatu izan bagenu, ezinezkotzat joko genituzke, horiek lortzeko saioari uko eginez. Giza bizitza subjektu bakoitzak, banakoa nahiz taldea izan, bere nahien aurrean eta horiek betetzeko dituen aukeren etengabeko autoebaluazio gisa garatzen da. Gaitasunak (fisikoak, intelektualak, ekonomikoak edota bestelakoak) nahikoa ez direnean nahi horiek betetzeko, pertsonak atzera egiten dute ekiteko garaian, aukera hobeen eta egokiagoen zain¹. Norbere mugen bereizketa honek, imajina dezakeguna lortzen uzten ez ditugun muga horiena, frustrazio- eta antsietate-sentimenduak eragiten ditu pertsonarengan, eta azken honen aurrean bere burua defendatzeko babes batzuk sortzen ditu. Arrazoi horregatik, gizakia bere bizitzaren egoeraren egia osoa izanik bizi daiteke eta fikzioen bidez defendatzeko beharra du. Fantasia da beharrezko fikzio horiek eraikitzeaz arduratzen dena, kanpokoa ez bezalako errealitate bat itxuratuz.

Novalis-ek idatzitakoaren arabera “leku guztietan ari gara baldintzatu gabe dagoenaren bila eta gauzak besterik ez ditugu aurkitzen”². Fantasiak (modu birtual edo nolabait esateko fikziozko batean) frustratzen gaituen errealitateari uko egiten dion errealitatea erreproduzitzen du adimenean, eta lortu nahi dugun askatasunaren, “baldintzatu ez dagoenaren” horren ordezt lortzen ditugun “gauza” horien alternatiba gisa eraikitzen da. Fantasiaren ondoriozko errealitate horretan, benetako errealitatean lortu nahi ditugun helburu horiek lortzetik urruntzen gaituzten eragozpenak ezabatzen ditugu. Fantasian, fantasiaren eragilea protagonista librea, zorionsua eta arima handikoa da eta horrek bere helburuak erabat lortzea ahalbidetzen dio. Beraz, bizitza errealean nahi duguna lortuko bagenu beti, fantasia ez litzateke beharrezkoa izango gure barne munduan.

Hala eta guztiz ere, kanpoko errealitatean gertatzen ez den bezala, non objektuen jabe garen, fantasiak duen alde txarra hauxe da, objektuen irudien jabe izatea bakarrik uzten digula. Fantasiak eragindako errealitea ez da errealitate enpirikoaren berdintsua, ordezkapen soil bat baizik, lorpen immateriala eta zalantzazkoa, benetako bizitzan lortu ezin diren helburuena. Horregatik, “nahiaren fantasiako lorpenak sakonetik zauritzen du subjektuaren estimua eta narzismoa, bere *ezintasunari* aurre egitera behartzen duen neurrian”³.

Zauri latz horrek eragindako oinazeari ihes egiteko, fantasiaren eragile kroniko batzuek beren baitan sortutako errealitatea kanporantz proiektatzen dute eta eldarnioaren eremuan sartzen dira, fantasiak eragindakoa errealitate *den* eremuan, enpirikoa eta benetakoa dena birtuala eta fikziozkoa denaren ordezt agertzen baita. Horixe bera zen

Pigmalion errege-eskultorearen kasua, egin zuen eskulturarekin maiteminduta, bizidun bihurtuz osatu nahi izan baitzuen eta bere maitasunaren indarrak eraginda ezinezkoa lortu baitzuen (edota, lortu zuela uste zuen). Elezaharrak dioenez, Ovidiok kontatu bezala (*Metamorfosis*, X. liburua), Pigmalionek eskultura bihurtutako harriari musu ematean musuak itzultzen zizkiola “uste” zuen, bai eta bere hatzek emakumearen haragia zapaltzen “sentitzen” zuela ere, bere sentsazioen arabera eskultura izateari utzi baitzion. Materia bizigabeari bizitza eman ziola ustean (litekeena da Gizadiak garai guztietan gehien antsiatu duen Ezinezko Helburua izatea), izan ere, eskultoreak ez zuen erreala zen ezer ere lortu, eldarniozko errealtate batean bizi baitzen. Literaturako beste adibide batzuetan, dena den, Pigmalion bere asmo helezinaz jabetuko balitz bezala agertzen da, eta horrek, ero gisa agertu beharrean, are eta izaera gizatiarragoa erakusteko aukera ematen dio. Hala, Pedro Calderón de la Barca-ren antzezlanaren Pigmalionek hauxe dio:

EGIA DA, EDERTASUNA
MAITASUN-GAI BADA,
ZER AXOLA DIO EZINEZKOA IZATEA
ONDO DAGOELA PENTSATZEKO?⁴

Erakusketa honen gaiari dagokionez, eldarnioaren aurreko fasean etetzea interesatzen zaigu, pertsona errealtateari lotua dagoen eta bere ezintasuna eta zauria ezagutzen dituen unea baita. Egoera tragiko hori interesatzen zaigu, zeren eta, bertan, gizakia, aldi berean, bere mugez eta nahiez jabetzen baita, eta zubi bideragarri bat eraikitzeko gai sentitzen da, bertatik, zailtasunak gaindituz, nahiak asegabeko errealtatetik asegarria den egoera batera eramateko, fantasiak eragindako errealtatean ahalik eta denbora gutxienean egoteko eta, hala, eldarnioaren edozein arrisku saihesteko. Beste uneren batean, interesgarria izan daiteke fantasiaren mamuekin aurrez aurre egotea, bai eta norberaren desbiderapen psikikoekin ere. Orain, ahal den irrealitatearekin eta erreala den ezinezkoarekin komunikatzeko estrategietan egingo dugu etena.

Zubi estrategiko hori irudimena da. Irudimenak kanpoko errealtaterantz bideratuak dauden proiektuak gaitzea ahalbidetzen digu, bai eta planak lantzea ere, horien bidez subjektua, tailer batean bezalaxe, benetako eta etorkizuneko munduan jardun ahal izateko presta dadin. Fantasia gizabanakoaren isolamenduan du sorburua eta ez du fantasiaren eragilea ez den beste batean eraginik izan nahi, horregatik hasi eta bukatzen baita haren baitan. Irudimena, funtsezko elementua garapen artistikoan, aldiz, soziala da, eta Marc Augé-k dioen bezala, “artelan guztietan gutxieneko dimentsio sozial bat agertzen da, besteekiko sentikorra, izaera isolatu ukalezina duen edozein fantasiatik bereizten duen lekukoaren ohartzea erakartzen duena”⁵.

Horren ondorioz, esan genezake zauritutako autoestimua infekzioak gaixotasun psikologikoa eragin dezakeela eta, eldarniora iristen diren pertsonak gutxi batzuk izan arren, guztiok dugula odola dariola gorputzaren zatiren bat, errealtatearen aurrean ezinik, gure gaitasunei buruzko fantasia malenkoniatsu batean murgilduta⁶, zoramenera abiatzeko arriskuan, irudimenaren laguntza eskasarekin, zauria zabal ez dadin. Bere existentzian zehar gizabanakoak planteatzen duen helburu funtsezkoena eta oinarrikoena ulertzea da heriotzaren garaia iritsi baino lehen, bere izatea ezagutzea bai eta bere inguruan dagoen guztia ere. Inoiz ez duela guztia ulertuko eta heriotza beti lasterregi etorriko zaiola egiaztatzeak berekin bizi eta bizirauten duten emozioak eta grinak pizten ditu, kontuan izanik horiekin nolabaiteko “ongizate” filosofiko edota poetiko dramatiko eta batzuetan ederra negoziatzen ari dela.

Cioran-ek hau idatzi zuenean “*moderno* izatea sendagaitza den horretan lardaska aritzea da”, gaur egungo gizarteak osatzen dituztenak inoiz orbaintzen ez den zauri horretan lardaska aritzen diren modua adierazi nahi zuen.

Modernitate laizistaren aurretik, ezintasun sendagaitzak eragindako oinazea, gaixotasunak eta zauriak arintzeko kontsolamendua fantasia erlijiosoa zen (nahi pribatuak aldi baterako eta irudimenean betetzeko norbere baitan sortutako fantasia ez bezalakoa). Bizitza honetako muga guztiak, esaterako gabeziak edukitzea, sufritzea, “zergatik” batzuk ez ulertzea, hiltzea... desagertu egingo lirateke geroko beste bizitza batean (oraingo bizitza hil ondoren), erlijioak hitz eman bezala, horrek bidea ematen zuelarik fantasia berezia eta eraginkorra eragiteko. Erlijioaren balore tradizionalak galdu ondoren, gizaki modernoak ez ditu aringarri horiek aurkitzen, dio Cioranek, eta beraz zalantzarako eraginkortasuna eta, nolana ere, eraginkortasun mugatua duten txapuzak maniobratu besterik ezin dezake egin.

Hala eta guztiz ere, ezintasunak eta mugak ezagutu arren, eta zauriei mota guztietako baltsamuak aplikatu bazaizkie ere, gizakiak ez du beti etsi ezintasunaren aurrean: “guztia menpera daiteke gizakiarengan, absolutuaren beharra izan ezik, beti biziraungo baitu tenpluak suntsitu arren, eta erlijioa lurrazetik desagertu arren ere”⁷. Harrotasunaren eta erotasunaren artean oinarritutako burugogorkeriaz, eginezinari aurre egitea behin eta berriro errepikatu da giza izaeraren eta bere askatasun nahiaren ezaugarri iraunkor gisa. Edozein errentagarritasun eta logikatik harantz, gure sen onak argi eta garbi utzi arren zer den gure eskueran dagoena eta zer ez den eta inoiz izango ez den giza izaerari dagokiona, egia hauxe da, antzinatik gaur egun arte hurbilezina hurbiltzeko eta ulertezina ulertzeko saioak egin direla, adibidez, kaosa ordenatzea edo heriotza gainditzea, zeren eta “gizakiak infinituan proiektatzen baitu bere nahia, amaigabea dela imajina dezakeenean bakarrik sentitzen baitu gozamina”⁸, seguruenez ziur dagoelako “ezinezkoa den horretan aurkitzen dela errealitatea”⁹, edota “ezinezkoaren aurrean liluratuta jarduten dugulako bakarrik”¹⁰.

Noski, hemen ez gara ari gizabanako batzuentzako bakarrik —baina guztientzako ez, ordea— dauden ezinezko guzuez. Begien bistan dago, pertsona guztiek ezin dutela 100 metro hamar segundu baino gutxiagotan korritu, baina batzuek bai, ordea, edota gizarte guztiak ez direla gai beren taldekide bat llargiaren zoruaren gainean jartzeko, nahiz eta hori lortu duenik ezagutu. Ezin generikoez ari gara, ezin unibertsal eta iraunkorrez, nahiz eta onartu beharra dagoen ezin “historiko” batzuk badirela, hau da, iraunkorrak ez direnak, denborari dagokionez erlatiboak direnak eta, jakina artean era izaten direnak¹¹.

Norbere mugen kontzientzia tragikoa da, hain zuzen, giza identitateari izaera heroikoa eta titanikoa ematen diona, muga horiek suntsitzeko ahaleginak egiten dituen bitartean. Gizabanako finituak, mugatuak eta sakabanatuak bere burua Unibertso infinituarekin, mugagabearekin eta apartekoarekin alderatzen duen unean tentsioa sortzen da, eta hasierako larritasun-sentimenduaren ondoren, tentsio hori indar sortzaile bihurtzen da, gure amets hondatuek eragindako desengainu malenkoniatsu bihurtzen duten arte.

Greziako Ikaroren eta Sisiforen mitoek, Bibliako Babelgo dorrearenarekin batera, saio utopiko horiek irudikatu dituzte mendebaldeko gizakiaren irudimenean, nahiz eta antzeko kontakizunak egon badauden beste kultura batzuetan ere, Kolonaurreko kultura amerikarretan adibidez. Hariz eta argizariz eraikitako hego hauskorak (tresna) baliagarriak izan ziren Ikarok hegan egin zezan (ezinezkoa), baina eguzkitik gertu gehiegi ez igotzeko aitak egindako oharraz ahaztuta, argizaria urtu eta hiltzeko moduan erortzea eragin zion. Bere hutsegitea ez zen hegan egiten saiatzea, gehiegi igo nahi izatea baizik; ez zen oker ibili ezinezkoa nahi izatean, neurritz gain nahi izatean baizik. Bere aldetik, Sisiforen madarikazioa ez zen sorbalden gainean zeraman harria izan (tresna) bere burugogorkeria baizik; jainkoek ezarri zioten zigorra mendiskaren bestaldetik harria maldan behera ibilarazteko gogo bizia izan zen (ezinezkoa), ez ordea harria berez, esperientziak behin eta berri erakutsiarren tontorrean beti huts egiten ziola azken esfortzuak.

Ikarak eta Sisifok neurritz gaineko nahia eta irmotasun antzua irudikatzen dute. Beren helburu zehatzak (Kretatik alde egitea eta harria beste hegaletik bultzatzea) lortu ahal izateko izaera fisikoak huts egin zien (berez hegan egin ezin izateak eta behar adina indar ez izateak), baina bien nortasuna izan zen ezinari ia lortzeraino aurre egitea eragin ziena, eta huts egitera, hau da, heriotzera eta etengabeko sufrimendura eraman zituen. Jarrera hauen nondik-norakoa ulertzeko nahia zen. Eta nahi hori gizakiengan piztu zen Prometeo-ren eskuartzeagatik, zeinak, Eskiloren arabera, Naturan hasieratik ezinbestean sartzetik askatu zituen, baina heriotzaren obsesioa ekarri zuen berekin, ordea, eta eurengan “itxaropen itsuak”¹² piztu zituen. Hala, mito prometeoarrak kontzientziaren jabe den Gizadi baten jarrera inkonformistak argitzen ditu, “ahal denak” inposatutako mugak hausten saiatzen den izaera pizten du, eta “arrazoizkoaren” bestaldera iristeko ahaleginak egiten ditu, helburuak irudimenezkoak direla eta titanismoaren karga astunak arrastaka eramaten dituela ikustea lortu gabe. Cioranek hauxe idatzi zuen: “Prometeok gauzak Zeus-ek baino hobeki egin nahi izan zituen; ustekabeko demiurgoak baiginan, geuk ere Jainkoak baino hobeto egin nahi dugu, berearen gainetik dagoen paradisu bat sortuz lotsaraztea, [eta] erremediorik ez duena ezabatu”¹³, gure patu saihestezina eta zorigaiztokoa deuseztatuz.

Prometeok nolabaiteko izaera azaltzen du gizakiei dagokienez, baina izan ere, Kafkaren arabera, azalpenik ez duena ere azaltzen du. “Prometeo”¹⁴ izenburua duen bere kontakizunean, pertsonaiaren inguruan lau kondaira daudela dio. Lehenengoan Prometeok jainkoei egin zien traizioa eta haiek ezarri zioten zigorra aipatzen ditu. Zigorra arranoek etengabe hazten zizaion gibela jatean zetzan. Bigarrenak, oinazeak eraginda, harriraino sartu zen modua kontatzen du, harria eta bera osotasun bat sortzeraino. Hirugarrenak guztia ahaztu zen modua aipatzen du: traizioa, jainkoak, arranoak, Prometeo bera... Azkenik, laugarrenak ahaztearen eraginez oinarririk gabe geratu zenak sortzen zuen nekea adierazten du... baina, hala eta guztiz ere, “harrizko mendia geratu zen, azalduzina. Elezaharra azaldu ezin dena azaltzen saiatzen da. Benetako zio batean sortzen denez, berriro ere adieraztezina den horretan amaitzen da”.

Heriotzari beldurra galtzeak ameskerien eta itxuraren mundu batean tragikoki murgiltzea dakar berekin: lehenik, lana, nahia ahaleginezko ekintzaren bidez asetzeko metodoa (oraingo bizitza hobetu daiteke), gero erlijioarena (bizitza dago heriotzaren ondoren), azkenik, zientziarena (bizitza bir-sor daiteke). Giacomo Leopardi, “L’infinito” bere olerkiaren azkeneko bertsoetan, eternala den horren aurrean simulatzeak dakarren ondorio eskasaz jabetzen zela ikus daiteke:

MA SEDENDO E MIRANDO, INTERMINATI
SPAZI DI LÀ DA QUELLA, E SOVIRUMANI
SILENZI, E PROFONDISSIMA QUIETE
LO NEL PENSIER MI FINGO; OVE PER POCO
IL COR NON SI SPAURA¹⁵.

LORTU EZIN DEN HELBURUA ARTEAN ETA IRUDI ARTISTIKO GISA

Artean, bizitzan bezala, zenbaitetan proiektu batzuk abiarazten dira ezarritako helburuak erabat lortu ahal izango ote diren ziur jakin gabe, nahiz eta abiapuntuan, batzuentzat, hori pentsatzea beharrezkoa den, nahiz eta beste batzuentzat egia hori ez den hain beharrezkoa, dagoen borondatea nahikoa baita¹⁶ edota eskaintzen duen aldartea¹⁷.

Bizitzeko edozein asmok edo edozein asmo artistikok saihestezinak diren arriskuak gain hartzea eskatzen du, proposatutako helmugara ez iristekoa eta, iritsiz gero, helmuga horretan espero zena ez aurkitzekoa barne. Arrisku horietako batzuk lanari ekiten zaien momentutik aurreikus daitezke. Beste eragozpen batzuetatik hortxe daudela susmatzen da, baina ezagutu ez arren zelatan daude eta arriskutsuak dira nahi diren asmoak betetzeko. Azkenik, ustezko hutsegite batzuk bizitzaren amaieran bakarrik antzematen dira, Michelangelo Buonarrotti-ren kasuan esaterako. Hark honela zioen (ca. 1554) soneto batean:

ONDE L’AFFETUOSA FANTASIA
CHE L’ARTE MI FECE IDOLE MONARCA
CONOSCO OR BEN COM’ERA D’ERROR CARCA
E QUEL C’A MAL SUO GRADO OGN’UOM DESIA¹⁸.

Hala eta guztiz ere, urte batzuk lehenago bere iloba Antonio-ri idatzitako gutunetan, Michelangelo Buonarrottik aitortzen zuen bere pintura ezinezko zerbait zela eta hauxe idatzi zion: “Ez dago ezer egiteko modurik. Ez dago pintatzeko modurik. Ez dago zizelatzeko modurik. Baina, hala ere, saia zaitez”¹⁹.

Zailtasun jakin batzuek pertsonaren beraren izaeran dute beren oinarria, hain zuzen ere proiektuak sortu eta martxan jartzen dituen pertsonaren izaeran, bere muga organiko, mental edo materialek bezala; Franz Kafkaren bere protagonista bat gogoeta egiten ari den bitartean dioen bezala: “Nire adimen-gaitasunak ezartzen dizkidan mugak nahiko estuak dira; aldiz, zeharkatu beharko dudana lurraldekoa amaigabea da”²⁰. Eta badira egilearen eta bere proiektuaren inguruan eraso egiten dioten bestelako arriskuak, arrazoi deberdinak direla eta, hasitako lanaren arrakasta nahi ez dutenak.

Dena den, batzuetan, proiektua —artistikoa nahiz bizitzekoa—, ezinezkoa balitz bezala agertzen da, ez ordea norbere edo besteen muga edo eragozpenengatik, sortzera bultzatu duen nahiagatik baizik, intelektuarki nahiz fisikoki bideraezin bihurtzeraino. Azken kasu hauen artean, aparteko izaeraz, bere bulkadari eragozpenik jartzen ez dion egilea dago, jakin badakien arren inoiz ez duela proposatutako lan horretan arrakastarik lortuko eta, beraz, nihilismoa eta etsipena uxatzen ditu. Behatzen dituen gauzen egoerak eragindako atsekabeak animatzen du, inkonformista bat da, saihestezina aldatu, eginezina burutu, burutu ezin dena garatu, sendatu ezin dena osatu... nahi duena. Bere buruari, beste pertsona batzuei edo ideia jakin batzuei buruz ari da. Bere izaera horrelakoa zela aitortu zuen Giacomo Leopardi-k 1817an, “aintzaren nahi izugarriak, beharbada neurrigabeak eta lotsagabeak” bultzatzen zuela adieraztean. Planari ekiteko ezintasuna ez da aitzakia taxutu den bidetik baztertzea izateko, eta ez zaio axola aurrez susma dezakeen neurrigabetasuna, helezintasuna, ulertezintasuna ez eta azken porrota ere, zeren eta, proiektua eraikitzean, garrantzizkoa ez da berez proiektua, bere heldutasuna baizik pertsona gisa, gizakiari “edozein sorkuntza galarazten baitzaio, bere *askatasunetik* sortzen dena izan ezik, eta beraz, guztia ukatzen zaio, *bere burua eginez historia egiteko askatasuna* izan ezik”²¹. Helburua berau lortzeko ekintzaren menpe jartzea, erdiespen prozesuaren menpe, bidaia batean iritsi daitekeen helmuga baino garrantzitsuagoa bidaiatzeko ekintza balitz bezala, horixe izan zen, hain zuzen, lehenengo humanista pesimista izan den Leon Battista Alberti bultzatu zuena idaztera gizakiok “sarritan bortizkeriara eta erabateko eroaldira eramaten gaituen horrekin gozaten dugula; eta hainbestekoa da gure gozamina ezen badirudien naturak uko egiten diguna besterik ez dugula atsegin, eta modu askotan naturak nahigabetzen eta nekatzen gaituen horrekin atsegin hartzen dugula” (*Il Teogenio*, 1442). Era berean, ia hirurogei urte beranduago Leonardo da Vinci-k hauxe erabaki zuen “gizakia dementzia izugarri baten biktima da, eta horrek beti sufriarazten du, gehiago sufrituko ez duelakoan; eta bizitzak ihes egiten dio eginahal handien truke lortu dituen ondasunetaz

gozatzea espero duen bitartean” beraz “nahi dituen gauzak iristen direnean beranduegi da, eta gizakia bere hondamendia lortu nahi duela konturatzen da horrela”²².

Ezinezkoa Helburutzat, gaindiezina dena gainditzeko nahi bizia —banakoarena nahiz taldearena—, Jainkotiar izateko desioa, Jainkoarengana heltzeko eta Berarekin parekatzeko, giza talde batzuen nahia zeregin titaniko, kimeriko edo zentzugabeei ekiteko hondamena eta adimenaren galbidea ondorioz ekarriz, baina horretarako beharrezkoak dira alde zurretik, eta aldi berean, batere itxaropenik ez izatea orainaldian eta adimenaren izugarritzko indarra etorkizunari begira.

Baina kontua ez da bakarrik Arteak Ezinezkoa Helburutzat irudietan adierazi izana. Beharbada ekintza artistikoak oinarrizko eta ezinbesteko era batean irudikatzen du betiko nahigabearen drama, bai eta antzematen den horretatik harantz, bere zikloa inoiz ixten ez duen sorkuntzatik harantz iristeko nahiarena ere. T. W. Adorno-ren arabera, artistak, bere ekintzen bidez, “erremediorik gabe galdutakoaren existentzia positiboa” frogatzen du, horregatik uko egingo ez diolarik.

Tximistaz Zauritutako Dorrea erakusketan artista batzuen lanak aurkezten dira, ezintasun mota desberdinei aurre egiten dietenak, esaterako: bizitzaren azkeneko zentzua ulertzea, gure baitan bizi den gizabanakoa ezagutzea, zentzu erlijiosoa antzematen diegun objektuen balioa interpretatzea, bertan galtzea norbere burua aurkitzeko modua den labirintoetan ibiltzea..., Charles Baudelaire-k *Les Fleurs du Mal*²³-en idatzi zuen bezala, maite dugun baina inoiz ezagutu ez dugun infinituaren ateak zabaltzeko saio horiek guztiak.

Dorrea gizakiak eraikitakoaren enblema da, Natura ez dena baina Bertan dagoena. Bere bertikaltasunagatik, eraikitako altuera handitu ahala bere burua eraikitzen duen subjektuaren metafora da. Balio bikoitza eta kontrajarria du, zeren eta, hazi ahala, Dorreak beharrezkoa baitu bere zimentuak sakonagoak izatea, eta horrek esan nahi du kanpora behar bezala proiektatzeko beharrezkoa dela alde zurretik barneratze-prozesu bat burutzea.

Lehenik, Dorreak, goratzeko, Segurtasuna behar du (eta bilatu egiten du, babesgune gisa), eta bigarrena, Harrokeria bilakatu daiteke. Babelgo arketipoaren arabera, Harrokeria ez litzateke ondorioa izango, hasiera, abiapuntu “okerra” baizik. Aitzitik, Cholulako kontakizun aztekaren arabera, eguzkiaren argiarekiko eta edertasunarekiko maitasuna izan zen dorre altu hura eraikitza bultzatu zituena, gailurrak zerua ukitu arte, bertako biztanleek gizakiekin nahastu nahi ez badute ere. Batetik Jainkoaren aurrean erakutsitako Harrokeria negatiboa izanik, eta bestetik Agerkundearekiko erakutsitako Maitasuna positiboa izanda, zerura hurbiltzeko saio bat ere ez da onartzen. Arrazoi horregatik, Tximista, Nahaste gisa agertutako Porrota, Nahigabea bitarteko sentitutako Etsipenaren edo Suntsipenaren bidezko Frustrazioa, agertu egiten da eta Zauria eragiten du, pitzadura bat, eta bertatik guztia hondatzen, desegiten eta sakabanatzen hasten da, bestelako “dorre” bati hasiera emateko (beste nahi bat, beste helburu bat, beste ilusio bat).

“Sorkuntza artistikoaren funtsa entearen erdian leku zabal bat argitara ematea da, leku horren irekitasunean guztia ohi ez bezalakoa izanik”, dio Martin Heidegger-ek. Bere hitzak bestelako metafora batetara itzulita, baina erakusketa honen izaerarekiko hurbilago: sorkuntza artistikoa Dorre bat da (norabide guztietara zabaltzen den lekua) ziurtasunik ezaren, zalantzen eta tximisten etengabeko ekaitz baten erdian (entea). Batzuetan zauriak sortzen dira (irekitasunak), baina argia duten zauriak dira imajina ezin daitekeen, bestelakoa den, galduta dagoen, ezinezkotzat jotzen genuen horri argia ematen diotenak. Izan ere, “tximistaz zauritutako dorrea” Tarotaren hamaseigarren arkanuari dagokion

irudi ezaguna izateaz gain, behintzat Giorgione-ren *Ekaitzetik* (ca. 1505) ikusita, alegorikoki, galarazitakoaren, ulertezinaren eta gaindiezinaren aurrean giza estrategiak adierazi diren modua da.

Eugenio Trías filosofoaren arabera, artea, gaur egun, “kontzientzia zauritu” baten adierazpide formala bakarrik izan daiteke, ahal duen neurrian, zauri horren jatorria eta ondorioak erakusteko betebeharra duena, eta zauri horretan “arteak lardaskatu behar du” bestela “adimen eta egia eza erabatekora jotzea” ekarriko bailuke berekin, arteak tentsio tragikoa baitu bere baitan, egia bilatzen duen neurrian, “ezpalean eta aurrien artean bidea ireki behar badu ere”. Gauzak horrela, artea ispilu bat izango litzateke, artistak bere pentsamenduak erregistratzeko —edo bere burua behatzeko, oinaze handiz eta bere burua beti ezagutuko ez duelarik— bizipen pertsonalen diario antzeko batean, bizipen horiek irudi bihurtuta, behatzen dituzten pertsonak beren burua ezagutzeko balioa hartuz.

EZINEZKOA AMAITUTA ETA BEHIN BETIKO BUKATU GABEA

Ikaroren eta Sisiforen kasuan bezala, Babelgo dorreak ere badu helezinak diren altueretaraino goratzeko eta gailurrak igotzeko nahiarekin zerikusirik, bai eta beldurra eta sufrimendua gainditzeko nahiarekin ere. Gizakiei buruz denez, irudimenean ez da jainkoei dagozkien ekintzen edo madarikazioen bidez adierazten (grekoen kasuan jende arruntaren indarren eta ahultasunen irudia izan arren), eraikuntzaren bidez baizik —teknikoki abiaburutik ekin ahal izango zaiona, nahiz eta bere helburua zentzugabea izan— bere irudikapen bisuala jadanik artearen eta bere historiaren barruan sartzen delarik.

Ezinezkoa helburutzat, horren inguruan arteak eskainitako irudi zehatzak aztertzen hasi aurretik, komeni da gizakiarentzat ezinezkoa den ekintza baten hastapena “irudikatzen” duen artelanaren eta, berez, ezinezko ekintza hori lortzeko ezina hezuramaitzen duen artelanaren arteko bereizketa bat egitea. Egin ezin daitekeena lortzeko gizakiak egiten dituen saioak irudi artistikoetan adieraztea egin daitekeen zerbait da, erraz asko gainera. “Ezinezkoa den” artelan bat ahal den zerbait bihurtzea, aitzitik, zaila baino gehiago, burutu ezin den zerbait da.

Mendeetan zehar, “irudikapen” hori narrazio mitiko gisa eskaini zen (ahozkoa nahiz idatzizkoa) eta, ondoren, Erdi Arotik aurrera, mito horietako baten (Babelgo dorrea) eszenaratze piktoriko gisa, edota ilusio paisajistikoa edo dekoratiboa gisa (labirintoak lorategietan eta eraikinetan) eta Zauritutako Dorre gisa (proiektu artistikoa den neurrian). Ondorengo kapituluan ezaugarri horiek betetzen dituzten irudiak aztertuko ditugu.

Beraz, alde batetik, giza helburutzat helezina den hori nolabait ere modu alegoriko batean “formalizatzen dena” izango genuke, eta bestetik benetan ezinezkoak diren asmoak dituzten artelanak izango genituzke, eta horien artean bereizi egin beharko genituzke egitea ezinezkoa zelako batera arrastorik utzi ez duten horiek, beren egileen asmo idatziak izan ezik, bai eta porrota egiaztatu aurretik martxan jarri zirenean aztarnaren bat utzi duten horiek ere. Gaur egun Babelgo dorreak iraungo balu, XII. mendearen hasieran Benjamín de Tudela²⁴ errabinoak ustez ezagutu zuen bezala, berau helezina lortzeko bulkadan eraikitako sorkuntza artistiko-arkitektonikoaren erakusgarri argia eta zehatza izango litzateke. Horrela ez denez gero, bere deskribapenean oinarrituta bakarrik imajinatu ahal izango dugu, eta Bibliako exegesietatik abiatuta bakarrik atera ahal izango ditugu egileen asmoaren aztarrenak. Errealagoa izango litzateke Cholulako piramidea, bere hastapenak oraindik ere dirauelarik hemezortzi hektareako oinarri-eremu karratu batekin (alde bakoitzak laurehun eta berrogeita hamar metro inguru neurtzen du), bere altuera hirurogeita bi

metrokoa izanik (Egiptoko Piramide Handia baino lau aldiz handiagoa); dorrearen arrasto frogagarria alegia, “zerura iristen zena”, “itxuragabeko altuera zuten gizon erraldoi batzuek” eraikia, gainean “tximistargia” erori eta gero “suntsitu” zelarik, kondaira aztekaren deskribapenak diotenaren arabera.

Beste adibide bat, kasu honetan erreala eta era berean arkitektonikoa, Txinako Harresi Handia da. Harresi baten funtzioa bi espazio bereiztea da bai eta bi aldeetan bizi den jendearen arteko komunikazioa eragoztekoa ere. Nolabait esateko, Dorreen kontrako funtzioa da, Babelgoa izan nahiz Quetzalcóatl baketsuari eskainitakoa izan, dorre horietan ekintza lorpen komun batean taldea bateratua mantentzeko abiarazten baita. Harresia ez da zerurantz goratzen, lurretik zabaldu baizik, bere zeregina ez da integratzea, banatzea baizik. Biak ezinezko helburuak izanik. Hala ere, kolektibitatea etsaian inbasiotik edo uholde berrietatik babesteko nahiz argira hurbiltzeko aitzakiaren atzean, baliteke hiru eraikuntzek helburu komuna izatea, hau da, obraren burutzapenean parte hartzen zuen jendea obra egitea agintzen zuten gizabanakoen menpe jartzea.

Franz Kafkak Txinako Harresi Handiaren errealitatea eta Babelgo dorrearen kondaira bildu zituen bere kontakizun ezagun batean²⁵. Bertan, jakintsu bat agertzen da ondoko tesia defendatuz: Babelgo dorrea ez zen ustel irten aipatu ohi diren arrazoiengatik, edo behintzat ez zen horregatik soilik izan, lurraren gainean dorrea aztertu ondoren ondorio honetara iritsi baitzen “obrak huts egin zuen eta huts egingo zuen nahitaez, zimentuak ahulak zirelako”, eta zera ziurtatu zuen “harresi handiak, gizadiaren historian lehen aldiz, zimentu seguruak izango ziren Babelgo dorre berri bat altxatzeko”. Hau da: “lehenik, harresia; gero, dorrea (zeinak) zentzu izpirituala besterik ezin zezakeen izan”²⁶. Kafkak dioenez, dorrea “zimentu” izpiritualen erruagatik zapuztu zen, hau da, Jainkoaren berdinak izateko nahia dorrea altxatzen saiatu zen taldea elkartzeko adina ez zelako; aitzitik eta hizkuntza bateratua izan arren (hizkuntza labirinto bat da, geroago ikusiko dugun bezala), objektiboagoa eta fisikoagoa den pertsonarteko egituraren faktorea falta zitzaion, eta idazle txekiarraren ustez hori harresiak lortu zuen gizarte txinatarraren barruan.

Ezinezkoak diren lanak bukatu ezin diren neurrian, bukatu gabe geratzeak beren izaeraren ezaugarri nagusi bihurtzen ditu. Hala eta guztiz ere, bukatu gabe geratzen den guztia ez da ezintasunaren ondorio, bestelako arrazoi batzuek, esaterako trebetasun faltak edo nekeak, helburua martxan dagoen bitartean baztertzea eragiten baitute, baina, izan ere, ezinezkoa den guztia, baldin eta xedea lortzeko lanari ekiten bazaio, bukatu gabe geratzen da; ordea, horrek ez du esan nahi huts egin denik.

Horixe izan daiteke Marcel Duchamp-i 1923ean gertatu zitzaiona, *Beira Handia (Emaztegaia bere Ezkongabeek biluzik jarria, oraindik...)* “behin betiko bukatu gabe” uztea erabaki zuenean, “baliteke —Octavio Paz-en arabera—, askatasun guztien behin behineko izaera azpimarratzeko [...], hala ez baitzen bere esklabu bihurtuko”²⁷, sorkuntza artistikoaren xedea obra ez denez, askatasuna baizik, obrek zedarriztatutako bidean zehar lortzen den askatasuna, eta beti anbigua edo baldintzakoa izanik, edozein unetan askatasun hori galtzeko zorian geratzen da, bere burua edo bere obrak serioegi hartzen baditu. Hain zuzen ere, eta beharbada horregatik, esklabu ez bihurtzeko, ez zuen *Beira Handia* bukatu, baina horrez gain baliteke izatea, jakin zekienez erabateko eta betiko askatasuna ezinezkoa dela, orokorrean bizitzan eta bereziki obran, Duchampek objektu fisiko gisa bukatzeari uko egitea, nahiz eta ldea gisa ez zuen beste osagarri gehiago behar, ez bazen behintzat, geroago ikusiko dugun bezala, Honoré de Balzac-i atsegini ematea.

Beraz, behin betiko bukatu gabe dagoen obrari buruz hitz egitean, ezinezko askatasuna adierazteaz eta bere lanari buruz ironizatzeaz gain, Duchampek osatu gabe dagoenaren betetasunaz gogoeta egin zuen, bukatu gabe dagoenaren osotasunaz, hain zuzen. Horrek zera esan nahi du, badirela lan batzuk beren helburu helezinak lortzen

dituztenak, zeregin materialak bukatu ez badira ere, zeren eta *ezin baitira* bukatu eta, era berean, benetako helmugak itxuraz azkenak diren xedeak ez bezalakoak direlako. Aurretik adierazi dugu dagoeneko, ezinezko helburuei ekitean, garrantzizkoa ez dela xedea, gizabanakoaren eraikuntza baizik pertsona gisa, hau da, (bere burua) egitea; eta artearen eremuan, batez ere XX. mendekoan, funtsezkoa baldintzarik ez duena bilatzea da, absolutua, objektu eder bat arrakasta handiagoz edo txikiagoz sortzea baino gehiago.

Horrelako zerbait pentsatu zuen Robert Smithson-ek baieztatu zuenean parke eta lorategi batzuk “bukaturata egon baino lehenago existitzen dira, eta hauxe esan nahi du, ez direla inoiz bukatzen; ustekabearen eta giza jardueraren maila —sozial, politiko, natural— guztietako kontraesanaren eramaile gisa diraute”²⁸. Espero daitekeena ahal dena baldin bada, espero ez denak ezinera hurbiltzen gaitu, zeren eta, gure ustez, eguneroko eta ohiko eremu batean pentsatu ezin den zerbait baita, nahiz eta konturatu badela norbait, gure begien aurrean, horretan saiatzen dena.

Ezinezko Helburu guztiak esklabu bihurtzen gaituzten itxaropenak dira eta etengabe erakusten dizkigute hasierak eta uko egiteak, nahiak eta uzteak, loturak eta hausteak, taldekatzeak eta sakabanatzeak, kontzentrazio sortzaileak eta noraezko antzutasunak, gizakiaren gorespenak eta subjektuaren desegiteak... Hala eta guztiz ere, lehenaldian gertatu izan diren Babel guztien “hutsegiteek” promes baten hazia dute beren baitan, eta beronek, oroimenean eta oroimenetik harantz kokaturik, mugimendu espiralen bidez, sekuentzia mugagabe bat iradokitzen digu, berriro haste eta berriro uztearenak, aurreikusi ezin daitezkeen etorkizuneko nahi eta uko egite dramatikoak. “Hutsegiteak” nabarmendu egiten du gizakia nolabait ere ez dela mundura egokitzen edota mundua ez dela giza nahi ilunetara egokitzen, baina, Paul Zumthor-ek²⁹ bere buruari galdetzen dion bezala, hor desegokitzapen bat ikusi ordez, ez al litzateke zuzenago izango hutsegindako saio guzti horiek gizakiak bere obran antzematen duen ezinbesteko alienazio handiaren ezkutuko froga handi gisa eta, beraz, norbere mugen funtsezko froga gisa ikustea?

Nolanahi ere, hutsegindako saio horiek mundu hori “inolaz ere zoragarria ez dena” hobetzeko benetan egiten diren saioak ere badira, baina zoragarria izan litekeena baldin eta “itxuragabetzen duen eta bere galbidea den sen on izugarri horren kontrako *ezinezko* zereginak”³⁰ inposatuko balira.

EZINEZKOAREN IRUDIKAPEN BABELIKOAK

Babelgo Dorreari eta Hiriari buruzko gertakarien kontakizunak bi iturri ditu: Biblia eta historia, eta horietako bakoitzak, aldi berean, bariante batzuk ditu. Bibliaren testuak dioenez, Noe-ren ondorengoek dorre bat eraikitzea erabaki zuten “bere gailurra zerura iristeko moduan” bai eta bertako jendea herri gisa ezagutzera emateko ere, hala, lurrean zehar ez sakabanatzeko³¹.

Zeruraino igotzea eta zerua ukitzea zen ezinezko helburua, eta sakabanatzea (bai eta bere ondorioa ere, hau da, ahaztea) mehatxu gisa irudikatzen zen, nahiz aurreikus zitekeen gertakizun bat zelako, horren aurrean beharrezkoa izanik obra handi bat egitea antzinean ahalmen handikoa eta elkartua zen herri baten existentziaren testigantza gisa; nahiz dorrea sakabanatze hori eragoztearren eraiki nahi zelako, hain zuzen ere kolektibitatea guztien artean egin beharrek zeregin batean bilduta mantentzearen. Beraz, “zeruraino iristea” “hazi, ugaldtu eta bete lurra” adierazpenean implizitu dagoen sakabanatzearen agindu jainkotiarrari aurka egitea bezala zen. Jainkoaren mailan

jartzea esan nahi zuen, bera ukitzea eta esatea “ez”. Genesiaren testuan, kolektibitate harro baten existentzia aipatzen da, bere ustez zain duen patua gogo txarrez onartzen duena edota uko egiten diona, bere erara.

Bere aldetik, Flavio Josefo³² historialari juduak Dorrearen sustatzailearen izena ematen digu, hau da, Nemrod³³, Cam-en hiloba, eta nagusikeria lortu nahi zuela eta bere babespean jartzeko jendea erakartzen saiatzen zela adierazten digu. Zehatz-mehatz, Jainkoak bigarren Uholde bat gerta zitekeela esanaz sorrarazitako beldurretik libratzea lortuko zutela konbentzitu zituela dio, eta bukatzen du esanaz horrelako hondamendia berriro gertatzeak ekarriko zituen ondorioetatik ihes egiteko modu eraginkorra dorre bat eraikitzea zela “oso altua urak inoiz estali ez dezan, eta horrela beren arbasoen heriotzagatik mendeku hartzeko”. Hemen kontua ez da zerura iristea, hiritarrak menperatuta edukitzea baizik, babesa izateko eta Jainkoaren haserre saihesteko aitzakiarekin. Dorrea menperatzeko eta babesteko, taldea eta obra tekniko antolatze tresna da, Erdi Aroko gazteluen antzera. Bertsio honetan, oroimenak ez du zereginik etorkizunari begira, herri bat elkartuta mantentzeko edo beharbada bere izenagatik bakarrik gogora ekartzeko, bere zeregina anibalentea baita, lehenari begira nahiz geroaren aurrean, Uholdeak sorrarazitako apalkuntzaren kontrako mendeku gisa eta bere balizko errepikapenaren arretazko babes gisa. Profezia bat balitz bezala, Dorreak itxaropena hezuramaitzen du, oroimena komunikazioaren alde agertzen den bitartean.

“Ezagutarazi dezagun gure izena” esaten da, beraz, beren kasa ospea lortzea zen haien helburua, eta horrek esan nahi du gizakiek kreaturak izateari uztea erabaki zutela, sortzaile bihurtzeko, eta pasiboki bizitzeari uzteko, munduan era aktibo batean esku hartzearen eta beren burua benetan izan nahi zuten bezala egiteko. Hala eta guztiz ere, pluralaren lehenengo pertsona erabiltzea engainagarria izan daiteke. Gizakiek nahiz YHWHk erabiltzen zuten. Azken honen kasuan, plural maiestatikoa da, garai guztietako erregeek erabilia, gehienetan jendea beren agindupean eta azpian edukitzeko patua zuzentzen duena beren borondate pertsonala eta eskusiboa dela zeharka adierazteko; gizakien kasuan, beraz, errege tiraniko baten baliabide erretorikoa izan daiteke, baina baita taldearen borondatearen adierazpena ere³⁴.

Kasu guztietan, Harrotasuna apaldu zuena edo Zuhurtasuna desegin zuena, azken finean, Dorrearen eraikuntza eragotzi zuena, hau da, Tximista frustratzailea, hizkuntzen Nahaste itxurarekin agertu zen eta YHWH, giza obra handi haren aurrean, berau “zereginen hasiera besterik ez zen; bururatzen zaien ezer ez zaie ezinezkoa izango”³⁵ konturatu zenean gertatu zen. Ez ziren gizakiak izan ezinezkoa buka zezaketela pentsatu zuten bakarrik; YHWH berak ere Babelgo dorrea Gizadiak auto- inposatutako funtsezko proba zela uste zuen, gaindituz gero, *imajina daitekeen (egin ezin daitekeen)* guztiaren ateak zabalduko zituena.

Babelgo Dorrea, beraz, Nahastearen Tximistaz zauritutako Dorrearen irudikapena da, Jainkoaren aurka nahiak bultzatutako lana izateagatik bukatu ezin izan zena, gizabanakoei ez dagozkien indarrek edo beren baitako mugek ezinezko bihurtutako helburuarena. Baina, horrez gain, Babelgo Dorrea gizarte totalitarioaren metafora da, elkarrizketarik ez duena, besteekin hitzik egiten ez duena, eta bertan Jainkoak esku hartzea erabakitzen du gizakiak kontzentrazio-eremu baten betiko erregimenean bizi ez daitezen, eta askatasunaren eta zibilizazioaren bestelako proiektu batzuk adierazten ditu, negarrik eta sufrimendurik gabe. Azken ikuspegi honetatik, Babelgo langileen sakabanatzea ez zen hondamendia izan, liberazioa baizik. Jakina, apokaliptikoak ez diren beste ikuspegi batzuk ere badira, esaterako “dorrea gizakiek egiten dute elkartuta egoteko, aldarrikatu gabeko nahastean bizitzeko”³⁶ pentsatzen dutenak. Interpretazio guztiek ondorio batera eramaten gaituzte, hau da, Jainkoari aurre egiteak gizakien arteko borroka eragiten du eta alderantziz.

Genesian inon ez da esaten Dorrea bat-bateko hondamendi batek suntsitu zuenik, benetan suntsitu zena eragin zuena gizakien jardueraren batasuna izan zela baizik, elkarri ulertzeko modurik ez zutelako alegia. Soilik Sibilaren bertsioan esaten da “jainkoek bere aurka haizeak bidali zituztela eta dorrea puskatan edo suak janda eraitsi zutela”. Babelgo Dorrearen irudi batzuk ikuspegi honetan dute jatorria, Erdi Aroaren bukaeran eginak izanik, Taroteko hamaseigarren arkanoa barne.

Bibliako testuaren egiturari buruzko azterketak hiru jarduera-eremu zeudela adierazten digu, zehatz-mehatz literarioa denaz gain. Eta eremu horiek badute zerikusirik *sorkuntza* artistikoarekin: espazioari, hizkuntzari eta eraikuntzari baitagozkie. Kontakizunaren alderdi literarioari eta egilearen ikuspegiari buruz hauxe esan daiteke: hasierako egoera deskribatzen du (1. txat.), giza proiektua eta burutzapenaren hasiera kontatzen du (2–4 txat.), YHWHren tartekatzea eta horren ondorioak kontatzen ditu (5–8 txat.) eta bukaerako egoera etiologiari amaiera emanaz deskribatzen du.

Gertaldiak gizakientzat honela kateatuta sortzen dira: *lekualdaketa* (Ekialdetik), *jarduteko erabakia* (goazen, egin dezagun, eraiki dezagun), *ekintza* (adreiluz eta mundrunez, harriaren eta masaren ordezt) eta *ekintzari buruzko gogoeta* (izena ezagutaraztea, sakabanatuak ez izatea). Aitzitik, YHWHrentzat, gertaldiak honela agertzen dira: *lekualdaketa* (jaitsi zen), *gizakien ekintzari buruzko gogoeta* (hau hasiera besterik ez da, bururatzen zaien ezer ez zaie ezinezkoa izango), *jarduteko erabakia* (jaitsi gaitezen, nahastu dezagun haien hizkuntza) eta *ekintza* (sakabanatu egin zituen). Espazioari dagokionez hauxe antzematen da: *taldekatzearen mugimendu horizontala* (gizakiak Ekialdetik datoz eta lautada batean ezartzen dira), *goranzko mugimendu bertikala* (hiria eta dorrea eraikitzeari ekiten diote), *beheranzko mugimendu bertikala* (YHWH jaisten da eta dorrea behatzen du), eta *banaketaren mugimendu horizontala* (gizakiak lurrazal guztian zehar sakabanatzen dituzte).

Hizkuntzari dagokionez hauxe dugu: *unitate positiboa* (hizkuntza bakarra da eta hitzak berdinak), *komunikazioa* (gizakiek elkarri esan zioten), *oroimena* (dorreak izen entzutetsua emango zien), *unitate negatiboa* (YHWHk hizkuntza bakarra zuen herri bat zela esan zuen), *inkomunikazioa* (haien hizkuntza nahastea erabaki zuen, elkarri gehiago ulertzea eragotziz), eta *ahaztea* (Babel izena hartu zuen, “nahastea”, eraikitzeari utzi zioten hiria).

Azkenik, eraikuntzaren prozesua honela garatzen da: *materialak aukeratzea* (adreiluak fabrikatzea eta egostea), *proiektua pentsatzea* (eraiki dezagun hiri bat eta dorre bat), *plana garatzea* (YHWHk nola eraikitzen ari ziren ikusi zuen) eta *bertan behera uztea* (eraikitzeari utzi zioten)³⁷.

Lurrak/Amak eskainitako materialekin, gizakia, bere semea, berarekin bateratasun eta harmoniazko harremana izanik (“lur guztiak hizkuntza bera zuen eta hitz berak erabiltzen zituen”), falikoki goratzen zen Jainkoa/Aitaren aurka, hain zuzen ere Lurra/Amaren eta Heroia/Semearen arteko gozamenezko loturan tartekatzen dena, hitzaren bidez soilik agertu ondoren³⁸.

Ez da kasualitatea Babelgo dorreari buruzko gaiak garai hartako artisten artean nolabaiteko arrakasta izatea, teokratikoaren eta humanistikoaren arteko mugan zeuden garaiak baitziren, eta horietan totalitarismo jainkotiarren³⁹ milurteak igaro ondoren, mentalitate berriak ezarri ziren berriro ere bere patuari aurre egitera *ausartu* zen antropozentrismoaren bultzadaz, Jainkoaren esanak eta edozein motatako ezinak bazterturik. Beldurtutako eta menperatutako gizarteek Zigorraren terminoetan bakarrik interpreta zezaketen Babelgo dorrea. Aldiz, beren indarretan eta eskura zituzten ahalbideetan konfiantza handiagoa zuten bestelako gizarteek, beren adimenaz eta

teknikaz ziur, ispilu bat bailitzan ikusi zuten Babelgo dorrea, beren gain hartutako desafio latzak behatzen baitzituzten bertan, “*eta zergatik ez?*” pentsatzeko. Jardutea, sortzea, egitea, eraikitzea, beraz, absolutuaren aurkako eraso bihurtzen dira, nahiz eta ekindako lanaren garapenean gizabanakoak bere menpekotasuna topatu: limurtuta, engainatuta edo indarrez, inor ez da libratzen taldera, “ni” anitzera elkartetik. Eraikitzearen errealitatean esklabotasuna topatzen da.

Babelgo dorrearen gaiari buruzko pintura gehienak 1500⁴⁰ urtearen inguruan kontzentratzen dira. Ez da ustekabekoa garai hartan bertan (1516, Lovaina) Tomás Moro-k Paradisu Galduaren idealizazioa argitaratu izana, *Utopia* izenburupean. Idatzi hori saiakera sozio-politiko bat da eta bertan gizarte perfektu bat deskribatzen da bere garaikide humanistek amets egiten zutena bezalakoak. Gizarte horretan “denetik dago denentzat nahi adina”: beste ezinezko helburu bat? Beharbada ez. Behintzat, posible zen “hobeto administratutako eta gurea baino oparoagoa den”⁴¹ estatu bat asmatu eta deskribatzea.

Babelgo dorrearen “irudikapen” batzuen eta besteen arteko desberdintasun ideologikoak ezar litezke, Zigorren ideian oinarritutakoak esaterako (suntsitzen edo su hartzen ari diren dorreekin)⁴², betikotu nahi zen zapalkuntzaren lehenaldiari lotuak, bai eta taldearen ahalegin laudagarriantz bideratutakoak (eraikuntza lanaren erdian dauden dorreak, eta inguruan langile ugari lanean), gizabanako sozialak bere erabakien jabe, neurrigabekoak barne, izan nahi duen etorkizunari lotuak.

Jakina, askoz ere irakurketa orokor eta zehatzagoak egin daitezke Babelgo dorrearekin zerikusia duten irudien adierazpenari buruz, baina orain arte adierazitakoa nahikoa da erakusketa honen gaiarekin erlazionatzeko⁴³.

ULERTEZINAREN IRUDIKAPEN LABIRINTIKOAK

Ikarok ezinezkoa lortu nahi izan zuen, geografia artifizial batetik ihes egiteko, geografia horrek ere beste ezintasun bat adierazten bazuen ere. Labirintoa, Knosos-en nahiz beste lekuren batean, desordena (itxurazkoa) baten eszenaratzea da, hala eta guztiz ere ezkutuko ordena bati erantzuten diona bere barruan dagoenarentzat ezezaguna den jarraibide bat duelako. Unibertso txundigarriaren aurrean zegoen subjektuak duela bost mila urte ezin zuen, eta orain ere ezin du zientzian aurrerapausuak eman diren arren, beste modu batean antzeman asmatu ezin den enigma gisa ez bada, bere azken zentzuak ihes egiten diolarik, Naturaren indarraz zorabiatuta, bere erdian ikaratuta, galduta eta menperatuta. Goethe-k honela zioen: “izu-ikara da gizakiak duen gauzarik onena, mundua ulertzeko modua zenbat eta gehiago sendotu, orduan eta gehiago larritzen du miragarriak”. Harridura, bakardade- eta ezintasun-sentsazioa, labirinto baten barruan antzematen denaren antzekoa: irteera eta horizontea ikusi ezinik, beharbada atzera egiten duten bideetatik aurrera egitera eta beharbada aurrera egiten duten pasabideetatik atzera egitera behartuta, ezertaz ere ez ziur egon gabe eta dena hain monotonoa baina aldi berean hain beharrezkoa izatearen arrazoia zein den jakin gabe (kontraesana gerta daiteke), etenik egin gabe eta noraezean ibiltzea agintzen digun patu errukigabetik ihes egiteko ahaleginak egin arren. Bizi garen mundu hau labirinto bat da: ulertezina, saihestezina eta kaotikoa.

Minotauroa pentsaezina den guzti horren baitan dagoen ezkutuko indar ilun horren zoomorfizazioa da. Minotauroa labirintoan bizi da, baina bizi deneko eraikuntzaren ideia bera adierazten du: munstroasuna, bere izatearen arrazoiak

ulermena saihesten baitu; labirintoa unibersoaren proiektzio gisa, Minotauroa ulertzen ez duen espazio batean bizi den eta bere burua ere erabat ulertzen ez duen gizakiaren proiektzio gisa. Jakin ere ez daki errealtatea batzuetan barea eta, beste batzuetan, bortitza (elikagaiak eskaintzen dituen lurra, baina hondamendien bidez hil ere egiten duena) izatearen arrazoiaren mekanismoak zeintzuk diren, ez eta gizakia batzuetan sortzaile eta, beste batzuetan suntsitzaile (erdi-gizaki, erdi-piztia) bilakatzearenak ere. Horren ondorioz, labirintoa gizakiaren izateaz eta kosmosaren izateaz hitz egiten duen forma bat da.

Labirintoak⁴⁴, bere diseinuaren arabera, erdiko ganbara sekretura eramán gaitzake, hau da, Izugarrikerira edo Altxorrera (ikusmolde labirintiko zentripetoa), edota Irteerara, hau da, Liberaziora (ikusmolde zentrifugoa). Beraz, labirintoa, gertakari espazial bat ez ezik, denborazkoa ere bada. Zenbat eta konplikatuagoa den bere trazadura (faktore objektiboa) eta zenbat eta argitasun gutxiagokoa izan bertan harrapatua dagoen pertsona (faktore subjektiboa), orduan eta denbora gehiago igaro beharko du bertan. Beraz, labirinto bat ere ez da bera mundu guztiarentzat.

Nolanahi ere, labirinto batean borondatez sartzeak erabakia hartzea, autosufizientzia eta gehienezko arreta eskatzen du. Bakarrik —baina ez abandonatuta— egoteko sartzen zara; misterioari aurre egiteko gai zarelako barneratzen zara, ezezaguna denari aurre egiteko; azken finean, batera eta bestera okerka ibiltzeagatik sufritzen badugu ere, salbazioa, ulermena, gure buruarekin topo egitea espero dugulako sartzen gara, beste Teseo bat bagina bezala, zalantzarako sakontasun ilunetan barneratu ondoren, Piztia suntsitzen baitu edota Altxorraz jabetzen baita eta, ondoren, argitara irteten baita berriro. Arriskuak begien bistakoak dira: hasieran, etsipena eta galera fisikoa, gero, nahastea eta galera mentala, eta azkenik, heriotza.

Labirintoak, formari dagokionez, espiraletik eta meandro protohistorikotik planteamendu matematiko klasiko grekoerromatarretaraino eboluzionatu zuen, itxuraz konplexuak eta korapilatsuak ziren zirkuluetan edo laukizuzenetan eratuta, gerora logikoak eta orientatzeko nahiko errazak izanik; nahiz eta bertako ibilbideak luzeak izan, bidebakarrekoak dira eta ibiltzen jarraitu besterik ez duzu egin behar azkenean irteera aurkitzea lortzeko, baldin eta erdialdean bizi den arriskua (Minotauroa) gainditzen baduzu.

Dorrea gertakari materiala, fisikoa den bitartean, ahalmenaren ideia transmititzeko altxatzea eskatzen duena, labirintoa, aitzitik, fenomeno kontzeptualagoa da. Gizakiak bizitzaren aurrean duen txundidurazko jarrera berdintsu irudikatzen da Northumberland-eko harri zeltetan landutako labirinto txikien bidez edo Laponiako harrizko “babilonia” neurritsuen bidez nahiz Erdialdeko Europako katedral gotikoetako zoruetan dauden dedalo izugarrien bidez edo Versaillesgo lorategi handi eta dotoreen bidez. Horietako batzuetan lainotasun- eta haluzinazio-dosi handiagoak egon daitezke, beste batzuetan kristau erlijio-kutsua edo paisajearen jokoa barne hartuta egon daiteke, horietako batzuetan fisikoki sar daiteke eta beste batzuetan adimenaren bidez soilik, baina guztiek hartzen dute parte jakin ezin den horretan. Labirinto batek ez du zertan existitu, nahikoa da bere irudikapen ideografikoa bere egileak Jainkoa imitatu eta itxura kaotikoko mikrokosmo bat sortu nahi izan duela konturatzeko, bertako ordena berak bakarrik kontrolatu eta ezagutzen duelarik.

Batzuetan, labirintoak bere erdigunean dorre bat barne hartzen du, kanpoko eskailera helikoidalak dituen, esaterako Stra-ren Villa Pisani (1720), edo harri babeliko bat, goranzko espirala duena, esaterako Lorenzo Leombruno-ren freskoan, Mantuako Dukearen Jauregiko Sala dei Cavalli-koan (1510). Irudi horietan bi mito elkartzen dira: labirintoaren erdira iristea lortzen duena gai da goratzeko eta mundua menperatzeko, lehenengoaren enigma

asmatzea lortzen duenak bigarrenerako indarra du, jainkoa bezalako da, kaosaren ordenaren sekretua aurkitzen du eta oinarria sortzen du, bertako altueratik bere barruan gertatzen dena behatu ahal izateko.

Labirintoa, orokorrean, bi dimentsioduna da, baina beste batzuetan hiru dimentsioduna ere izan daiteke. Naturak berak ustekabez eratu baldin badu, Umberto Eco-k *ororinto* deitzen dion horren aurrean gaude, hau da, mendi bat, bertako hegaletan haitzulo askotara eramaten duten hutsune ugari irekitzen direlarik. Baina gizakiaren eraikuntza-ekintzaren emaitza baldin bada, berriro ere, dorre baten aurrean ginатеke. Beraz, labirintoaren ideia dorrearen ideiarekin lotzea, aurreko parrafoan adierazi bezala, osagarria izateaz gain, naturala edo, nahi baldin bada, bere berdintsua da. Izan ere, Babelgo dorrearen irudikapen piktoriko batzuek (bereziki, Brueghel-enak) harridura sortzen dute, ausardiaz goratzen diren moduagatik ez ezik kanpoaldetik susmatzen diren barnealde konplexu eta sakonengatik ere. Giovanni Battista Piranesi-k barne mundu izugarri hori bere gartzelako ikuspenetan hatzeman zuen, bai eta Jorge Luis Borges-ek ere Babelgo Bibliotekaren deskribapenean ere: dorrea eta labirintoa aldi berean.

LITERATURA ETA BABELISMOA. BI MITO MODERNO

Mito guztiek adierazten dituzte gizakiaren funtsezko portaerak, beren mugen eta handitasunen arketipoak, eta guztiek dute jatorria aspaldiko une historikoetan, nolabait esateko portaera horiek oso oinarritzakoak eta arruntak bailiran, denboran zehar horiek batere aldaketarik gabe errepikatuz, protagonisten izenetatik, bizi diren garaietatik eta beren inguruko zirkunstantzietatik harantzago.

Hala ere, modernitateak bere garaiko bi mito original sortu ditu, jainko eta pertsonaia protohistorikoen erretaulan existitzen ez direnak, baina haiekin ezaugarri komun batzuk dituztenak: Frankenstein doktorea, Mary W. Shelley-k imajinatua, eta Frenhofer pintorea, Honoré de Balzac-ek deskribatua. Hori horrela bada, gizabanako modernoaren aldartearen eta bizipenen ondorio direlako eta horiek irudikatzen dituztelako da.

Bi pertsonaiek gizakiarentzako ezin handiak adierazten dituzte eta beren azalpen literarioek, kasu batean, izuan eta hondamendian, eta beste kasuan, eldarnioan eta zentzugabetasunean dute amaiera. Biek dute zerikusia sorkuntzarekin: lehenengoan bizitzaren sorkuntza da gaia, hildako material oinarrituta bizitza sortzea, zientzialari baten eskutik, eta bigarrean, edertasun absolutuaren sorkuntza, artista baten eskutik. Hori guztia talentua, izaera sortzaile gorena eta errepikaezina beste merituz gainera baloratzen zen testuinguruan eta, imitazioetik (menperatetik) eta edozein arau motatik urrun, lana inspirazioan (askatasuna)⁴⁵ soilik oinarritzea onartzen zelarik. Hain zuzen ere, horrek eraman zuen jenioa kanpoko errealtatea alde batera uztera, arte-arloan kontuan hartzea merezi ez zuelakoan, eta bere begirada bere burura zuzentzera, bere baitara, leku bakarra izanik mundua interpretatzeko gako fidagarriak aurkitu ahal izateko.

Ez da ustekabekoa bi egoeren deskribapenez trebetasunez arduratu dena literatura izatea. Aspaldian, gauza bera gertatu zen aurreko mitoekin, literatura besterik ez baitziren, ahozkoa baina narritiboa azken finean, argumentuak, gertakariak eta protagonista zehatzekin. Literaturak, ahozkoak nahiz idatzizkoak, izen eta abizen berezi eta berariazkoen bidez tipifikatzen du arketipoa, baina protagonista literarioaren jarrera aurretik ere existitzen da nolabaiteko unibertsaltasuna duen izaeraz. Erabat ustekabekoa dena hau da, protagonistak zientzialari bat eta artista bat izatea, biek hezuramaitzen baitituzte modernitateko heroien ereduak, bizitza publiko-kolektiboan eragina

izanik Naturaren eremuan aurrea egiten duen heroia, eta bizitza intelektualean, barnekoian eta pribatuan eragina izanik Artifizialtasunaren eremuan aurrera egiten duena.

Bi kontakizunek aurrekari komuna dute E.T.A. Hoffmann-ek⁴⁶ lehenago idatzitako istorio batean. Istorio hori pintore bati buruzkoa da, Balzacentzat ez ezik, Mary W. Shelleyrentzat ere aurrekari nabarmena izanik, bere izaera prometeikoa dela eta. Bertan, protagonistak ondoko esaldiak esaten ditu: “ausarta (artista) bakarrik gurtzen duzunean huts egiten duzu, zeina, esklabuen kateen aieneak aditu gabe, lurreko presioaz ohartu gabe, argiaren eta bizitzaren gaintetik, askatasunez, gailen altxatzen saiatzen dena, Jainkoarekin parekatuz [...] Jainkotiar izan nahi izan duenak, betiko sentitzen du lurreko oinazea [...] Gorena lortu nahi denean, ez ordea haragiaren gozamina Tiziano-k bezala, hau da, izaera jainkotiarraren gorengunea, Prometeoren sua gizakiarengan... Jainkoa!..., alde izugarria dago, lerro bat, bertan gure oinen azpian amildegi bat balego bezala etenarazten gaituena”. Esaldi horiek bere ahotik esan zituenaren esperientziak adierazten zituzten eta horregatik “bere hitzak heriotza eragiteko moduko zauriak dituen arima batetik zerien, sarkasmorik mingotsenaz espresatzen baitzen”. Modernitatearen bihotzak, aldi berean, bi taupada desberdin ditu, bizi-organismoa animatzen dutenak; bi pultsio, aldi berean jarduten dutenak, txandaka, pendulu baten antzera edo bata bestea ordezkatuz jardun beharrean (garai batez uste zen bezala)⁴⁷.

Bihotzaren taupada bat razionala da, logikoa, arau objektiboak eta jarraibide orokorrak bilatzen ditu horietan eten bat egiteko eta errealitatearen ezagutzan aurrera egiteko; beraz, nahi zientifiko eta enpiriko bat da, joera neoklasizista baten itxuratzailea. Beste taupada, bere aldetik, subjektibista da, grinaren eta inkontzientearen bulkadei egiten die kasu, gizabanako bereziaren gordailu emozionalera joaten da, berezitasunaren eta desberdintasunaren bila, “bestelakoa” den horretara, eta izaera erromantikoa egituratzen du. Bi sentimenduek, aspaldidanik gizakiaren intelektuan barneratuta daudelarik, indar bera dute gizaki modernoaren izaeran, eta horrek izaki berezi bihurtzen du; batzuetan, zeren edo noren aurrean egotearen arabera, taupada batek besteak baino gehiago irauten du, eta bizkortasun handiagoz erreakzionatzen du bihozkada batek, bihotzean bertan berekin bizi denaren intentsitatea murriztuz, baina betiere osagarriak izanik⁴⁸.

Frankenstein doktorea heroi erromantiko bat da, teknologiaz eta etorkizunari begira dauden ezagutzez hornitua, eta bere sortzailea, Mary W. Shelley, era berean, idazle erromantikoa zen, pentsamendu tragiko moderno guztiaren erroa batera biltzen zuena, “desilusioaren eta indarraren, suntsipenaren eta berrikuntzaren, patetismoaren eta heroikotasunaren konbinazio gaindiezinaz, giza izatearen mugen pertzepzio sakonean eta infinitura zuzendutako ezinezko titanismoan”⁴⁹. Bere hutsegitea hauxe izan zen, bizitzaren kontzientzia bizitza bera baino garrantzitsuagoa zela pentsatzea, beste batzuek zorionaren arauen aurkikuntza zoriona bera baino garrantzitsuagoa zela pentsatzen zuten bezala.

Frenhofer pintorea ere, bere aldetik, izaera erromantikoa duen heroi tragiko bat da, baina bere sortzaileak ordea, Honoré de Balzacek alegia, errealitatearen aztertzaile gisa idazten zuen, eta horregatik, bere garaiko ezaugarri argia izan arren, antzu ikusten zuen bere borroka, eta adimenaren labirintoan bere burua galduta ikusten zuen, mundutik urrunduta, hain zuzen ere Alexander Pope-k bere bertsoan aipatutako artistak ez bezala, hura

“...THAT NOT IN FANCY'S MAZE HE WANDER'D LONG,
BUT STOOP'D TO TRUTH, AND MORALIZ'D HIS SONG”⁵⁰.

(1) FRANKENSTEIN EDO PROMETEO MODERNOA (1818), MARY W. SHELLEY

Nobela honen egile goiztiarrak, bere lehenengo bertsiorako idatzitako atarikoan, 1817ko irailean alegia, honela dio: “historia hau interesgarri bihurtzen duen gertakariak [...] eragin zitzakeen egoeren berritasunagatik erakarri ninduen, zeren eta, fisikoki ezinezkoa bada ere, irudimenari gizakiaren grinetan barneratzeko ahalbidea eskaintzen baitio, ulermen eta aginte handiagoz”. Nahiz eta “idazle zientifiko aleman” jakin batzuen ustez “narrazio hau oinarritzen den gertakaria [...] neurri batean, litekeenaren eremuari dagokion. Horrekin ez dut nahi hipotesi horren alde erabat nagoela pentsatzea”. Mary W. Shelleyk ez zuen bere burua engainatzen: ezintasunaren gaia landu zuen, baina irudimenaren zerbitzura jarri zuen bai eta gizakiaren eta bere nahien ezagutza hobetzearen zerbitzura ere⁵¹.

Ezinezkoa imajinatzea berau errealtatera hurbiltzeko modu bat da; literaturizatzeak aurrerapausu handi bat ematea esan nahi du imajinatutakoa hezuramamitzean. Ezinezkoa, egiten zaila den zerbait ez ezik, imajinatzen konplikatu den zerbait da. Ezinezkoa literaturizatzea gizakiaren muga edo grina horietako batekiko hurbilketa sozializatzeko modu bat da, hau da, pertsonak beren burua behatzen duten ispilu baten aurrean jartzea. Mary W. Shelleyk egin zuen bezala.

Razionala dena eta irrazionala dena elkartzeak ahalbidetu zion Frankenstein doktoreari bere kreatura eraikitzea. Giza gorputzaren eta anatomiaren ezagutza zientifikoak eraturako oinarriaren gainean goratuta, kirurgiaren eskuartze tekniken eta laborategietan giza organoak kontserbatzeko metodoen gainean altxata, ondoren aztertu eta entseiatzeko, Frankenstein doktorea logikak onartzen duenaz harantz begiratzera ausartu zen eta ezinezkoaren eremu debekatuan barneratu zen: “Bizitzaren sekretuetan barneratzeko gai izateko —une batez gogoeta eginez—, heriotzaren azterketan barneratzetik hasi behar izan nuen”⁵².

Zalantzarik gabe, Frankensteinen mitoa XVI. mendeaz geroztik medikuntzaren eta anatomiaren arloan hasitako aurrerabideen emaitza izan zen. Aurrerabide horiek izugarri garatu ziren XVIII. mendean zehar, baina horrez gain une hartako indar tekniko handiaren, hau da, elektrizitatearen kontrol berritzaileak eragindako liluraren ondorio izan zen, bere kasuan tximistatik hartua izanik⁵³. Aurrerabide teknikoarekiko harreman estu horrek bereziki modernoa den gertakari bihurtzen du mito hau, baina Prometeok jainkoei aurre egitearekin ere⁵⁴ bat dator, izan ere Frankensteinek bizitza sortzen saiatu nahi baitzuen, aurrerabide kulturalaren bidez garatuz eta Prometeo bezala sufrimendura kondenatua izan zen unibertsoaren ordena naturala eta jainkotiarra desegonkortzeko saio horren ondorioz.

G. Cortes-ek dioen bezala, Prometeo oinazetzen zuen putrea Frankenstein doktorearen familia eta lagunak hil zituen munstro bera da. Azkenik, Edipo-k eta Minotauro-k badute zerikusirik kreatura moderno honekin, lehenak sortu zuenaren aurka agertzen den semea irudikatzen duelako (nahiz eta hemen ez den harreman sexual baten bidez sortutako “semea”, bestelako harreman ezohiko eta mekaniko baten bidez baizik) eta bigarrenak Munstroa eta Izua gogorarazten digulako, beldurtzen gaituen eta Piztia gogora ekartzen digun bestelakoa, Unibertsoaren erdian hertsia edo gutako bakoitzaren baitan (kosmikoak edo gizabanakoak, baina labirintoak azken finean). Esan genezake Frankenstein Pigmalion-en atzealdea dela: Obidioren narrazioan eskulturaren bizitza edertasun grinaren eta maitasun sentimenduaren bulkadaz sortzen da; zientzilaria kasuan, berriz, maitasunaren eza da, makinak ordezkaturia, izua sorrarazten duena.

Harrigarria badirudi ere, Frankenstein doktorearen esperimentuan tximistak ez du bere gazteluko dorrea zauritzen ez eta ezinezko *dorre-helburua* ere; aitzitik, errealtate bihurtzen du bildutako materia hila zegoen lekuan bizitza

ernaltzean. Mary W. Shelley zuzen zebilen zientzialariak bilatutako ezinezko helburuaren genesis dorre baten eszenalekuan kokatzean eta zoritxarra tximista baten eskuartzetik abiatuta zabaltzean. Baina arrakasta zientifikoa itxurazkoa besterik ez da, tximistak indartu eta aldi berean gizatasuna kentzen du. Tximista fisikoak zauririk gabe uzten du dorre fisikoa, baina tximista ibiltari eta izugarri bihurtzen da, bidean topatzen duen guztia suntsituz.

Frankenstein doktorearen kreatura gizaki “muntatu” bat da, beste izaki batzuen zati hilekin muntatua (*puzzle* edo *collage* batean antzera eraikia). Teknikoki, jarrera hori ez dago oso urruti gaur egungo zenbait artistarenarekin, hain zuzen ere beren jatorrizko funtzioa galdu duten objektuak edo objektuen zatiak berriro erabili edo birziklatzen dituztenean. Zientzialariak ez du berriro bizkortu nahi, ez eta zuzpertz edo birstutu nahi ere, bizitza berri bat eman baizik, kualitatiboki inolako bizitzarik ez zuenari. Berria den zerbait eraikitzea aurreko eraikinen aurrietatik, bizitza heriotzaren ondoren luzatzea, saihestezina saihestea eta aurretik jakin ezin denari aurre egitea.

Viktor Frankenstein gazte zelarrik, “gogo bizi eta itzel batez”⁵⁵, bere burua “gauza handiak egitera zuzendua” zegoela uste zuen, zeren eta “adimenaren sosegu handiak [...] sekulako arrakastak iragartzen baitzizkidan”, eta beraz ezin zien haiei uko egin “bidegabekeria bat baitzen alferrik galtzea [...] nire parekideentzako hain baliagarria izan litekeen garuna”. Hala eta guztiz ere, bere bizitzaren amaieran, sinesmen hark bere “gainbeheraren neurria” eman zion. Genevako doktorea jabetzen zen bultzatu zuen nahi handi hartaz eta horregatik “ahalmen gorena lortu nahi duen aingerua bezala, betiko infernuko sugarretara bota naute”. Zein izan zen bere gaitzen azkeneko kausa? Bere iritziz, “oso irudimen bizia izatea eta, hala eta guztiz ere, kontzentrazioarako eta analisirako gaitasun handia izatea. Bi ezaugarri horien loturari esker nire ideia sortu eta burutu ahal izan nuen: gizaki baten sorkuntza artifiziala, hain zuzen”⁵⁶. Harrokeriak, bere ahalmenetan gehiegizko konfiantza izateak, nolabaiteko sinesmen mesianiko erredentoristak, eta asmo bat ernaltzeak —erdibana fantasiaren eta pentsamendu razionalaren seme—, eraman zuten Frankenstein doktorea ezbeharrera eta heriotzera, nahiz eta horregatik ez zion adorea hartzeari utziko “ahal den zerbait denez, neuk hutsegín nuen horretan, beste batek arrakasta izan dezake”⁵⁷. Ezina nahi izateagatik bere porrota onartuta, hala ere, etorkizunari transmititu nahi zion grina, berriro ekin nahi izango zionari, nahiz eta berak ateratako ondorio berezia hauxe izan: gizaki batentzako desgrazia bat dela “ezagutza jakin batzuk bereganatzea” eta, horietan oinarrituta, “naturak uzten diona baino handiagoa izan”⁵⁸ nahi izatea. Dena den, Byron ordurako ohartu zen “oinazea ezagutza dela”⁵⁹ eta, Keats-ek zehaztu zuenez, gainera, “jakituria erotasuna da”⁶⁰. Mary W. Shelleyren bi lagunek hark argi utzi zuena azpimarratzen dute: Frankenstein doktorea erotasunaren tximistak zauritu zuen.

Bere sortzailearen gorpua bisitatu ondoren, kreatura ikaragarriaren amaiera bikaina da: “Laster —berotasun penatuz eta serioz amaitu zuen— neu ere hilko naiz eta orain arte bezala sufritzeari utziko diot. Laster, oinazetzen ari zaidan sua iraungiko da. Nire sura igoko naiz garaille eta pozez beteag egongo naiz sugar mingarrietan. Astiro, bere distira itzali egingo da eta haizeak nire errautsak zabalduko ditu itsasoan. Nire arimak bakean atsedean hartuko du, oraindik kontziente baldin bada, guztia dudarik gabe aldatuta egongo den lekuan”⁶¹.

Shelley adolezentearen nobela gotiko hau 17 urte zituela idatzi zuen eta 1817an eta 1832an berrikusia izan zen. Bertan, heriotzaren inguruko obsesio zaharra eta zientzia modernoaren ahalbideak batzen ditu teknikoki aurreratutako laborategi baten eszenatokian, nahiz eta Alpeen oinean dagoen Erdi Aroko gaztelu batean kokatua egon: oraina eta lehena aurrez aurre jarrita eszenatoki bikain batean, ezinezko kreatura bati bide emateko.

(2) MAISULAN EZEZAGUNA (1831), HONORÉ DE BALZAC

Shelleyk bizi izan zuen erromantizismo-giro asaldatu berean, ezinak erakartzen zuen beste gizabanako mota bat bidea urratzen saiatzen ari zen: Perfekzioa, Absolutua lortzeko saioan bere bizitza ematen duen artista sortzailea, berezkoa eta berez justifikatzen den edertasuna (lortuz gero) duen artelanaren bidez, espazioaren eta denboraren zehaztapenak, hau da, errealitatea alde batera utzita. Artista mota hau, Balzacen⁶² narrazioan ikusi bezala, etengabeko antsietate-egoeran bizi da, bakardade aztoratuan, baina bere senetik aterea, erotuta, zalantza metafisikoz beteta, itxuraz harantz begiratzera bultzatuta, trikimaniarik gabe eta erdizka ibili gabe.

Aurrekoa bezain ezaguna ez denez, komeni da, labur-labur, kontakizun honen edukia hitz gutxitan adieraztea, Balzacentzat, hasieran “fantasiazko ipuin” bat izango zena, baina bere “azterlan filosofikoetan” barneratzen bukatu zuena. Ospe handiko eta edadeko pintore bat bi adiskidek bisitatzen dute bere estudioan, bata heldua eta bestea gaztea izanik. Duela hamar urte bizi dela tailerretik atera gabe, bertan gogotik lan eginez, eta bisitariak artista buru-belarri eta lanpetuta mantentzen duen hori zer den jakin nahi dute. Harrituta, zera jakiten dute, pintorea (berak aitortutakoaren arabera) perfektutat eta behin betikotzat jotzen duen pintura batean dagoela murgilduta, nahiz eta oraindik ez duen lortu bukatzea, beste ezertan aritu ez bada ere. Bisitatzen duten bi pintoreek jakinmina erakusten dute berehala, baina maisu zaharrak bere lana erakusteari uko egiten dio. Behin eta berriro eskatu ondoren bai eta, truke gisa, adiskide gaztearen emaztegaia eskaini ondoren ere, pintoreak azkenean onartzen du *La Belle Noiseuse* erakustea, obra liluragarriari emandako izenburua izanik. Frenhofer-ek, egilearen izena izanik, hainbeste ahaleginen fruitu den pintura bere adiskideei erakusten dien unean, haien aurpegian eta adimenean txundidura besterik ez du ikusten: begien aurrean dutena bata bestearen gainean jarritako pintura geruzak dira, arraiatuak, zentzurik ez duten lerroez berriro pintatuak, nahaste-borraste ulertezina, zorabiozkoa eta bortitza⁶³, bertan ezer antzematen ez delarik, oin fin eta eder bat izan ezik, geruzen eta arraien aurrerapen nahaspilatsu eta kaotikotik salbu dagoen azken arrastoa (momentuz).

Besteen harridura ikustean eta erakutsitakoaren aurrean (izan ere, bakoitzak pinturan behatzen duenaren aurrean) iritziak elkarri adierazi eta gero, pintorea bere fikziotik ateratzen da eta ulertzen du beretzat soilik artistikoa den horren gainetik zegoen eta bestelakoa zen maisulana (“Nire pintura ez da pintura bat, sentimendu bat baizik, grina bat” — aldarrikatzen du—, “emakume baten aurrean zaudete eta koadro baten bila ari zarete”), aitzitik, zentzugabetasun artistiko bat dela, edertasun purua eta ideiala lortu nahian egindako ahaleginen fruitu, bizitza eta errealitatea alde batera utzita, bere estudioa ez ezik bere adimena, bere borondatearekin ia zerikusirik ez duen indar batek bultzatuta pintatzen duenaren aurrean itsu, marfilezko dorre bihurtutakoaren barrutik menpera dezakeen errealitatea izanik⁶⁴. Gau horretan bertan, Frenhofer-en estudioak su hartu eta erabat suntsituta geratzen da, pintorea eta bere lana barne.

Ezinezko helburua burutik kendu ezinik eta antsietate izugarriaz, Frenhoferrek, pintura uhinez, zirriborroen erupzioz eta arraien ekaitzez, arte ona desegiten du, bera, hala ere, egiteko gai izanik eta zentzugabekeria mordoak harrapatzea lortu ez duen oina horren testigantza izanik: “bata bestearen segidan gainjarritako hainbat kolore-geruza, bere pintura perfektionatuko zuelakoan”.

Balzacek “gogo bizi eta zintzo” batek bultzatu zuela uste zuen, baina Frenhofer, “naturaz gaindiko asaldurak berotuta”, erotasunetik hurbil zegoen, zeren eta, hasieran existitzen ez dena ikusten zuela uste bazuen ere (mirari piktorikoa, alegia), nahia errealitatearekin nahasiz, berehala konturatu baitzen bere zentzugabekeria beste bi

pintoreen txundidurazko erreakzioa behatzean⁶⁵. Gaixo psikologiko batek ekin eta ekin jarraituko luke errakuntza horretan, beste pertsona batzuen harridurazko keinua eta arrazoibideak kontuan hartu gabe.

Frankenstein doktoreak bere laborategian egin zuen bezalaxe, Frenhoferrek bere estudioan munstro bat sortu du. Lehenengoaren eraikuntza anatomiko biziak edertasuna nahi du (gogoz irakurtzen ditu Plutarkoren *Bizitzak*, *Werther* eta *Paradisu galdua*), baina pertsonak hiltzen ditu (bere sortzailea barne) eta zientziaren harrokeriaren emaitza da. Bigarrenaren pinturak edertasuna bera izan nahi du (bizitza), baina sorkuntza eta, gerora, bere jabea hiltzen duen gaitz baten emaitza eta sintoma da, adimena alegia⁶⁶: harrokeria izpirituala, hau da, ideiak, beren purutasunean, ustez aplikatu behar diren bizitza baino balio handiagokoak eta garrantzitsuagoak direla sinistea. Distortsio honek sortzearen eta egitearen arteko urruntzea eragiten du, errealitatea den monetaren bi aurpegiaren arteko banantzea, horien lotura sendorik gabe zentzugabekeria sortuz edota existitzen ez den helburua lortzeko saio antzua⁶⁷.

Balzacen ustez “printzipio sortzailearen gehiegizko oparotasunak” lan artistikoa hiltzen zuen, eta ideia hori izan zen, pinturari dagokionez, eta bere testigantza araberak, *Maisulan ezezaguna* idaztea lagundu ziona, beste arte batzuei dagokienez beste nobela batzuk idatzi zituen bezala, horietan ere protagonista Absolutuaren bila ari delarik. “Oparotasun” hori zen, hain zuzen ere, artista arteari galarazitako bideetan barneratzen bultzatzen zuena. Nicolas Poussin-ek⁶⁸ hauxe idatzi zuen: “arteak ezin ditu izatez esleitu zaizkion mugak gainditu”; Frenhofer saiatu zen bai eta galdu ere.

Balzac artistaren borondatezko isolamenduak ari zen, “printzipio sortzailearen” gehiegizko protagonismoa aipatzen zuenean. Hori artista moderno (erromantiko) batzuen gehiegizko ardura adierazteko modu bat zen, gogo biziz ematen baitzuten beren bizitza artearen inguruan zuten ideia lantzen (ez nahitaez artea hezuramaitzen) eta arteak bizitzak uko egiten ziena eskaintzea espero zuten⁶⁹. Artearen militanteak ziren, eta errealitatearekin borroka egiteari utzi zioten barneko bideari ekiteko, bertako fantasia konplexu pertsonaletan beren indibidualtasuna galduz, adimena edozein norabidetan garaila izaten utziz eta artea deuseztatuz. Arteari aplikatutako ideialen bikaintasunean murgilduta, errealitatearen zentzua deseginda, arteak ez zuen lekurik; beraz, gogo biziak eta grinak, azkenean, artea ez sortzera eraman zituzten, azken finean, emankortasunik ezara. Edertasunaren ideiak edertasuna bera gailentzen zuen.

Frenhofer Pigmalionen mitoaren zati zen, zeren eta, hark bezala, bizitza emateko eta, zehazki, bere artelanari bizitza emateko gai zela uste baitzuen. Une batean, bere pinturan erretratatu duela uste duen emakumeari buruz, hauxe dio: “Emakume bat da, ez ordea kreatura bat, sorkuntza bat baizik” [...], “arnas hartu duela uste dut! Haragia taupadaka ari da. Altxa egingo da...”. Zalantzarik gabe, Magrittek *Ezinezkoaren saioa* (*Tentative de l'impossible*) pintatu zuenean transmititu nahi izan zuen ikuspegi bera da: pintatu ahala eratzen den emakumea sortzea, ez ordea mihisean, errealitatean bertan baizik.

Idea Formaren gainetik gailentzea eta aurreikus daitezkeen ondorioak (negatiboak, Balzacen ustez), horixe da nobelan planteatzen den gaia. Horrek ez du esan nahi proiektu artistikoaren ideia bere burutzapenaren gainetik jartzearen arazoa berria denik Artearen Historian⁷⁰, baina Balzacek oinarritzotzat eta sentimendu modernoari estu lotutako arazotzat hartu zuen. Ordura arte, artea Ideiak adierazten zituen Forma artistikoa zen. Une hartatik aurrera, Forma alde batera uzten zuen Ideia artistikoaren balioa handitu egin zen. Baina Arrazoia, bere gehiegikeria, neurriz gain hazteak erotasuna sorrarazten zuen, zeren eta, hogeita bi urte lehenago Francisco de Goyak adierazi zuen bezalaxe, “arrazoiaren ametsak munstroak sortzen ditu”..., Frankenstein doktorearena eta Frenhofer pintorearena bezalakoak.

Pintura autonomoa eta baldintzarik gabekoa bilatzeak, alboko edozein atxikidura gainetik kenduz (gaia, forma, kolorea...) irudikapen bisual soila izateari utzi eta garrantzizko funtsa lortu nahian, XIX. mendeko artista modernoek urratu zuten bidea izan zen bai eta XX. mendean zehar abangoardien barruan barne hartutakoek ere, era saihestezin batean, abstrakzioan bukatzeko. Esan daiteke Balzacek lehen aurreikusi zuena eta mende bat beranduago Clement Greenberg-ek egiaztatu zuena: “absolutuaren bila arituz iritsi zen abangoardia “abstrakzioa” edo arte ez objektibora —bai eta poesiara ere—. Poetak eta abangoardiako artistak, izan ere, Jainkoa imitatzen saiatzen dira berez soilik baliagarria den zerbait sortzean, natura berez baliagarria den neurrian, paisaje bat —ez ordea bere pintura— estetikoki baliagarria den neurrian: *emandako* zerbait, sortu gabea, esanahietatik, antzekotasunetatik edo jatorrizkoetatik bereizita”²¹.

ARTISTA ETA EZINEZKOA HELBURUTZAT

Ziurtatu ahal izan denez, bada gai bisual handi bat XX. mendearen aurretik, albotik sortutako funtsezko fazeta guztiak bilduz, giza helburu jakin batzuen ezinezkotasuna eta ezereztasuna adierazten duena: Babelgo Dorrea. Gai hau kontakizun erlijioso batean adierazten da, bere izaera narratzaileagatik, ekintza, denbora eta espazio desberdinetan garatzen duena eta, horren ondorioz, elkarri lotutako gertakari zehatz batzuk kateatzen dituena, dagokien barne logikaren arabera. Ezinbestean, gertakari horien guztien irudikapen piktorikoak historiaren une goren aukeratu behar zuen, edota kontakizunaren laburpen trinkoa (aldi berean eszena gutxi batzuk eskainiz: erabakia/ordena, eraikuntza eta suntsipena), nahiz eta pintoreak sekuentziatutako irudi batzuk garatu ahal izango zituen irudi bakar baten ordean.

Dakigunez, Genesiaren inguruko gaiaren ilustratzaile gehienek Dorrea goratzen ari diren una irudikatzea aukeratu zuten, Nahastea sortu baino lehentxeago, Nemrod lehen planoan dela, aginduak emanez eta gertatuko denaz ohartu gabe; edota Jainkoak esku hartu ondorengo lehenengo une tamalgarriak. Jakina, pinturak Bibliako narrazioaren xehetasun guztiak irudikatu ezin dituzenez, gertakari gorenaren (*ante* edo *post quam*) eszenaratze plastikoek beste hainbat xehetasun desberdin eskaintzen dute, ikuspegi paraleloetatik pinturaren eduki nagusia aberastuz. Bi hizkuntza desberdin direnez (pintura eta literatura), ezin zitekeen beste modu batera izan. Gai bisual handi eta historiko honen ondorioz, Jainkoaren eta gizakiaren arteko borrokaren emaitzaz, dorre *zaurituak* (koskatuak edo pitzatuak) erakusten dituzten beste irudi batzuek, metafora bidez, batzuetan plano alegoriko bat erabiliz, batzuetan gertakari historiko bat adieraziz, ezinezkotasun mota desberdinak gogorarazten dizkigute.

Irudikapen gai handi honekin batera, beste irudi mota batzuek ere Ezinezkoa Helburutzat adierazten dutela ikusi ahal izan dugu: labirintoak eta, batez ere, espirala, guztiak eratortzen diren oinarritzko forma gisa. Eraikuntza honek, era berean, bere mitoak eta literatura ditu, baina, Biblia bezalako hain liburu garrantzitsuan adierazita geratu ez denez, ez du babelikoa bezain ezaguna den erreperitorio bisualik izan. Labirintoek greziako nahiz kristau aurreko tradizioekin (judu-kristauak ez direnak) loturak izateagatik, bai eta gizabanakoaren inkontzienteari zuzenean eta zaharka dei egiten diotelako, inoiz ez dute onarpen bisual handiegirik izan erlijio katolikoaren boterearen pean egon den mendabaldeko munduan, kulturako elitearen artean izan ezik, Barrokoan gizartearen sekularizazio handiena sortu izan den uneetan —goi-mailako gizartearentzako aisia gisa (lorategiak) adibidez—; edota Labirintoak Europa Zentraleko katedral gotikoen zoruetan izan zuen barneratze humanista aitzindaria alde batera utzita.

Babelgo Dorrea ez dago irudi horietatik oso urrun. Izan ere, Mesopotamiako eraikuntza honen irudikapen gehienek gorantz doan espiral gisa⁷² erakusten dute. Bestalde, ez al da hondamendi babelikoa hizkuntzaren benetako labirinto bat?

Irudi hauetatik eratorrita, mugagabetasunari, iraungiezinari, bukatu gabeari eta, beraz, osatu gabeari buruzko eraikuntza edo irudikapen guztiak, ezinezkoa delako bukatu gabekoaren frogagarri gisa agertzen den hori (Babelgo dorrearekin lotzen duena); nahiz erabateko galerarekin, orientazio ezarekin, erabateko bakardadearekin eta zorabioarekin zerikusirik duena, gizakiarentzako ulertezina den eta, hala eta guztiz ere, argitzea nahi den ideiarekin lotzen dira.

Dorreak, labirintoak eta espiralak (batzuetan bereizita, beste zenbaitetan, berriz, elkartuta), esplizituki nahiz alegorikoki, Ezinezko Helburua irudikatzen dute, baina, nola adierazi xedetzat hartutakoa lortzea eragozten duen hori? Zer forma eman norbere ezintasunei edo kanpoko eragozpenei? Gizakiaren etsaiek izena eta aurpegia dute eta, beraz, inolako arazorik gabe irudikatu daitezke, baina kontua zera da, bata besteari aurka egiten dioten bandoak, elkarri mugak jartzen dizkietenak eta elkar hiltzen dutenak, zoriona eragotziz, funtsean, ezinezko helburuengatik baino gehiago, botere materialaren kuota txikiengatik, nahi fisiko gaitzesgarriengatik aritzen direla borrokan.

Gizakiaren helburu transzendentek eragozten dituztenak, funtsean, bi gertakari dira: bata, ulertezintasuna, Unibertsoaren magnitudea eta energia, eta, bestea, norberaren gorputzaren gaitasun mugatuak, gorputz horren beraren zati bat imajinatzeko eta nahi izateko duen gaitasunarekiko. Historian zehar, gizabanakoak Jainkoaren ardurapean jarri ditu bi arazo horiek, eskertzearen nahiz aurpegiatzearen.

Bisualki, historian zehar Jainkoaren eskuartzea tximistaren bidez izaten zen. Ekaitza eta zeru goibela Jainkoaren aurpegi haserretua ziren, eta tximista bere arma zen haren bidez "Nahikoa da!" esaten zuelarik. Eguratsaren indar elektriko ustekabekoa, batbatekoa, suntsitzaila eta hilkorra Jainkoaren atsekabearen adierazpen gisa interpretatzen zen, giza izaeraren eremutik ateratzen ziren eta eskumen gorenari zegozkion gizakiaren ekintza batzuen aurrean.

Garai modernoan, tximistak (agerikoa eta kanpokoak) milurtetan zehar izan zuen zentzu metaforikoa galdu zuen eta beste gertakari batek (ikustezina eta barrukoa) bere lekua hartu zuen: erotasunak. Ez ordea pertsonen adimenaren gaitasuna murriztu edo aldatzen duen dementziak, gaitasun jakin batzuekiko harrokeriaren ondoriozko erotasunak baizik, dohain jakin batzuetan benetan zarena baino gehiago zarela ustearen ondoriozkoa. Frankenstein doktorea eta Frenhofer pintorea, noski, dementziako tximista honek zauritutako bi pertsonaia dira.

Arteari dagokionez, ez dago emaitza material aipagarriarik Ezinezkoa lortzeko izan diren saioak erakusten dituenik. Artearen ikuspegitik, amets egin daiteke, senti daiteke eta gozamen sensoriala eskaini, propaganda ideologikoa egin daiteke eta ideia jakin batzuk modu berezi batean azal daitezke, beste bide batzuetatik ulertezinak izanik. Ezin da gehiago lortu, ez gehiago ez gutxiago. Horregatik, artearen izaerarekin zerikusirik ez duten bestelako helburu batzuk lortu nahi izan dituenak, esaterako Frenhoferrek, huts egin du ziurrenez eta, ondorioz, ez dugu hutsegite horren berririk izango. Baliteke artistaren bat egotea, bere obra burutzean, bere bizitzan, besteen bizitzan edo Naturan ezohiko erreakzioak eragiteko gai zela uste zuena. Baliteke benetako

Frenhoferrak existitu izana (artearen Franskensteinak), baina, beren hutsegite saihestezinagatik, ez da beren ahalegin antzuen aztarrenik geratu. Litekeena da denboraren poderioz kolorea galdu zaion pintura baten, grabatu anonimo

baten edo baztertutako eskultura baten atzean —gainetik begiratzen duguna eta beren garrantzirik gabeko ezaugarriak direla-eta gehiegirik kontuan hartzen ez duguna— horien bidez ustekabeko eta aparteko helburuak lortuko zituztela ziur zeuden artista batzuk egotea. Hori ez dugu inoiz jakingo. Frenhoferren eta Frankensteinen kasuetan bezala, emaitza posibleak (osatuak edo osatu gabeak, errealak edo irudimenezkoak) haien ametsen suan deuseztatuta geratu ez zirenean ahazturaren izotzen artean desagertu ziren.

Artista batzuek Ezinezkoa lortzeko egindako (ustezko) saio zuzen horien aurrean, Artearen Historian benetan existitzen dena gizakiarentzako Ezinezkoa denari ekiteko saio zuzenen irudikapenak dira, bai eta gogoetaren bidez Ezinezkoa Helburutzat ideia hurbiltzen diren obrak ere. Ikus ditzagun horietako batzuk.

1.

Egile ezezaguneko

Babelgo Dorrearen eraikuntza (La costruzione della Torre di Babele), 1220–30

Mosaiko bizantziar berantiarra San Markos basilikako atrioaren ganga, Venezia

Egile ezezaguneko

Babelgo Dorrearen eraikuntza (The building of the Tower of Babel), 1424–30

Frantziako eskolako miniatura, Bedford-eko Dukearen *Orduen Liburuan*

British Museum, Londres

Gheraert Harenbout

Babelgo Dorrearen eraikuntza (La costruzione della Torre di Babele), ca. 1500

Breviario Grimadiko miniatura

Liburutegi Martiztarra, Venezia

Babelgo dorreari buruz ezagutzen ditugun irudi zaharrenetako batean berdina den eta inongo erregeren agindupean ez dagoen jendearen borondate kolektiboak eraikitako obra gisa agertzen da. Guztiek laguntzen dute eta antzematen den funtzio banaketa bakarra egiten dutenen eta nola egin adierazten dutenen artekoa da. Eraikitzaileen arteko harmoniak eta koordinazioak berau altxatzen laguntzen dute itxuraz zirkularra den oinarri baten gainean eta eskaileren barne-sistema baten bidez, nahiz eta, burutzapen-faserako, kanpoaldean zurezko arrapaladak eta aldamiok erabili. Dorreak lortutako altuera (pertsone baten altuera baino hiru aldiz handiagoa apenas) ez da bere egileen gogo bizia eta ahalegina bezain garrantzitsua. “Zerua ukitzea”ren ideia dorrearen bat-bateko desagerpenetik dator (lainoak zeharkatu nahi baititu) bai eta zeruko pertsonaia batzuen hurbiltasunetik ere (hiru aingeru eta Sortzailea), obra nola altxatzen duten begira ari direlarik⁷³.

Ondorengo irudikapenetan bi bariazio garrantzitsu antzematen dira: dorrearen oinarria karratua da hemen, komunikazio bertikala duen kanpoko sistema batez hornitua, hazkundera zig-zag formako tarteen bidez azpimarratuz (egon daitekeen barne sistema bat salbuetsi gabe) eta sustatzailearen (Nemrod erregea) eta obra zuzendaritzaren irudiek presentzia nabarmena dute. Antolamendu soziala hierarkizatuago dago. Erregeak agintzen du, teknikariek agindu horiek jarraibide bihurtzen dituzte, eta langileek materialak landu eta behar den lekuetara mugitzen dituzte.

Denboraren poderioz, erregearen segizioa gero eta handiagoa da eta dorretik urruntzen da, dorreak gero eta altuera handiagoa hartuz eta gero eta langile gehiagoren beharra duelarik. Dorrearen inguruetan ez da Babel hiria agertzen, makina handiak, txabolak eta eraikinak baizik, guztiak eraikuntzaren zerbitzura.

Orduen Liburuan agertzen diren gaueko Eszenetan, hondamendia izarren azpian hasi da, nahiz eta guztiak horretaz ez jabetu. YHWHren eskuarteak erorketak eta liskarrak eragiten ditu dorrearen gailurrean, behean bakoitza dagokion lanean ari den bitartean.

Aitzitik, Harenbouden irudian, hiru hauetatik berantiarrena eta Tomás Moroaren *Utopiaren* garaikidea, guztia erabat gizatiarra da eta jainkotiarra den ezer ere ez da agertzen, ez mehatxu gisa ez eta zigor gisa ere. Nolabaiteko misterio numerikoa susmatzen da ikuspegi horretan: dorrea geldu dago zazpigarren oinean; oin bakoitzak 24 arku ditu, eta guztira 168 arku daude eraikin osoan; zenbaki hau, aldi berean, 2 zenbakia, 3, 4 eta, azkenik, 7 biderkatzearen emaitza da (1202 urtearen inguruan *Fibonacci* izenez ezagutzen zen Leonardo de Pisa-k aurkitutako sekuentzia, besteren artean Donald Judd-ek eta Mario Merz-ek hainbestetan erabilia). Irudi honetatik aurrera, Babelgo dorrearen ia irudikapen guztiek gizakien lana hartuko dute gaitzat, asmo anti-teokratikoak alde batera utzita. Egindako ahalegin izugarriak soberan gainditu du Naturaren hedadura, harri handi baten bidez irudikatua.

2.

Pieter Brueghel, Zaharra

Babelgo Dorrearen eraikuntza (Der Turmbau von Babel), 1563

Olio-pintura zuraren gainean

114 x 155 cm

Kunsthistorisches Museum Wien, Viena

Pieter Brueghel, Zaharra

Babelgo Dorrearen eraikuntza "txikia", ca. 1563

Olio-pintura zuraren gainean

60 x 74,5 cm

Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

Brueghelen bi pintura hauek, dorrearen irudiari dagokionez, agerian uzten dute bat datozela forma aldetik, eta hortik abiatuta forma kanoniko gisa geratzen da ezarrita: kanpoaldean dagoen beheanzko arrapalada helikoidala, oinplanoan espiral moduan adierazten delarik. Bi kasuetan, dorrea itsasertzean altxatzen da, ibai baten ahoan, hain zuzen ere Brueghel bizi izan zen Amberesen antza handia duen hiri baten ondoan.

Pinturaren ohiturak historiari eta Bibliari lotutako gaiak pintura egiten zen garaiko usadioen (arkitektura, jantzia eta abar) arabera irudikatzea ezartzen zuen, ustezko zirkunstantzietara eta eszenografia historikoetara egokitzen saiatu beharrean. Beraz, ez da harrizkoa ohitura hori bera Babelgo Dorrean ere aplikatu izana. Hala eta guztiz ere, oso adierazgarria da Holandako hiri komertzial baten testuinguruan kokatu izana, planetako (gero eta hobeto ezagutu eta menperatzen zena) beste hiri eta lurralde batzuekin komunikazioa ahalbidetzen zuten itsasontzi ugarien ondoan,

haietan hainbat eta bertan ezartzera heldutako hainbat jenderekin, beren hizkuntza bereziekin, hiriari eta biztanleei aberastasuna eskaintzera etorritakoak. Guzti honek nolabait ere helburu guztiak lortu ahal izango zirela pentsarazten digu.

Dorreetako batean, Brueghelek lehen plano batean kokatu zuen Nemrod erregea. Handientsu, Errenazimenduko monarken antzera, bere langileen gorespena jasotzen du, horrek Jainkoari men egin beharrean gizakiari berari men egiten zitzaioela eta honi, aldi berean, Naturak men egiten ziola adieraziz. Dorrea lehendik zeuden harri batzuen gainean eraikitzen da, harri horiek estaliz eta gaindituz, nahiz eta oraindik ere eraikuntzaren logikaren artean tumoreen antzera tarteka agertu. Gizakia Naturatik gero eta urrutiago egotearen sintoma da, berau ezkutatu eta ezeztatzeraino. Inguruetan lan-giro handia sumatzen da eta gremioen txabola batzuk han-hemenka sakabanatuta agertzen dira, bai eta arrapaladaren maila desberdinetan ere.

Beste dorrea, aitzitik, nahiko bakarti agertzen da. Katakismoren bat igarri izan balute bezala, parte hartzen ari diren guztiak (Erregea eta harginak barne) bat-batean desagertu direla dirudi, ez ordea taldearen batasuna galdu delako, zeren eta, izan ere, altueraren erdian, jendetza handia antzematen baita, prozesioan, amaitu ez den helmugarantz igotzen edo beharbada bertatik jaisten. Mario Benedetti-ren poesia baten amaiera gogorarazten digu:

LAS SOLEDADES DE BABEL IGNORAN
QUÉ SOLEDADES ROZAN SU COSTADO
NUNCA SABRÁN DE QUIÉN ES EL PROYECTO
DE LA TORRE DE ESPANTO QUE CONSTRUYEN

ASÍ
DISEMINADOS PERO JUNTOS
CERCANOS PERO AJENOS
SOLOS CODO CON CODO
CADA UNO EN SU BURBUJA
INSOLIDARIOS
ENVEJECEN MEZQUINOS COMO ISLOTES

Y AUNQUE SIGA LA TORRE CIELO ARRIBA
EN BUSCA DE ESE POBRE DIOS DE SIEMPRE
ELLOS SE DESMORONAN SIN SABERLO
SOLEDADES ABAJO
SUEÑO ABAJO⁷⁴.

Brueghelen dorreak ez dira giza harrokeriaren adierazpen gisa agertzen, bere indarraren eta ahalmen sortzailearen adierazpen gisa baizik. Beste behin *Paisajea Ikkaro erortzen ari delarik* pintatu izana pintorea estoizismoaren inguruko ideiekin eta harrokeriarekiko gaitzespenarekin bat etortzearen erakusgarri gisa interpretatu da, baina, poetak zioen bezala, pintura behatzean esan daitekeen guztia hauxe da, Ikkaro bere hegalditik erori zenean udaberria zela.

Johann Wilhelm Baur*Babelgo Dorrea (Der Turmbau von Babel)*, 1638

Marrazki koloreztatua, pergamina eta zura

Fürstliche Sammlungen, Vaduzko Gaztelua

Vladimir Tatlin*III. Internazionalaren oroigarri baterako maketa*, 1919–20

Stockholmeko Museo Nazionalean egindako argazkia

Barrokoaren munduak Babelgo dorrearen inguruko gaiarekiko interesa galdu zuen gizakia unibertsoaren erdigunetzat hartzeari uztean, Errenazimenduaren ikuspegitik hartu ohi zen bezala behintzat. Babelgo dorrea dorre soil bihurtzen da, historiari dagokion leku batean, Babelen kokatua, eta pintoreak, berez, eraikinean oinarritzen hasten dira, lehen zuen zentzua gutxinaka galduz⁷⁵.

Baurren ikuspegiak monarkia absolutistaren erregimenera eramaten du antzinako mitoa, horren pean herri osoa, dorrearen inguruetan eta hegaletan lanean ari den jendetzan deskribatua, helburu erreala eraikitzen ari delarik. Sustapenaren izaera aristokratikoa lehen planoan agertzen den subiranoaren presentziaren bidez azpimarratzen da, teknikariei aginduak emanez, bai eta eszena hau jauregi baten zelaiunean gertatzen ari delako ere, inguruetan ezer egin gabe bilduta dagoen gorrea antzematen delarik, hondoan dagoen jendetzarekin kontrastatuta. Jainkoaren arabera altxatuko dorre zentzugabeari eta urrunari gertuko arkitektura eta “izaera jankotiarra” duten monarken proportzio logikoak kontrajartzen zaizkion irudi bakarra da hau. Dorrearen goialdeak lainoak zeharkatzen ditu, eta beraz ezin da ikusi, eta eguzki-izpien distirak kolpe edo zauri ikaragarri antzeko zer bait, iruditik kanpo, gertatu berri dela ohartarazten ari direla dirudi.

XIX. mendeak, Erromantizismotik Sinbolismora arte, arteen arlorako hainbeste gai mitiko berreskuratu zituenak, ez zuen Babelgo dorrearen inguruko interes handirik erakutsi, agian anbiguotasunez interpreta zitekeelako. Doré-k egin zuen gai honi buruzko irudi garrantzitsu bakarra, hizkuntza errealista historikoa erabiliz eta ekarpen berezi bat eginez: langileek lanean jarraitzen duten bitartean, iritzi desberdinak eta etsipena beren buruzagi direnen erdian sortzen dira. Beraiek dira hasieran ados ez daudenak eta beraiek dira gainerako guztiak hondamendira eramango dituztenak. Desadostasunaren eta lur jotzearen tximista ez da langileen gainean erortzen, obra publikoaren arduradunen artean sortzen baita. Eraikuntzaren inguruan antzematen diren laino beltzek gizartearen kataklismoa iragartzen dute. Kritika politikoak bidea urratzen du itxura erlijioso baten atzetik.

Utopia politiko baten –igualitarismo komunistaren– indarrez, Tatlinek Bibliako dorrearen ideia birsortu zuen monumentu baten proiektu batean, berau gauzatu izan balitz ia 400 metroko altuera izango zuelarik. Burdinaz eta altzairuz eraikia, izan ere eraikuntza funtzional eta adierazgarri bat izateko asmatu zen, eraikuntzaren konplexutasunetik –aurrerabide teknologikoaren emaitza– eta forma espiraletik harantz, eta sinbolikoki “askatutako gizadiaren mugimenduari dagokion lerro” gisa interpretatua. Eraikinaren barruan hiru bolumen txiki kokatuko liriateke (kubo bat, piramide bat eta zilindro bat), kanpoko egituratik esekitako kableetatik zintzilikatuta. Bertan jarduera publikoak antolatuko liriateke, ikuspegi babelikotik lotura estua –oposiziozko harremana– duena, komunikazio egokiarekin eta elkar ulertzearekin, hain zuzen ere horien bidez iraultza sozialista lortuko litzatekeela aurreikusitako.

baitzen: lehenengo bolumenean komunikaziorako zentro bat instalatuko litzateke; bigarrean, legegintzarako ganbara bat eta hirugarrenean, topagune eta bileragune bat. Ardatz batean zehar bertikalki kokatuta, hiru bolumenek 360 graduko bira egingo lukete irizpide desberdinak jarraituz etenak eginez: urtero, hilabetero eta egunero. Tatlinen dorreak gai babelikoak berreskuratzen zituen, baina bereizi egiten zen, esandakoaz gain, kanpoko hazkunde bertikal batez soilik mugitzea lortu baino gehiago, zerua ukitzeari uko egin zionez, barrualdetik aktibatzen zelako eta gizakien zerbitzura egongo zen dinamismo bat adierazten zuelako, hau da, elkar ulertzea eta elkarrekin bizitzea. Ezinezko beste helburu bat, beraz, ez da harritzekoa Tatlin, ohartu gabe, Babelgo dorreaz baliatu izana.

4.

Robert Smithson

Sod Spiral, 1970

Arkatza paperaren gainean

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo

Daniel Libeskind

Victoria & Albert Museum-en zabalkuntza

Londres, 1996

Proiektua eraikuntzan: sekzioa eta perspektiba sekzionatua

Ilya & Emilia Kabakov

Proiektuen Jauregia (The Palace of Projects), 1995–8

Instalazioaren oinplanoa, perspektiba eta xehetasuna

Kristalezko Jauregia, Madril

Espirala eskailera funtziora murriztuta, arkitektura estalgarririk edo estalirik gabe, hutsunearen inguruan haziz, Smithsonen xederik gabeko igoera gisa birsortu zuen gaia, garatu ahala, alboko amildegiek sorrarazitako bertigoa areagotzen delarik, beharbada “pausuak espiralean jarraituz gure jatorrietara itzultzen garelako, nolabaiteko protoplasma oretsu batera atzera eginez, oso antzinako ozeano batean jitoan dagoen ur gaineko begia”⁷⁶. *Kristal hautsiaren irla (Island of Broken Glass)* (Vancouver, 1969–70) lanari dagokionez, Smithsonen zioenez bere lanetan “hemen bezala adimenaren espirala espiral fisiko bihurtzen da Tatlinen *Oroigarriaren (Monumento)* alderanzketa bat (dena), edo nolahi ere, Babelgo dorrearena”⁷⁷.

Victoria & Albert Museum-en zabalkuntzan, Libeskindek honela egituratzen du bere plana: (1) *artearen eta historiaren espirala*, (1.1) eraikin berriaren forma orokorrean agerikoa (inguratzaile jarrai batek itxia, espiral mugimendu bat zehaztuz mugitzen ari den ardatz bertikal birtual baten gainean etena) eta (1.2) barruko zirkulazioan (publikoa mugimendu horretan inplikaturik dago, dinamikoki banatuz eraikinaren beste espazio batzuetarantz), eta (2) *aurkikuntzaren labirintoa*, hau da, dauden galerien eta museorako espazio berrien arteko lotura gisako *leitmotiv* antolatzailea. Baliabide sinboliko bat izateaz gain, antzekotasunen eta desberdintasunen sare batean korapilatutako esperientzien aniztasuna eskaintzen du. Josturarik gabe leku batetik bestera igarotzea, oin batetik bestera, jarraitasunezko sentazio berezi batean biltzen du bisitaria⁷⁸.

Kabakov-ek, bere aldetik, "jauregi" bat asmatu zuen, litekeen museoa "ametsen, hipotesien eta proiektuen museoa, ezinezkoak badira ere"⁷⁹. Landu gabeko zurez egindako goranzko espiral-forma zuen eraikin batean egileak 65 proiektu kokatu zituen (batzuk inozoak, beste batzuk irrealak, gehienak utopikoak, eta den denak harrigarriak). Proiektu horien xedeak jendearen bizitza hobetzea, sormena bultzatzea eta norbanakoa perfektionatzea ziren. Kabakoven lanak "Ezinezkoa helburutzat" zuen gai nagusizat eta aldi berean tolesgabea eta mitologikoa den hizkuntza erabiliz frogatu zuen utopikoa denak errealitatean tokirik ez badu ere, oso maiz gogoan dugula.

5.

Egile ezezagunekoa

Lurraren eskema Danteren arabera, XV. Mendea

La Divina Commediako miniatura

Biblioteca Nazionale, Florentzia

Athanasius Kirchner (L. Creyl-en marrazkiak eta C. Decker-en grabatuak)

Dorreak zergatik ezin izango zuen zerua ukitu, 1670

A. Kirchnerren *Turris Babel*-en argitaratua, Amsterdam, 1679

Robert Smithson

Aurrekaria: Athanasius Kirchner, 1665. Mundus subterraneus

(*After: Athanasius Kirchner, 1665. Mundus subterraneus*), 1971

Tinta eta arkatza paperaren gainean

32,2 x 40 cm

Kirchner jesuita itzelak, Erroman matematika eta hebraierako irakasle izan zenak eta Barrokoko zientziaren adierazle bikainak, bere saiakera ezagunenetako bat Babelgo Dorrea eraikitzeko ahalbide errealean azterketari eskaini zion. Bertan lan egin behar izango zuten pertsonen kopurua kalkulatu zuen (4.547.234), bai eta llargiaren eta Lurraren arteko distantzia, Zerura hurbiltzeko erreferentzia gisa (178.672 milia), dorrearen oinarriaren azalera (50 milia karratu), dorrearen bolumena (125.000.000.000 oin kubiko), beharrezko adreiluen kopurua (374.731.250.000.000.000 unitate), bukatzen behar izango zen denbora (3.426 urte) eta abar ere. Atera zituen ondorioak hauexek izan ziren: batetik, ezinezkoa izango litzateke eraikuntza inoiz bukatzea, zeren eta, arrazoi klimatologiko eta fisikoez gain, dorrearen pisua Lurrarena baino handiagoa izango bailitzateke, eta beraz bere grabitate-zentroa lekuz aldatuko litzateke eta, bestetik, Lurrak ezin izango luke horrelako eraikuntza baterako beharrezkoa zen zur, buztin eta betun guztia eskaini. Kirchnerrek ez zuen mitoaren sinesgarritasuna planteatu, matematikako kalkulari dagokion problema simple bat baizik.

Kirchnerren ikerketak osagai eta ikuspuntu harrigarri eta ausartez zeharkatuak zeuden. Bere ahaleginetako batzuk alferrikakoak izan baziren ere, horrek ez du bere planteamenduen originaltasuna baliogabetzen; izan ere bere beste ekarpen batzuk bere garaian ezinbestekoak izan ziren geologiaren eta astronomiaren eremuan.

Ez da harritzekoa Robert Smithsoni Kirchnerren idatziak hainbeste interesatzea, Babelgo dorreari dagokionez nahiz sumendiei buruzko teoriari dagokionez, izan ere, bere ustez, lurrian guztia baitzegoen etengabeko higadura-prozesu baten menpe, ideia horrekin Smithson ere bat zetorrelarik. Azken honek Babelgo dorrearen inguruko gaiarekiko erakutsi zuen interesa nabarmena da bere lan ezagun gehienetan eta hainbat marrazkitan, eraikuntza honetan bat egiten baitute “naturak eta kulturak, zientziak eta fikzioak, zientziak eta mitoak, zibilizazioak eta basamortuak, herriak eta geologiak, erdiguneak eta inguruak”⁸⁰, baina, aldi berean, “*alderantzizko aurriek* eraiki ahala aurriraino hazten diren [eraikin]”⁸¹ modernoek. Bere *Aurrekaria: Athanasius Kirchner, 1665. Mundus subterraneus (After: Athanasius Kirchner, 1665. Mundus subterraneus)* marrazkia jesuitaren lanetako batean oinarritzen da, *Mundus subterraneus*en alegia, eta *sumendien* konbultsio bortitzak jasaten dituen planeta bat erakusten digu, hau da, den bezala agertzen den Lurra entropikoki kontsumitu ahala “fragmentazio, korrosio, deskonposizio, desintegrazio, haitzen labanketa, hondakin, higitze, lokatzaren fluxu, (eta) elurroldeak”⁸² direla medio.

6 .

Constantin Brancusi

Zutabe amaigabea, 1937

Burdinez eta kobrez estalitako gainazala

Altuera: 29,35 m

Tirgu-Jiu, Errumania

Piero Manzoni

Socle du Monde, 1961

Burdina

82 x 100 x 100 cm

Inskripzioa: “*Socle du Monde / Socle Magic no. 3 de / Piero Manzoni –1961– / Hommage à Galileo*”

Herning Kunstmuseum, Danimarka

Neurri batean, Brancusi Kirchnerrek imajinatutako dorrera hurbildu zen eta, nahiz eta haren “zutabea” malkartsu baina puntu jakin batean nahita bukatutzat eman, horregatik ez zion “amaigabe” moduan deskribatzeari uko egin, modulu beraren errepikapenak (aldien kopuru finitua izan arren) infinitua “iradokitzen” baitigu. Nolabait ere, bere izenak aldarrikatutako horren ezintasunaren adierazpen bihurtzeraino hazi zen. Tirgu-Jiuko zutabea, modulu kopuru handiena (hamabost oso gehi bi erdi) eta oinarri zabalena duen—orokorrean bi eta hiru modulukoak diren— 1916 urte inguruan zurez egiten hasitako “zutabe amaigabe”en garapena da. Urte hartan bertan kutsu mistikoa duten ohar batzuk idatzi zituen, oso era estilizatuan zerurantz goratzen den zutabe honetan antzematen den kutsua bezalakoa: “Artea norberak ezagutzen dituen gauzak sortzea da. Baldin eta, egiten duguna egiten dugula, ez badago garapen pertsonalaren premia absolutu bati lotuta, baliagarria ez izateaz gain, kaltegarria da. Zorionik handiena gure esentziaren eta betiko esentziaren arteko harremana da. Ezeren jabe ez izatea aukeratzen dugunean, guztia datorkigu emana; zerbaiten jabe izan nahi dugunean, inon ez dugu ezertxo ere aurkitzen. Horixe da galarazitako fruitua”⁸³. Jarrera aszetiko honek Tirgu-Jiuko eskultura-multzo guztia zeharkatzen du.

Smithsonen ustez emandako errealitatea bere higaduraren emaitza bazen, urte gutxi batzuk lehenago Piero Manzoni etengabeko eta betiereko erortze-prozesuan zegoen errealitate horri oinarri bat ipini zion eta Lurra kosmosean zehar flotatzen ari den idulki baten gainean jarritako objektu bilakatu zuen. 1961eko urtarrilean Manzoni bere lehenengo “idulki magikoa” egin zuen, eta bere gainean edozein pertsona edo objektu jar zitekeen, bertan zegoen bitartean artelan bihurtuz. Hurrengo hilabeteetan zehar beste bi idulki egin zituen eta, progresio harrigarri batean, Manzoni hirugarrena sortu zuen pertsonak edo gauza bereziak arte bihurtzeari uko egiteko eta, aldiz, planeta osoa arte bihurtzeko. “Baldintza berrien etorrerak eta arazo berrien sarrerak –zioen Manzoni– metodo berriak, neurri berriak eta soluziobide berriak eskatzen dituzte. Ezin dugu zorua bertan behera utzi korrika edo saltoka, hegoak behar ditugu. Aldaketa txikiak ez dira nahikoa; transformazioak erabatekoa izan behar du. Formen konposizioa, formak espazioan, sakontasun espaziala, arazo hauek guztiek ez dute zentzurik guretzat [...]. Forma bat egiteko edozein saio (baita formarik gabe ere) ez da zilegi ez eta logikoa ere”⁸⁴. Idulki horien gaineko artelanen aniztasuna, zentzu formalean eta existentzian, amaigabea izan daiteke. Brancusik ez bezala, Manzoni pentsatzen zuen forma berri bat objektuz leporaino betetako mundu batean sortzea ez dela ezinezkoa, zuzenean zentzugabea baizik. Horren ondorioz, ezinezkoa dagoeneko existitzen dena manipulatzeko lortzen da, aldez aurretik eskatu gabe gure artean dagoena, oiloen arrautzak direla, emakume baten gorputza dela, artistaren beraren gorotza dela edota Lurra bera.

Kirchnerren esperimentazioan ondokoa frogatzen zen, dimentsio izugarriak izan arren, munduak ezin izango zuela Babelgo dorrearen idulki izan, baldin eta benetan “zerua ukitzea” lortu nahi bazuten; hiru mende beranduago, hala ere, Manzoni oinarri bat jarri zion ezinezko plataforma hari eta artelan batek, lehenengo aldiz, planeta guztia kontuan hartzearen inplikazio fisikoa lortu zuen.

7.

[Egile ezezaguneko]

Labirintoa Chartres-ko Katedralean. Bere ibilbideak ia 250 metroko luzera du eta 9 metroko diametroa. Baliteke IX. mendearen aurrekoa izatea.

Baccio Baldini

Teseo Ariadnaren haria jasoz

XV. Mendea

Grabatua

[Egile ezezaguneko]

Labirintoaren diseinua Sens-ko Katedralaren zoruan (1769an suntsitua), bere diametroa ia 13 metrokoa izanik.

Robert Morris

Titulurik gabea (Labirintoa) [Untitled (Labyrinth)], 1974 (1997an berregina)

Zur kontraxapatu pintatua eta tablexa

Altuera: 4,876 m

Diametroa: 9,144 m

Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Panza bilduma, 1991

Bere jatorri paganoagatik eta errealitatea eta naturaren ordena interpretatzen duten planteamenduekin duen loturagatik, ulergarria zen Eliza Katolikoak labirintoak bere lehentasunezko irudien multzoan barne hartu ez izana. Hala eta guztiz ere, Erdi Aroan zehar, Europan tenplu ugari eraiki ziren, nabeen erdian kolore desberdinetako harriz eraikitako dedalo bat kokatzen zela. Fededunek bere ibilbidea zeharkatzen zuten gaur egun ezagutzen ez dugun esanahia zuen erritual bati jarraituz, nahiz eta pentsa dezakegun esanahi horrek Elizaren eremuan giza bizitzaren ustekabeko igarotzearekin zerikusirik izango zuela, Sortzailearen gertuko begiradaren babesean. Azken hau, aldi berean, labirintoko ibiltariak beha zezakeen bide korapilotsuaren edozein gunetik. Gaiaren beste interpretazio batek mundua zeharo nahaspilatua dagoen eraikuntzat hartzen du. Mundu hori deabruak menperatzen du eta bertan, Teseo berri gisa barneratzen da Kristo Gizadia pekatuaren zapalkuntzatik askatzeko: erlijioak Jainkoaren tenplu bihurtutako labirintoa.

Robert Morrisek, Sens-ko Katedralean zegoenaren oso antzeko labirinto-diseinua erabiliz, hormak goratu zituen ikustea eta ikusia izatea eragozteko, eta ibiltaria desorientazioan eta abandonuan murgildu zuen, bere barruko bakardadean, bere baitan itxirik: arteak museo-tenplu bihurtutako labirintoa.

Morrisek 70eko hamarkadako bere lanetako batzuetan garrantzizko estrategia artistiko desberdinak erabili zituen antzinako garaietatik hartuak, eta labirintoa haietako bat izan zen. Beste bat *Observatory*n garatu zuena izan zen. Lan horretan, eraikuntza megalitikoetan (Stonehenge eta beste batzuk) ezagutzen diren ereduaren gisara, kosmosarekin eta planeten higidurarekin lotzen du ikuslea, bere obraren arkitekturan zerua eta solstizioa nahiz ekinokzioa barne hartuz. Lan honetan, Morrisek labirintoak eskainitakoaren kontrako muturrean kokatzen du ikuslea, hau da, espazioaren gehieneko zabalgunean, bertan Unibertsoaren bideak amaigabeak izanik eta dagokion eskalarekin neurtzen direlarik, baina, arrazoi horregatik hain zuzen, gizabanakoarengan zalantza, txikitasun eta bertigo sentsazio bera eragiten dute Infinituaren eta Ulertezintasunaren aurrean. Nolabait ere, Manzoniaren *Socle du Monde*, eta Morrisen *Observatory* bat datoz, kasu batean, ikuslea planeta guztia eskultura errealaren zati gisa sentitzera (teorikoki) bultzatzean eta, beste kasuan, zerua eta lur osoa bera sartuta dagoen eskultura gisa sentitzera (bisualki) bultzatzean. Babelgo dorreak ez zuen zerua ukitzea lortu, baina Morrisek zeruko galga osoa bere “behatokiarene” barruan sartzea lortu zuen, ordea.

8.

Egile ezezagunekoa

Mundua labirinto gisa, XVI. Mendea
Galeazzo Beccaria enpresaren ikurra

Charles Jeanneret, Le Corbusier

Mugarik gabe hazten ari den museoa (proiektua), 1936
Oinplano arkitektonikoa

Johannes Stabius

Labirintoa bere *De Labyrintho* opuskulan, 1510
Nuremberg

Frank Lloyd Wright

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1956–9
Eskailera-begia

Kirchner mundua Babelgo Dorrea eraikitzeko oinarri posible gisa ikusten saiatu zen, baina ohikoena lurra labirinto baten antzera ikustea zen. XVI eta XVII. mendeko merkatarientzat, merkataritzak lurra konkistatzea, ustekabez eta arriskuz betetako dedalo bihurri batean sartzea eta bertatik irtetea bezalakoak zen, erdigunean, baldin eta bertara helden bazen, Altxorra nahiz Heriotza topa zitezkeelarik.

Le Corbusier izan zen labirintoaren irudia museo modernoaren formara hurbildu zuen lehenengo arkitektoa. Museoa giza adimenaren eta Naturaren funtsezko lantzat jotzen diren obrak gordetzen eta erakusgai jartzen diren espazioa baldin bada, logikoa da labirintoa hautatzea, Ulertezina dena azaldu nahi izatea azpimarratzeko kokaleku egoki gisa. Itxuraz, Le Corbusierrek soluziobide formala eman nahi zion museoaren etengabeko hazkundearen arazoari. Orokorrean, museoari estilo desberdinetako eraikin berriak eransten zaizkio, bere gorputz nagusia ez bezalakoak, nekez onartzen dituenak, bere arkitekturaren izaera berezia dela eta. Proposamen horrekin, museoak ziurtatua zuen traumatikoa ez den eta bisualki uniforme den garapena.

Burutu ez bazen ere, museoa eraikin-labirinto gisa hartzearen ideiak, non bisitariak, ezagutzarekin eta edertasunarekin ezarritako harremanari esker, bere burua topatzen baitu, nolabaiteko arrakasta izan du XX. mendean zehar, eta hori XVIII eta XIX. mendeetan zehar indarrean zeuden Ordenaren eta Argitasunaren irizpide akademiko eta idealistek abangoardia ideologiko eta formaletan eragindako erreakzio gisa hartu behar da, erakusgai dauden bildumei nahiz eraikinei dagokienez.

Zauritutako dorrearen ideia, hau da, eraikitzailearen borondatearekin zerikusirik ez duen arrazoiren batengatik bukatu ez den dorrearena, hasieran Babelgo dorrearekin lotzen da eta dorre hau imajinatu izan den forma helikoidala, labirintoaren oinarritzko ideiarekin. Hori guztia kontuan izanik, 1510ean egindako Stabius-en grabatu batean, forma aldetik konplexua den labirintoa eta indar maltzur baten (tximistak/herensugeak irudikatua) eraginez bukatu ez den dorrea gai edo ideia bera gisa identifikatzen dira.

Le Corbusierren burutu gabeko proiektuaren ondoren, Frank Lloyd Wrightek Solomon R. Guggenheim Museum-a diseinatu eta eraiki zuen. Bertan, dedaloaren eta espiral babelikoaren ideia bere osotasunean agertzen da eta beren presentzia kontzientea komunikazio-sistema bertikaletan antzematen da. Robert Smithsonen egilearen “lorpen biziena” zela esan zuen eta hauxe idatzi zuen “ez dago eraikinik alderantzikatutako liseriketatraktu hau bezain organikoa denik. Deanbulatorioak metaforikoki hesteak dira. Hau hormigoizko sabel bat da”⁸⁵. Aipamen biologiko honek, berriro ere, labirintoa gogorarazten digu, kasu honetan, hesteen itxura hartuz.

Donato Bramante

Bellvedere, Vatikanoko Hiria, Erroma, ca. 1510

Eskailera-begia

Frank Lloyd Wright

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1956–9

Arrapaladak eta argi-zuloa

Eskailera-begiak edo espiral formako arrapaladak arima goratzeko espazio egokia sortzen du. Jainkoak Lurrean duen ordezkariaren edo objektu artistikoen gertuko presentziak garrantziko esperientzia horretarako baliabideak dira, eta bertan arkitekturak funtsezko zeregina betetzen du. Ez da harritzekoa espiral formako eskaileraren tipologia, Bramantek sortua, gai babelikoak pinturan izan zuen arrakastaren garaikidea izatea. Ez zen egingarritasun teknikoaren inguruko arazo soil bat; nolabait ere, alde zuzeneko joera izpiritual jakin batek eta lehendik begirada irudietan adierazitako forma horretara ohitzeak ere izan zuen eraginik. Hain zuzen ere, espiral formako eskailerak izugarizko arrakasta izan zuen ondorengo hamarkadetan (Vignola, Farnesio Jauregia; Borromini, Barberini Jauregia), eta Barrokoan zehar izan zuen hedaturarik handiena, espazio amaigabea, zehazgabea eta jarraia iradokitzen zuelako.

Espazio dinamikoa eta jarraia sortzeko asmoak animatu zuen Wright bere bizitzaren amaiera aldera diseinu arkitektoniko hau sortzera. Diseinu hau dorre helikoidal bati dagokion barruko masa lekualdatzearen emaitza gisa ikus daiteke eta, beraz, bere negatiboa den hutsunea libre uzten du. Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel” eta “El jardín de los senderos que se bifurcan” narrazioen egilea, liluratuta zegoen Wrightek diseinatutako Bosgarren Hiribideko museoaren arkitekturarekin. Idazleak, museo bisitatu zuenerako ia erabat itsu zegoela, honela ekarri zuen gogora bitarteko esperientzia: “Gogoan dut bere zirkulartasuna. Hasteko, ezin nituen objektuak bereizi, baina argia bai ordea, eta ibilbidea ez zela zuzena konturatu nintzen, ... beherantz gindoazen, zirkulutan, argia beti baitzegoen eskuinaldean. Kristalezko kupulatik sartzen omen zen, eta buru gainean nabaritzen nuen, eraikin batean egongo ez bagina bezala, kanpoaldean baizik, eta neure buruari oso kezkatuta galdetzen nion guztia bortizki amaituko ote zen, hutsunean, eta amilduko ote nintzen...”.

Ez da arkitektura soila, gizabanakoa besterik gabe egon dagoen lekua, esperientzia pertsonal bat baizik, espazioari eta denborari lotua: “Goranzko bidean, gizakiak espazioaren eta biltzen duen obraren gero eta ikuspegi handiagoa lortzen du; espiralaren zirkuluak zabaldu ahala, museoak irudikatutako mikrokosmosaren ulermena arianarian zabaltzen da”⁸⁶.

Wrightek bere erara interpretatu zuen museoaren eta bertako bisitaldiaren nozioari lotutako arimaren goratzearen eta aberastasunaren ideia. Aurretik, museoaren tipologia arkitektonikoak kanpoan kokatu zuen (sarrerako aurrealdeko eskalinata) goratzeko modu fisikoa, eta gorputzaren prestakuntza gisa hartzen zuen, behin museoaren barrura sartu ondoren maila izpiritualaren gauzatuko zen goratzea, eta aldi berean eguneroko bizitzako errealitate arruntaren eta arteari dagokion goi-mailako errealitatearen arteko mailen bereizketa ezartzen zuen. Wrightek museoarako sarbidea demokratizatu zuen, kalearen arrasean kokatu zuen eta goratze intelektualaren ideia, arrapalada helikoidalaren itxura

emanez, eraikinaren barrualdera eraman zuen, non artelanarekin zuzeneko harremana sortzen baiten, ezagutzaren sinbolo den sabaileihoko benetako argiraino.

10.

Egile ezezaguneko

Infernua, XV. Mendea

Divina Commediaren eskuizkribu batetako miniatura

Vatikanoko liburutegia, Erroma

Robert Smithson

Bingham Copper Mining Pit-Utah Reclamation Project, 1973

Argizaria, arkatza, zinta, plastiko gainjarria eta mapa

50,8 x 77,5 cm

Alfred Hitchcock

Psikosiako fotograma, 1960

Aireko ibilbidea duen espiralak haraindiko gora-gunera eramaten gaitu, Jainkoarengana edota askatasunera hurbiltzera, baina espiralak ere izan dezake alderantzizko garapena, lurretik urrundu beharrean, bertan barneratuz eta, horren ondorioz, beste indar batzuetara hurbilduz, batzuetan negatiboak (Infernuak), beste batzuetan positiboak (Ama, bere sabelera itzuliz). Virgilio-k (*Eneida*, VI) espiral baten hondoan kokatzen zuen Abernua, zirkulu kontzentrikoetan amildegitik behera eroriz, gerora Dante-k berriro erabilitako irudia, alegia. Dirudienez, Robert Smithsonnek, espirala bere sinadura paralelo bihurtuz, kanpoaldeko kobrezko meatze handi bati zegozkion lurrak leheneratzeko eta berreskuratzeko hartu zuen bere proiekturako ideia hori. Ohiko jardunetan ez bezala, zeinetan horrelako kokaleku latzak lorategi atseginen eta zuhaisti dotoreen bidez itxuraldatzen baitira, Smithsonnek suntsipenerako, lazturara jaisteko leku batean eraikitze asmoarekin proiektatu zuen bere ideia, gizabanako eta enpresa batzuek Natura neurritz gain eta harraparien moduan erabiliz eragin ditzaketen egoerak erakusteko. Laguna zuen Carl Andre-k zioenez “Bob-ek berriro topatutako Eden progresista batera eraman zuen natura agintzen duen gizakiaren amets arrazional faustiarra, eta bere baliagarritasun ezaz jabetuz, horren ordehan eta hemen infernuko izkina batzuk eraiki nahi izan zituen”⁸⁷.

Mota honetako lanen bidez, Smithsonnek haxe lortu nahi zuen: ekologisten “paisajea lehenaldiko termionetan ikusteko joera” eta industrialen, hots, “ezertxo ere ikusten ez dutenen” artean dagoen erdiko distantzia hartzea. Artista “galerietako eta museoetako isolamendutik irten dadin eta oraingo abstrakzio edo utopia soilen ordehan orainaldirako, den bezalaxe, kontzientzia zehatza eskaini dezan”⁸⁸ lortu nahi zuen.

Lurreko zulo batek edo itsasoko ur-zurrunbilo batek⁸⁹, begirada iristen ez den uneraino hondoratzen den hutsuneak, baina ulermenak amildegia sakontasuneraino murgil daitekeela pentsarazten digunak, ezezaguna zaigun horretan sartzean sentitzen dugun ikara bera eragin dezake, labirintoarekin konparatuz desberdintasun hau badago ere: hemen sartzan dena aurrerantz edo atzerantz dabil, gutxieneko borondatez mugitzen da. Putzuan erortzen denak,

aldiz, bere burua arrastaka, xurgatuta, grabitateak menperatuta eta itzulerarik gabe ikusten du. Beste munduaren aurreirudikapena, harrian antzemandako zulo batek gaueko iluntasunari egindako begiradak bezain beste kezka eta galdera eragiten du. *Amore y Morten*, bizitza heriotzarekin konparatzean, Giacomo Leopardik hauxe idatzi zuen:

ABISSO ORRIDO, IMMENSO,
OVEI PRECIPITANDO, IL TUTTO OBBLIA.
VERGINE LUNA, TALE
È LA VITA MORTALE⁹⁰.

Bizi-likidoak (ura, odola) azpimundurantz hobietatik doaz eta, hauetatik, ahoak balira bezala, guretzat esanahi ezezaguna duten soinuak sortzen dira bai eta batzuetan, Saturnoren munstro larderiatsuak ere.

11.

Cosme Tura

Pietà, ca. 1468

Olio-pintura taula gainean

Correr Museoa, Venezia

Lorenzo Leonbruno

Olinpoa labirinto baten erdian, ca. 1510

Sala dei Cavalli-ko freskoa

Palazzo Ducale, Mantua

G. B. Cardoni eta N. Randonnette

Villa Pisani-ko lorategiaren diseinua, Stra, ca. 1720

Grabatua

Robert Smithson

Spiral Hill, 1971

Oinarria: 30 m

Emmen, Holanda

Espirala, goratzeko eta gainditzeko bide transzendente gisa hartua, Babelgo dorrearen eraikuntzaren gaiari agertzeaz gain (giza arazo), Kristoren heriotzari aplikatu zitzaion (arazo jainkotiarra), hain zuzen ere Cosme Turak Gogota forma horretako mendi gisa interpretatu zuenean, bertako gailurrean ezinezkoa den beste ekintza bat eszenaratzen zelarik (Jainkoaren semearen heriotza, fisikoki gizakiari dagokion heriotza, Gizadiaren arima salbatzeko).

Labirintotik irten ahal izateko bermea Ariadna-k eskaini zion Teseo-ri hari-itxurarekin. Abentura horretan arrakasta izateko, Minotauroa hil behar zen eta itzulera ziurtatu behar zen. Baina, zenbaitetan, labirintoaren erdian ez dago inolako izaki ikaragarririk, altxor bat baizik, jainkoen bizileku izan daitekeena, Baccio Baldini-ren arabera (Turaren aurreko gaiaren transposizio paganizatzailea, alegia), edota labirintoaren gainetik igotzeko ahalbidea topa daiteke eta, mendi edo dorre baten gailurretik (igoera helikoidalekoa betiere), kontrolatu, Jainko sentitu eta gizakiei gordetako bide ulertezina menperatu. Nolanahi ere, erdigunerako sarbidea, positiboa nahiz negatiboa izan —hau da, labirintoa— bizitza sufrimendurako igarobidetzat hartua, bera da Baldinirengan eta Leonbruno-rengan.

Labirintoa, aldi berean, lorategi denean, esaterako Villa Pisanin, “edertasunaren supramundu bihurtzen da, denboraren eta espazioaren mugatasuna mugagabe bilakatuz” eta, aldi berean, “Altzoaren metafora gisa jarduten du, Altzoa Paradisuaren metafora gisa hartuta; leku-batbaino-gehiago den lekua: non, mugatasunaren baitan egonez, gizakiari aurrea hartzen baitio [...] edertasunaren gozamen gorena sentitzeko, zentzu platonikoenean hartuta”⁹¹.

Aitzitik, Smithsonen ustez bere “earthworks” lanetarako kokalekurik onenak, esaterako *Spiral Hillerako*, hildako lurrak ziren, “industriak hondatutakoak nahiz urbanismoak eta naturak berak suntsitutakoak”⁹². Kontuan hartzen badugu Golgota kristautentzat mendi kosmiko bat dela, munduaren erdian kokatua, Adam sortu eta lurperatua izan zen lekua, beraz, Jainkoaren Semearen odola lehenengo gizakiaren burezurraren gainean eroriz, gurutzearen oinean lurperatua, eta berreskuratua (“Golgota”k “garezurraren lekua” esan nahi du, heriotzerako eszenatokia eta bere ondorioa), bat-batean ustekabeko paralelismoa topatuko dugu Jainkoaren heriotzaren, Turak imajinatu bezala, eta naturaren heriotzaren artean, Smithsonen metonimia bihurtutakoa, alegia.

12.

Lorenzo Bernini

Kolomata, 1656

San Pedro Plaza, Vatikanoko, Erroma

Richard Serra

Interseksioa (Intersection), 1992

Altzairu auto-erdoilkorra, lau sekzio koniko, bakoitzak

3,60 m x 12,92 m x 5 cm dituelarik

guztira: 3,60 x 12,92 x 8 m

Kanton Baset-Stadt bilduma, Ottentliche Kunstsammlungen, Basilea

Labirintoak, dorreak bezala, bere barrutik ibiltzen aritzea eskatzen du misterioaz jabetzeko, adimenean bere analogia izan nahi baitu bai eta bere irudi formala ere. Ibiltzea, goratzea bezalaxe, lan fisiko bat da, espazioan eta denboran gertatzen dena; beraz, bi nozio horiek galtzeak —labirintoan gertatzen dena, alegia— ibiltzea gorputzaren ekintza soil izatera murrizten du, zentzurik gabekoa, bai eta alferrikako esfortzura eta helbururik gabeko higadurara ere, hau da, ibiltaria erotasunera hurbilarazten duen mugimendua da. Ibiltzea, beraz, bizitzearen funtsezko metafora da.

Berninik Erromako San Pedro Plazan barneratu zuen kontzeptu hori, alboetako bi beso kurbadunak eraikitzean. Kolumnaten barrutik ibiltzea, aurrera begira, etengabe aurrera egitea da, jarraian sortzen diren pilare sendoen paisaje errepikakorretik, behin eta berriro, zutabeen arteko espazioa zabaltu gabe, bertatik ibiltzeko behar izaten diren minutuetan zehar, inoiz bukatuko ez balitz bezala sentiarazten gaituela, eta Jainkoaren tenpluaren inguruetara iristean bakarrik baretzen den antsietatea sorraziz⁹³.

Berniniren zutabeek duten egitura-ahalmena Serraren altzairuzko plantxa uhindunetan zabaltzen da, baina ikusleak bertatik ibiltzeko eragozpenak izaten ditu. Pasabidearen bukaera ikusten uzten ez duen kurbaturak eragindako zalantza Erromako kolumnatan sentitzen denaren antzekoa da, baina Serraren obretan, bereziki plantxa kurbatuz eta aldi berean makurtuz osatutakoetan, sentsazio horri eskulturaren barruko korridorearen paretak, eskuinetik edo ezkerretik, ihesbiderik gabe ibiltariaren gainean erortzeko kezka eta larritasuna gehitzen zaizkio.

Serrak, espiralaren ideia 1987ko obra batean lehendik ere landu zuenak, gero eta zabalera txikiagoa duten pasabideak sortzean, irtenbiderik gabeak eta bertikaltasunak eragiten ez dien paretakin [*Espiralen sekzioak (Spiral Sections*, Kassel, Documenta 8)], ustekabeko irtenbidea duen pasabide eliptikoaren ideia sakondu zuen ondoren, esaterako pieza hauetan: *Intersekzioa (Intersection*, Basilea, Suitza, 1992), *Serpentina (Serpentine*, Sonoma, California, 1993), *Arazorik ez (No Problem*, Los Angeles, California, 1995), *Pickhanen aurrerapena (Pickhan's Progress*, Paris, 1998) eta *Sugea (Snake)* bera. Aldi berean, labirintoaren ideia garatu egin da Serraren obran eta bere *Bihurritu eliptikoak (Torqued Ellipses)* seriearen bidez eta, batez ere, *Bihurritu eliptiko bikoitzak (Double Torqued Ellipses)* seriearekin. Bertan nolabaiteko urduritasun azeleratuz ibiltzeko den espazio estua, elipse bakoitza aurkako puntuetatik zeharkatuz, eta Erdiko egoitza zabal eta eroso lotzen dira. Horrek denboraren —beste labirinto horren— dislokazioa eragiten du, linealtasun eta narratibotasun eza, zeren eta “bere denbora [elipse bikoitzena] eta gure denbora ez baitira bera” eta, Serrak momentuz elipseak hirukoitzak izateko eta “labirinto bihurtzeko” interesik ez duela badio ere, kontua da denboraren zentzua galtzea dedalo batean bizitzearen ondorio zuzenetako bat dela⁹⁴.

13.

Walter de Maria

Las Vegas Piece, 1969

Luzera: 4,828 km

Tula Desert, Nevada

Robert Smithson

Spiral Jetty, 1970

Salt Lake, Utah

Espiralaren formaltasun argiak eta puruak erabateko sinpletasuna hartu zuen Walter de Mariaren obran: lerroari kurbak kendu zitzaizkion eta zuzentasuna hartu zuen. Beste leku soil batean, galerietatik eta museoetatik urrun, De Mariak ibilbide zehatz batetik zorian bere pausaren arrastoa markatzeko adina aldiz gainean ibilitako pieza bat sortu zuen. Lerro zuzena espiralaren kontrakoa ez ezik, labirintoaren edozein ideiarekin kontrakoa da. Zuzena, argia, aurreikusia eta zehatzaren berdina da; zuzentasuna desordenaren kontrakoa da. De Mariak egin zuena hauxe izan

zen, basamortuak irudikatutako elkarlotutako bideen amaigabetasunean ordena bat ezartzea. Begiradarentzat helezina den leku batean, non norabide guztiak posible diren eta guztiak alferrikakoak diren basamortuaren beraren hedaduretara eramaten dituztelako, ibiltzea da giza ekintza posible bakarra, eta lerro zuzenari jarraituz ibiltzea, imajina daitekeen argitasun bakarra. Inguruko hutsunea, bakardadea eta paisajearen monotonia hormarik gabeko labirinto ireki bat dira, nahiz eta larritasun bera eragin, eta beraz lerro zuzenean ibiltzea existitzen den mundu urria ordenatzeko modurik sinpleena da. Ibiliz egindako bide bat bada ere, De Mariaren asmoa ez da inor oinez edo beste moduren batean basamortuaren lerro horretatik ibil dadin lortzea. Ibiltzekoa ez den bide bat baita⁹⁵.

Bernini bere kolumnatan aurretik erabili izan zuen espiralaz baliatu ez zen bitartean, Smithsonek behin eta berriro erabili zuen bere obra ezagunena izango zena proiektatzean. Kasu honetan ere, bertatik ibiltzera gonbidatzen gaituen eskultura bat da⁹⁶, bere norabide bakarreko bidean beharrezkoa dirudielarik hondogabetasunean barneratzeak, ez balitz uraren azpian murgilduta geratu delako, entropikoki hondatuta. Hala eta guztiz ere, Erromaren zentraltasunaren eta alboko kolumnatek biltzen duten espazio atseginaren aurreran, *Spiral Jetty* Great Salt Lake-ko ertz gazi latzetan kokatzen da, Utah estatu urrunean, eta horrek ia pieza helezin bihurtzen du eskultura, argazkietan eta filmazioetan bistaratua, izan ere, ezagutzeko modu bakarra *komunikabideen* bidez baita. Zero gradurako duen joeran⁹⁷, artelana desagertu egiten da eta bere existentziaren arrastoak geratzen dira: mapak, oharak, grafikoak, argazkiak, pelikulak, kartelak, marrazkiak eta abar. Hasieran, inguruko paisaje bakartian, uretan sartzen zen eta bere baitara tolesten zen lurrezko mingaina inora eramaten ez zuen benetako bide bat zen, solidoaren eta likidoaren arteko ezkontza mistiko zehazgabea, biak antzuak beroaren eta eguzkiaren presioak eraginda. Beraz, ibiltzeko ez zen beste bide bat zen, suntsitutako Naturaren erdian, abiatu eta ezerezean amaitzen dena, bertigorik sorrarazten ez duen espirala zeren eta, dagoeneko, “infernuaren izkina” batean baitago. Shapiro-k adierazi duenez *Spiral Jetty* “Babelgo dorre deseraiki antzeko bat da, aldi berean, bere egilearen sinadura erakutsi eta ezabatzen duena. Hasi zuen arrapalada entropikoaren jarraipen bat izango litzateke, arkitekturaren eta eskulturaren lehenengo objektu edo helburu nagusia aurrian erori zenean”⁹⁸.

14.

Egile ezezagunekoa

Hitzen bidez eraikitako espirala, XVIII. mendea

E. Kiefer

Labirinto sakratua (Der Geistlich Labyrinth), 1611

Grabatua

Robert Smithson

Hizkuntza-piloa (A Heap of Language), 1966

Arkatza paperaren gainean

17 x 55,8 cm

Hizkuntza labirinto bat da eta, Smithsonek idatzi zuen bezala “hitzez hitzeko esanahiaren eta esanahi metaforikoaren artean jarduten du”. Komunikazioa eta hitzak kontakizun babelikoaren funtsean aurkitzen dira: hizkuntza bakarra zen,

guztiek ulertzen zituzten hitzez osatua, eta gizaki bakoitzak bere parekideari hitz egin zion, eta elkarri asmo batzuk jakinarazi zizkioten, animaturik, elkartuta egon nahi baitzuten eta ospetsu bihurtu, beren izena ahaztuta gera ez zedin (heriotzaren aurkako borroka?). Asmo horiek desegiteko, YHWHk sakabanatu egin zituen, beren hizkuntza aniztu zuen eta elkarren artean komunikatu ezinik utzi zituen. Hizkuntza hurbildu bezain beste banatzen duen labirintoa da, eta tranpa bat izatera irits daiteke: hizkuntzaren bidez argitasunezko ideiak transmititzen dira, baina baita nahaste eta bertigozkoak ere; hizkuntza kaosa da bestelako hizkuntza bat hitz egiten duenarentzat eta, batzuetan, hizkuntza bera hitz egiten duenarentzat ere. Hitza hauskorra da eta, horietako bat erabiltzean, izena eman nahi dion hori deuseztatzeke duen gaitasuna martxan jartzen da, izan ditzakeen hainbat esanahi ezereztatzean. Hizkuntzaren bidez, labirintoaren bidez bezala, hauxe lortu nahi da, gure inguruan dagoen unibertsoaren konplexutasuna hitzen bidez ordenatu eta adieraztea.

Hizkuntza-piloa (A Heap of Language) idazkera eta marrazkia nahasten dituen lana da. Bertan hitz askorekin eraikitako piramide bat irudikatzen da, hizkuntzarekin zerikusia duten terminoak aipatuz, horrela testuaren eta obraren arteko ustezko mugak hautsiz, eta guri galdetuz “lan guztiak idazkera arazo edota idatzi guztiak konposizio arazo bat ote diren”⁹⁹. Nahiko gauza bitxia da piramidearen forma goialdean moztua egotea, hain zuzen ere “hizkuntza” hitzaren bidez, forma geometrikoa amaitzea ezinezkoa izan balitz bezala, nahiz eta marrazkiak hauxe iradokitzen duen, hitzak, bata bestearen gainean jartzean, grabitatearen eraginez, harriak bezain maneiagarriak eta solidoak diren errealitate materialak direla.

Smithsonen marrazki hau egin zuen urte berean artikulu bat argitaratu zuen. Bertan Ramón Llull-en *Ars Magna* oinarritutako¹⁰⁰ hizkuntzaren “ez-kode” bat erreproduzitzen da, ondokoen irudi eta erreferentziekin batera: Babelgo dorrea, Amiens-ko Katedralaren zoruko labirintoa, Wrighten Solomon R. Guggenheim Museum-a eta Jorge Luis Borges-en kontakizun bat. Hori guztia elkarri lotua dago: “hizkuntzaren irudimenezko babeletan –idatzi zuen Smithsonen–, artistak galdu arte egin dezake aurrera berariaz, zorabiozko sintaxietan intoxikatu arte, zentzuen elkargune arraro, historiaren pasabide arrotz, ustekabeko oihartzun, umore ezezagun edo ezagutza hutsuneen bila... baina hori bilatzea arriskutsua da, hondorik gabeko fikzioz eta amaierarik gabeko arkitektura eta kontra-arkitekturaz betea... eta, amaieran, baldin eta amaierarik bada, baliteke zentzurik gabeko erreberberazioak besterik ez izatea [...] hizkuntza museo amaigabe bihurtzen da, bere zentrua alde guztietan dagoelarik eta bere mugak inon ez daudelarik”¹⁰¹.

15.

Pablo Picasso

Honoré de Balzac-en *Le Chef-d'oeuvre inconnu*ren Ambroise Vollard-en edizioaren (1931) sarrera gisako marrazkia, (1924–1931)

Jackson Pollock

Baso xarmatua (Enchanted Forest) (xehetasuna), 1947

Olio-pintura mihisearen gainean

221,3 x 114,6 cm

The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 1976

Vollardek sustatutako Balzacen kontakizunaren argitalpena ilustratzean, Picassok grabatu-serie bat egin zuen, giro klazisista batean irudikatuak. Grabatu horietan, pintorearen eta bere modeloen gaiari buruzko barianteak erakusten zituen, beste ezertan pentsatu gabe biluzi bat pintatzen ari den pintorearen irudia barne, modelo, bere atzean, behatzen ari zaion bitartean. Dore Ashton-ek dioen bezala¹⁰², argitalpen honen jatorria ezezaguna da neurri handi batean. 1927an, Vollardek hamabost grabatu erosi zizkion Picassori, eta ondoren, grabatu haietako hamairu bere edizioan sartu zituen, beste hirurogeita zazpi xilografiarekin batera. Lehenengo grabatuetan Frenhoferren historiari dagokionez Picasso gehien hunkitu zuena emakumeak betetzen zuen papera izan zen, Poussinen emaztegaiak hain zuzen, ezkutuko pintura ikustearen ordezkari baitzuten. Ondorengo xilografietan, hala ere, Picasso Pigmalionen gaian oinarritu zen, hau da, artistaren obsesioa pintatutakoagatik, biziduna dela pentsatzeraino eta berazaz maitemintzeraino, horren ondorioz identitateak nahastuz. Irudi horietan pintoreak erabilitako estiloa uniforme da eta “ordenara itzultzean” bereganatutako estiloari dagokio, aldi kubistaren eta surrealisten ondoren.

Dena den, kontakizunaren sarrera gisa agertzen den irudietako bat desberdina da eta Balzacek Frenhoferren pinturari buruz egindako deskribapenera hurbiltzen dela esan genezake. Konposizio abstraktu bat da, elkargurutzatutako hiru lerro-multzo autonomoz osatua. Lerro bakoitza puntu lodi batean hasi eta amaitzen da eta lerroen elkargune bakoitzean antzeko puntuak agertzen dira. Eskuinaldera, dimentsio handiagoko multzoak forma laukizuzena du, eta izkina moztuta. Ezkerraldera, txikiagoak diren beste biek itxura sinpleagoa dute. Abstrakzioa ezaugarritzat badu ere, garai hartan gogokoen zuen gaiaren beste bariante bat bailitzan har daiteke: bi figura hondamendi baten jazoera biltzen duen koadro baten aurrean.

Ashtonek gogora ekarri bezala, 1959an Picassok zera esan zion Kahnweiler-i, errealitate absolutua pintorea bila ari den horretatik harago aurkitzen dela kontuan izanik, “horixe da Frenhoferrek duen alde zoragarria... Azkenean inork ezin du ezer ikusi berak izan ezik. Beti errealitatearen bila aritze horrek iluntasun beltzera bultzatzen du. Errealitateak asko dira eta guztietara heldu nahi izateak iluntasunera eramaten gaitu”¹⁰³.

Batzuetan pentsatu izan da, Frenhofer miresteaz gain, Picasso haren nortasunarekin identifikatu zela, eta aurretik Cézannek ere sentimendu bera izan zuen¹⁰⁴. Eredu batekin kontzienteki sentitutako identifikazio mota bat da, sortutakoaren sortzaile gisa perfekzioa eta jabetza lortzeko gogo biziak eraginda erreferentzia gisa hartzen zen ereduarekin, alegia. Biek irakurri zuten Balzac, Pollock-ek, ia seguru, inoiz egin ez zuena. Hala eta guztiz ere, azken hau besteak baino askoz ere gertuago zegoen Frenhoferrengandik, inkontzienteki eta pasionalki. Erabateko belzturara iritsi baino lehen, Pollock bilatzen ari zen horretatik harago joaten ausartu zen eta, 1947 eta 1950 bitartean, Frenhoferren haluzinazioa ikusi eta burutu zuen.

Beste batzuetan ere adierazi izan da Balzacek pintura horren inguruan egindako deskribapenak Willem de Kooning-en eta Jackson Pollocken pinturarekin duen antzekotasuna. Nabaria da Picassoren interpretaziozko marrazkiak eta Pollocken aurkikuntzak, hau da, “dripping” teknikak elkarren artean duten antza. Gainjarritako kolore geruzak eta lerro zirriboratuak, formarik gabeak; itxuragabea indibidualtasunaren adierazpide gisa; baina, balio hau irudikatu baino gehiago, “Pollockek horretan zuen sinesmen etsia adierazi zuen, bere handitasuna eta bereziki amerikarra den nahia, hain zuzen ere ni-aren inpaktu bereziak eta infinituaren orokortasun osoak bat egitea, adierazten duten keinuen bidez”¹⁰⁵.

René Magritte*Ezinezkoaren saialdia (Tentative de l'impossible), 1928*

Olio-pintura mihisearen gainean

105,6 x 81 cm

Piero Manzoni*Eskultura biziduna, 1961*

Picasso Frenhofer interpretatzen ari zen garaian, René Magrittek gauza bera egin zuen, baina erabat desberdina den ikusmolde batetik. Picassok pintorearen "hutsegitea" aztertu zuen, pinturaren ahalbidea ezereztatzen zuten pintura geruzen eta lerro kaotikoen nahaste-borrastea. Pollockek ere gauza bera egin zuen, baina Magrittek, aitzitik, pintorearen "egia"ri heldu zion, bere ikuspegitik, egiten ari zen lanari, hau da, emakume bat sortzea, ez ordea pintura bat: "Bizitzak, Unibertsoak, Hutsuneak –zioen Magrittek– ez dute inolako baliorik pentsamenduarentzat berau benetan librea denean. Pentsamenduarentzat balioa duen gauza bakarra Esanahia da, hau da, Ezinezkoaren kontzeptu moralá", baina, nola sortu Ezinezkoa pentsamendua baldintzatuta, mugatuta eta berehalako hainbeste premiek lanpetuta badago? John Berger-ek dioenez "Magritteren koadro batzuk ezinezkoaren sentazioa adieraztera mugatzen dira, esaterako ametsetan izaten ditugunak", baina "bere koadro bikainenak ezinezkoa susmatu, neurritu eta gabezia gisa txertatu duten horiek dira, jatorriz eszenatoki jakin batzuetan gertakari zehatzak deskribatzeko bereziki garatu zen hizkuntza batez egindako adierazpenean"¹⁰⁶. Kasu honetan, mihisearen gabeziak ezinezkoa lortzeko saioa ikustea ahalbidetzen digu: giza bizitza sortzea (emakume bat edo hiltzaile bat) ez dagoen lekuan, Jainkoak bezala, Frenhoferrek bezala, Frankensteinek bezala.

Kiribil arraro antzeko batean, bere bizitzako azken urteetan Picassok pintore zahar bat lanean antzematen den marrazki batzuk egin zituen, pintzela eskuan duela zuzenean modeloaren gainean marraztuz.

Manzonik ez zuen obra bat sortu emakume bat pintatu zuela pentsatuz, ez zuen eszenarik marraztu aurrekoaren hondamendia irudikatuz, eta ez zuen koadro bat burutu benetan errealitatean pintatzen ari zitzaien emakume bat erretratatzuz; hori baino gehiago, benetako emakume bat hartu zuen, bere eskultura bihurtu zuen, berau sinatze hutsagatik. Pigmalion gorena, Manzonik alderantzikatu egin zuen prozesua bere aurretik beste batzuek lortu nahi izan zutena lortzeko; bizitza hartzen duen objektu artistiko bat egin beharrean, bizitza bat bere obra artistiko izatea lortu zuen, bere sinaduraren bidez, "oinarri magikoen" bidez gainean jartzen zirenak aldi baterako objektu artistiko bihurtzea lortu zuen bezalaxe. Funtsean, Manzonik bere burua jartzen zuen erakusgai bere ekintza guztien bidez, baina potentzialki gizaki guztiak inplikatzeko zituen.

Lerroak izena duen bere seriearen barruan, lerroak ikustezin bihurtzeraino tutuen eta kaxen barruan gordeta utziz, bere bizitzako azken urteetan ezinezko proiektu batzuek animatu zuten Manzoni: munduaren inguruan *Lerro* bat marraztea, Greenwich meridianoan zehar; neurri desberdinetako *Lerro* bat egitea (7.200 metro ditu egindako luzeenak) munduko hiri handi guztietan, bere luzeren guztizko batuketa planetaren zirkunferentziaren baliokide izan arte... 1960 urtean, *Luzera amaigabeko lerroa* egin zuen (zuzeko zilindro sinple bat etiketa batez estalia), eta lan horren bidez enuntziazio mailatik harago joan nahi izatea alferrikakoa dela adierazi zuen¹⁰⁷.

17.

Albrecht Dürer

Malenkonia, 1514

Grabatua

24 x 19 cm

Francisco de Goya

Arrazoiaren ametsak munstroak sortzen ditu (El sueño de la razón produce monstruos), 1797

Grabatua

29,2 x 20,5 cm

Marina Abramovic

Kontzientzia logetua (Dozing Consciousness), 1997

Performance-a

Iraupena: 30 minutu

Amsterdam

Dureroren grabatu misteriotsuak interpretazio desberdinak jaso ditu denboran zehar. Jakina, hain konplexua den konposizio honek aukera handiak ematen ditu bertatik esanahi anitzak ateratzeko, irudian agertzen diren elementu desberdinen garrantzia azpimarratuz. Hala eta guztiz ere, adostasun handiena biltzen duen zentzua edo esanahia eszena mundua menperatzeko aplikatutako aurrerapen teknikoek eta zientifikoek eragindako frustrazio gisa interpretatzen duena da. Gizakia, ezagutzaren giltzekin nahi zituen helburu guztiak lortu ahal izango zituela pentsatu zuena, gogoia galduta eta goibel, konturatzen da lortutako arrakastek (garaipenezko koroa buru gainean duela) ez diotela imajinatzen zuen zoriona eskaintzen, eta bere eskuen eta adimenaren bidez lurtean paradisu artifizial bat fabrikatzeko duen gaitasunak ez diola bere buruari eta etorkizunari begira etsipen hartzea eragozten. Leon Battista Alberti-k *Teogenion* (1442) idatzitako gogora ekarriz: “Tentelak gu, hilkorak, Jainkoaren instituzio eta obra guztia noiz eta nola eta zer asmekin den jakin nahi baitugu, eta zerua, planeta, adimena zer materia, zer irudi, zer izaera, zer indar den jakin nahi baitugu, bai eta naturari baino gehiago guri jakinaraztea nahi dugun beste hamaika sekretu!”. Arrazoiak, espazio, denbora, soinu, kalkulu, geometria eta abarri buruz gehiago eta hobeto jakiteko landutako tresnen gainetik..., saguzar batek malenkoniaren hegoak zabaltzen ditu, gizakiak (zeruko izakitzat hartua) bereak adimenaren fruituen gainetik zabaltzen dituen bitartean, itsasertzearen ondoan, zeren eta, Edward Young poetak adierazi zuen bezala (grabatu hau ikustean beharbada), “itsasoak giza bizitzaren aurpegi malenkoniatsua adierazten du”.

la hiru mende geroago, beste saguzar batzuek hegoak zabaltzen dituzte, ez ordea arrazoiaren atsekabearen aurrean, bere loaldiaren aurrean baizik. Adi dauden saguzar, hontz, katamotz eta abarrek gure baitan uzurtuta bizi diren gauekotasuna eta irrazionaltasuna adierazten dituzte. Hala eta guztiz ere, Goyaren irudi hau ez da lo daudenen gaueko ametsak asaldatzen dituzten amesgaiztoen irudikapen soiltzat hartu behar, zeren eta, aldi berean, “arrazoiaren loaldiak” giza ahalbideentzako lortu ezin diren helburuak ere adierazi nahi baititu, nahiz eta adimena, errealitatetik urrun, horrelakorik imajinatzeke gai den¹⁰⁸.

Malenkonia lortu nahi zen helmugara iristean eta bertan espero zen panorama zehatz-mehatz ez ikustean sentitzen den aldartea da; beraz zerbait lortzea, neurri batean, galera bat egiaztatzea da. Adimenaren loaldia ahulezia izpiritual

horren ondorio gisa sortzen da, adimenaren mugak gainditzen eta zentzuz egingarria den horretatik harago iristen saiatzean. Oztopo horiek haustearen emaitza munstrokeria da, hau da, izua, edozein motakoa, ohi denez, bizitza eta heriotza, norberarena nahiz besteena, kontrolatzeko, egiteko eta desegiteko, azken finean, Jainko izateko nahian oinarritzen dena.

Marina Abramovic “kontzientziaren etenari” buruz lan egin duen artistetako bat da, horren adierazpen bat gizabanakoengan lotura organiko-izpiritualaren etena izango litzatekeelarik. Gaur egungo gizartean, gorputz fisikoaren eta mentalaren artean antzematen den gero eta urruntze handiagoaren inguruan egindako gogoeta batzuetan, Abramovic beldur zen “ez ote dugun norabide hori hartu, banatze mota hori. Neurri batera iritsiko gara, oso txarra izango dena. Bir-konektatzeko modu berriak aurkitu beharko ditugu. Naturatik horrela banatzeak bere mugak ditu, harantzago heriotza besterik ez baitago”¹⁰⁹. 1997ko maiatzean Amsterdamen gauzatutako *performance* batean, lurrean etzanda eta begiak itxita, bere aurpegia erakusten du kuartzozko kristalen azpitik. Materia hori arimarekin eta adimenarekin erlazionatu izan da, eta mistikoez eta surrealistek bere gardentasuna dela-eta gorensten zuten.

18.

Giancristoforo Romano

Poesia, 1497–1505

Erliebea marmolean

Studiolo de Isabella d'Este-ko atearen markoa

Palazzo Ducale, Mantua

Frank O. Gehry

Guggenheim Bilbao Museoa, 1992–7

“Zauritutako dorre” salbuetsiaren ikuspegia

René Magritte

Almayer erotasuna (La Folie Almayer), 1951

Olio-pintura mihisearen gainean

81 x 60 cm

Robert Smithson

Itsua suiziden bailaran (Blind in the Valley of the Suicides), 1962

Tinta paperaren gainean

61 x 34,6 cm

Erato, poesiaren musa, Romano eskultoreak irudikatu zuen zuhaitz zahar baten enborraren — musa jotzen ari den lira eutsiz— eta oinplano zirkularra duen dorre “zauritu” baten artean. Zuhaitzaren enborrak giza aurpegia du eta goialdetik nahiz sustraietatik adarrak eta kimu berriak agertzen dira, zuhaitzaren bizitasuna nabarmenduz. Poesia, Romanok hala dioela dirudi, gizakiari dagokion zerbait da, eta giza arazoaren gainean, oso antzinakoak izan arren,

etengabe berdatu eta suspertzen da. Adimenaren beste sorkuntza batzuen aurrean, fisikoagoak eta materialagoak, aldi baterakoak, eta zehatza den zerbaiterako balio dutenez erabili eta gero baztertzen direnak beren zentzua galduz (dorrea esaterako), poesiak, berai irakurri edo aditzen den bakoitzean, bizitza du, gaur, atzo edo duela lau mende sortua izan bada ere. Hala eta guztiz ere, kontuan hartzen baditugu 1508an Leonardo da Vincik idatzitako aforismo batzuk, zauritutako dorrea poesiarekin batera perfekzioa lortzeko duen ezintasunaren enblema izango litzateke, poetak “besteen zientziak bereganatzeko beharra baitu, poesiatik bereiziak [...] beste batzuek asmatuak naturaren eraginak aztertzeko”, beraz “duinagoa da naturaren obrak ekintzen benetako irudien bidez (pinturaren bidez) imitatzea gizakiaren ekintzak eta hitzak hitzen bidez imitatzea baino”¹¹⁰. Beraz, musa kimu berrien bidez adierazitako naturarantz orientatzen bada ere, artifiziala denari bizkarra emanez, azken emaitza beti izango litzateke errealitatea adierazteko hitzen (azken finean gizakiaren sorkuntza) osagabetasuna eta ezintasuna.

Bere irudian, Magrittek aurkako bi gai elkartu zituen, lehendik ere Romanoren irudian agertzen baziren ere: dorre zauritua eta sustrai biziak; naturala dena eta artifiziala dena modu bitxi batean elkartuta; zuhaitza eta lurrazpiko landaredia, kasu honetan eta harrigarria bada ere, gizakiak fabrikatutakoa airetik altxatzea ahalbidetuz. Berariaz poesia aipatu gabe, Magritteren irudiak gizakiak egonkorra eta iraunkorra den zerbaiteko duen ezintasuna adierazten duela dirudi, gizakiak bere lana naturaren indar anitz, bizi eta ahalmentsuetan oinarritu arren. Giza ahalegin guztiek biltzen dute beren baitan beren hondamendiaren kausa, eta hondamendi hori, batzuetan, bere sustraietan, bere izatean aurkitzen da. Jakina, irudi hau ideia surrealista gisa ere interpreta daiteke, hau da, guztiak, zokoratutako artifizialtasunak barne, berariazko barne bizitza bat duela, ezkutuan egon arren, errealitatea bezain bizkorra dena, gauzak beren itxuratik harago begiratzen baldin badakigu.

Romanoren eta Magritteren erdibidean, Smithsonek gizon bat marraztu zuen. Bere oinak sustraiak ziren, bere gorputza enborra eta bere besoak eta buruaren irtenuneak adarrak. Baina hura ez zen izan zuhaitzaren atalekin lan egin zuen aldi bakarra. Romanoren dorreak eta Magritterenak beren barruan bildu behar duten espiral formako eskailera, besterik gabe espiralzat hartu zuen Smithsonek, zuhaitzaren sustrai edo adarren ideiar lotuta, ordea. Iparramerikako artista honek sortutako lan anitzetako bat, proiektu gisa bakarrik agertua, hautsitako, “zauritutako” espiral handi bat izan zen¹¹¹, gainazal zabal baten gainean ezarritako zuhaitzen sustraiez egina.

19.

Francesco Piranesi

Asmatutako gartzelak (Carceri d'invenzione), VII. zkia., 1760

Grabatua

Frank O. Gehry

Guggenheim Bilbao Museoa, 1992–7

“Zauritutako dorre” salbuetsiaren barnealdea

Maurits Cornelis Escher

Erlatibitatea, 1953

Litografia

28 x 29 cm

Babelgo Dorrearen irudikapen guztiek barne mundu izugarriak, eta kanpoko errealitatearekin loturarik ez duten espazio arkitektonikoak iradokitzen dituzte, erabat artifizialak direnak, denborarik ezagutzen ez duen eta, bere zentzu nabariezinen handitasunean, arimaren aldartea erakusten duen mundu bateko paisaje gisa, amildegietatik sortutako ispilu batean bezala berau behatuz. Bere “asmakuntzak” arkitekturen ehunez osatutako abstrakzioak dira, oso trinkoak direnez edozein esanahitik libre, eta errealitate berezia berenganatzen dute, ehunaren zati bakoitzak banaka hartuta eduki dezakeen esanahia alde batera utzita. Piranesik “gizaki modernoa, noraezean dabilen itzal baten antzera, bere ezintasunaren labirintoan kontsumitzen deneko joko krudela eszenaratzen du... eta labirinto hori espazio latz horietan, erdi leotz erdi hobi diren horietan hezurmamitzen du”¹¹². Natura “kanpoan” dago, gizabanakoarengandik bereizita, bere presentziaz ohartu gabe. “Barnealdeko horizonteen kosmosa” deskribatzen duen labirintoaren barneraezintasuna. Hain zuzen ere “*gartzela metafisikoak*” dira, begirada larritzen dutenak, baina “adimenaren barruan daude, amesgaiztoz eta adiezintasunez osatutako hormekin, antsietatezko kateekin, bere oinazea pertsonala bezain generikoa den delitu baten ondorio izanik”, eta horregatik “serieko plantxa guztiak sinbolo bakar baten bariazio kontzienteak dira, giza arimaren sakontasun fisiko eta metafisikoetan dagoen errealitatera – *azediara* eta nahastera, amesgaizto eta *angstera*–, ulertezintasunera eta ikarara”¹¹³ zuzentzen den sinboloarena.

Izenburu esanguratsua, hau da, “El inmortal” izena duen Jorge Luis Borgesen kontakizun batean Piranesiren irudi batetik hartua dirudien deskribapen bat agertzen da: “Bukatu gabe esploratzen aritu nintzen jauregian, arkitekturak ez zuen helbururik. Ugariak ziren irteerarik gabeko pasabideak, helezina zen leiho altua, gelaska edo putzu batera eramaten zuen ate handia, alderantzizko eskailera sinestezinak, mailak eta balautrada beherantz begira. Beste batzuk, horma monumental bati airean itsatsiak, inora iritsi gabe amaitzen ziren, bi edo hiru biraren ondoren, kupulen goialdeko iluntasunean”. Munstrokeria arkitektoniko hau, ez erdigunerik ez eta aurrez ezarritako norabiderik ez zuena, dio Borgesek, bukaeran, ez litzateke harritzekoa bere arrazoiaren ametsetik sortua izatea: “Ez dakit eman ditudan adibide guztiak hitzez hitzekoak ote diren; jakin badakit urte askotan nire amesgaiztoak kutsatu zituztela; ezin dut jakin ezaugarri hau edo bestea errealitatearen edo nire gauak kezkarazi zituzten formen hitzez hitzeko transkripzioa ote den”¹¹⁴.

Izan ere, Borgesen deskribapenak Escher-en mundu arkitektoniko paradoxikoetarako ere balio du. Hofstadter-ek aztertutako Kiribil Arrotzetan bezala, beren hasieran beren amaiera aurkitzen delarik, aldi berean, Escherren irudiek betiere atzera edota behera egiten duen eredu bati erantzuten diote: “Kiribil Arrotzen kontzeptuak infinituarena hartzen du bere baitan, zeren eta, kiribila ez al da prozesu amaigabe bat modu finitu batean irudikatzeko modua baizik? Eta infinituak zeregin itzela betetzen du Escherren marrazki askotan”. Escherren unibertsoan errealitatearen eta irudimenaren irudikapena elkarri lotutako maila desberdinetan konbinatzen da, eta horrek “behatzailea bere burua behatzera gonbidatzen du beste maila baten zati gisa”, horietako batean itxita, eta “horrek berez bertigoa sorraraz dezake gudan”¹¹⁵.

20.

Robert Smithson

Paisaje entropikoa (Entropic Landscape), 1970

Arkatza paperaren

48,2 x 61 cm

Richard Serra, bilduma, New York

Daniel Libeskind

Mikromega. Filtrazioa, 1979

Piranesiren izaera babelikoa eta labirintikoa Smithsonen eta Daniel Libeskind arkitektoaren lanetan luzatzen da. Lehenengoaren paisaje entropikoak, ezinezko eskailerak, eta espiral-forman igotzen diren dorreek koroatutako mendietan barrena sartzen diren hutsuneak irudikatzen dituztenak, horietatik prismak, tunelak, eta itxuraz kaotikoak diren eraikuntzak azaleratzen direlarik, jainko nagi batek erortzen utzitako kuartozko kristal izugarrien antzera, gorabehera askoko lur, kristal eta ur jarioen metaketa artean erdi lurperatuta... ekologiaren ikuspegitik gaur egungo erantzuna dira XVIII. mendearen erdian italiarrak sentitutako aldarteekiko¹¹⁶. Azken honek deskribatutako aldatzea, barrukoa, metafisikoa eta arkitektonikoa, kanpoko, sozial eta industrial bihurtzen da iparramerikarraren paisaje hondatuan. Paisajearen kontzeptu berri bat lantzean, Smithsonen atera zuen ondorioa haxe izan zen, inoiz ez litzatekeela erabat zehatza izango, ez eta estatikoa edo atemporal ere, prozesu geologiko bat izango baita, aldi berean ahalbide teknologiko modernoek zehaztua, hau da, etengabe eraikitzen ari den lekua, non gizakiak eta Naturak txandaka esku hartuko bailukete. Ekintza konbinatu hau, lehentasunez, hirietako auzo pobreetan burutzen zen, horiek “kontrolik gabe hazten ari diren babeltzat edo linbotzat” hartzen zituelarik.

Litekeena da Piranesik axometria gisa ezagutzen dugun espazio arkitektoniko modernoaren irudikapen konbentzioa ezagutu izan balu, edo Smithsonen bere marrazkiak irudikapen modu horretara eramateko arkitekto bati eman izan balizkio, emaitzek Libeskinden *Mikromega* izeneko marrazkien askoz ere antza handiagoa izango luketeela, hain zuzen ere hirurogei eta hamarrek hamarkadaren bukaeran egindakoena. Horietan bere ondorengo hizkuntza arkitektonikoaren heldutasuna agerian dago. “Konposizio labirintikoen serie bat da [...] eta bertan forma axialak, prisma meheak, zulo linealak dituzten planoak, segmentu kurbadun edo zuzenak kolpean sartzen dira eta barnepenetrazioen bilbe korapilatsuak sortzen dituzte diagonalean, arkitekturaren nolabaiteko antza duten bolumen prismatikoen perspektiba axonometrikoen serieen bategitea edo elkargunea ematen dutelarik”¹¹⁷. Espazio birtual honetan, elkarrekintzan ari diren lerro angelutsuek zeharkatzen dutelarik, ukitzera iritsi gabe, jarraitasunak etenez eta lekuak sakabanatuz, metamorfosi bat edo armazoi guztiaren eraispena jasateko zorian daude. Libeskindek berak dio “geometriatik eta estrategia tektonikoetatik aldentzen zaren unean, labirintoa nabarmendu egiten da”. Horregatik, errealitatea berez lekuz aldatzeko karga horretatik aske, Mikromega horiek “asmakuntzak” edo ikuspenak dira, elaborazio artistikoak, Piranesiren lerroek bezala eraikitako errealitate bihurtu –edo ezer deskribatu– nahi ez duten lerroak, baina “suntsipenaren lerroak izan daitezke, heriotzean, erabateko klausuran bukatzen duten lerroak edota fedearen, itxaropenaren edo arimaren lerroak”¹¹⁸.

21.

Caspar David Friedrich

Emakumea sartaldeko eguzkiaren aurrean, ca. 1818

Olio-pintura mihisearen gainean

22 x 30 cm

Museum Folkwang Essen

Marina Abramovic

Harresi Handiaren ibilbidea (Great Wall Walk), 1996

Koloretako bi cibachrome argazki, tintazko marrazkiak

Center for Research in Contemporary Art, Texas

Emakume bat, atzealdetik ikusia, besoak zerbait luzatuta eta eskuak zabalik dituela, eguzkiaren lehenengo izpiak jasotzeko prest dago. Paisajearen parean jarrita, erritual erlijioso pribatu bat ospatzear dagoela ematen du, bertan, Naturaren altare kosmikoaren aurrean, aldi berean apaiz emakume eta ofrenda bezala agertzen da. Ez dakigu ziur nondik iritsi den edo zer utzi duen bere atzean; gauza ziur bakarra zera da, emakumeak bide baten bukaeraraino jarraitu duela aurrera, bertan, hiru arkaitzez inguratua, keinu sinple batez baina intentsitate handiz eta berpizkundearen denboraz jaunartze-ofrenda bati ekiteko prest. Eguzkia beretzat irtengo da, jasoko duenarentzat. Baina emakume hau beste ikuspegi batetik ere ikus daiteke, hau da, eskuaren keinu sinple batez eguna argitzen duen emakume gisa. Emakumearen eta Naturaren arteko identifikazioa erabatekoa da. Geu bere behaketari so gaude eta nahita pinturatik kanpo geratzen gara, gure edozein zurrumurruk egunsenti bakoitzarekin sortzen den mirariaren giro isila apur dezakeelakoan. Paisajea ez da mehatxuzkoa, ez eta izugarria ere; ez dago haitz eskergarrik pertsonaren garaiera gailentzen duenik, ez eta, begiradaren behealdetik zabalduz, tontor batetik osorik ikusten den ikuspegirik ere. Aitzitik, paisaje laua eta hurbilerraza da, elkarri eskaintzak egiteko ospakizun intimo baterako egokia, eta bere ortzimuga emakumearen gorputzaren mailan antzematen da.

Marina Abramovicek ere egunsentian hasi zuen, itsasoa aurrean zuela Txinako Harresi Handiaren ekintza-ibilbide luzea. Bere burua atzealdetik ikustean, kostaldeko haitz baten gainean igota, bere irudia egunsentiaren argi laranjen aurrean moztuta, bidaia heroiko bati ekin zion Niaren bila, ez ordea argiaren harrera naturalaren eta egunerokoaren bidez, garai batean tartariarren aurrean eraikitako harresia izan zen Ezinezko Helburuan zehar ibiltzeak berekin dakarren esfortzu psikologikoaren eta sufrimendu fisikoaren bidez baizik. Eraikuntzaren mutur batetik abiatu zen eta, kontrako muturretik, bere lagun Ulay-k gauza bera egin zuen, eta bakoitza bakardadean hiru hilabetez ibili ondoren (2.000 km bakoitzak) bitarteko puntu batean topatu zuten elkar. Harresia zubi gisa erabilia, gune geografiko urrun batetik bestera pertsonak garraiatzeko ez ezik, ibiltzen duenaren izaera, aldarte batetik bestera daramana, aldi berean errealitatearen ezaguera mota jakin batetik, norbere gorputza ikusteko, ulertzeko eta onartzeko beste modu ezberdin batera eramanez (zen), Natura osoaren zati gisa hautemanez (eta beraz Friedrich-engandik ez oso urrun); adimena bera ibilitako Naturarekin lotzen gaituen gorputzaren zati gisa eta, azkenik, errealitatea (herriak eta dagozkien munduak), kosmosaren zati gisa, bere egunsentiaren aurrean bete behar den promesa gisa bidaiari ekin zaiolarik. Ana Mendietaren kasuan bezala, Abramovicek oinazean eta sufrimendu fisikoan aurkitzen du transzendentziarekin komunikatzeko bidea.

22.

George Frederick Watts

Minotaurora, 1885

Olio-pintura mihisearen gainean

118,1 x 94,5 cm

The Tate Gallery, Londres

Anselm Kiefer

Gau-orden ospetsuak (Die Berühmten Orden der Nacht), 1997

Akrilikoa eta emultsioa mihisearen gainean

510 x 500 cm

Guggenheim Bilbao Museoa

Minotauroa, labirintoaren geografia ebakira ohituta, bertako hormak jarraitasunaren soluziobiderik gabe hedatzen direlarik eta horien artean ezinezkoa izanik imajinatzea metro eskas batzuk gaindituko dituen pareko distantziarik edota buru gaineko lerro estu bat ez den zerurik, dedaloaren goialdeko muga gainetik agertzen da eta, txundiduraren eta tristura gogoetsuaren artean, itsas zeruertzaren lerro amaigabera begira dago. Ustekabean, bakardadea eta abandonua sentituz, Minotauroak gizakiak eraikitako infinituaren irudikapenean hertsita bizitzearen esperientzia, itsasoaren eta zeruen, hau da, infinituaren beraren zabaltasun izugarriaren aurrean egotearekin kontrastatzen du.

Jorge Luis Borges Watts-en pintura honetaz baliatu zen “La casa de Asterión” (*El Alephen* barne hartzen dena)¹¹⁹ kontakizunaren oinarri gisa. Bere etxeko horma labirintikoen artean hertsita (“munduaren tamainakoa”), Minotauroak gogoeta egiten du: “Guztia askotan errepikatuta dago [...] baina bi gauza daude munduan behin bakarrik daudela ematen dutenak: goian eguzki nahaspilatua; behean, Asterion”. Hala eta gutiz ere, kontakizun honetan Borgesek jasotako eraginik garrantzitsuena “Eraikuntza” izena duen Frank Kafkaren testuan aurkitzen da: “Biak elkartzen dituen ezaugarri esanguratsua hau da: bi kontakizun hauetan ekintza garatzen den espazioa labirinto bat dela, babeserako eraikuntza gisa sortua, eta gartzela bihurtzen dena, irtetea ezinezkoa den gartzela [...] Bi kontakizunetan protagonistak animaliak dira, bietan ahots narratiboa lehenengo pertsona da; animaliek hitz egiten dute, beren biografia deskribatzen dute, beren kezka, beldurra, munduarekin duten harremana, “besteekin” duten harremana”¹²⁰. “Bere errealitate labirintikotik” harantz kokatua dagoen horrekiko, Wattsen Minotauroak hain desberdina izatean, antzekoa dela ematen duen horren aurrean sentitzen duen txundiduraz hitz egiten digu.

Zeruertza gartzela ontologikoa da, bertan Gizakia Lurraren gainean preso dagoelarik. Zeruertzak gaindiezina den giza ahalbidearen muga adierazten du; oztoporik ez duen bidea, baina distantzian etengabe urruntzen denez, zentzurik ez duen igarobide seinale gisa agertzen dena, irteerako egoera berberaren etengabeko erreproduktzioa, alegia¹²¹. Anselm Kieferrek 90eko hamarkadan zehar egindako pinturak, gaiei dagokienez, izaera unibertuala eta generikoa duten arazoetara gero eta gehiago hurbiltzen direla dirudite, 80ko hamarkadara arte bere lana osatu zuten eta izaera geo-historikoa zuten haietatik gero eta gehiago aldenduz. Bereziki, piramideak, mastabak eta bestelako eraikuntza monumentalak bezalako eraikuntza arkitektonikoei buruzko mihise handien serieak aldi berean eraikitzaile eta suntsitzaile gisa aurkezten du gizakia, bai eta eraikuntza horien bidez betikotu nahi izan zuen ankerkeria izugarriaren eragile gisa ere. Zibilizazio zaharrak gogora ekartzen dizkiguten eraikuntzen antzinako tipologiak, adreiluzko eraikuntzek, eskala megalomaniakoak, mihiseen nahiz horietan irudikatutakoaren materialtasun fisiko saihestezinak, narrazio historikoaren eta mito eta metaforaren arteko lotura sotilak¹²²... ezinbestean Babelgo dorrea gogorarazten digute eta, zehazki, atsekabearen, hondamendiaren eta bertan behera uztearen ondorioak.

Barbara Rose-k adierazitakoaren arabera, lan hauetan Kieferrek tradizioari eskatzen dio babesa, eta horren frogagarri, Böcklin, Friedrich eta Runge aipatzen ditu. Minotauroaren eta kosmosari begira lurraren gainean etzanda dagoen gizonaren ikuspegiaren aurrean, Wattsen izena barne har dezakegu, erromantizismoaren eta sinbolismoaren erdibidean dagoen beste pintorea, orain Kieferrek berreskuratutako duen tradizio horren barruan; bai eta Victor Hugo-ren olerki bat ere, bertan ni indibiduala gaueko zeru kezkariekin kontrajartzen delarik:

LUGUBRE IMMENSITÉ! PROFONDEURS REDOUTÉES!
TOUS SONT LÀ, LES SATANS COMME LES PROMÉTHÉES.
TÉNÉBREUX OCÉANS!
CIEUX, VOUS ÊTES L'ABÎME OÙ TOMBENT LES GÉNIES.
OH! COMBIEN L'OEIL, AU FOND DES BRUMES INFINIES,
APERÇOIT DE GÉANTS!¹²³

23.

Walter de Maria

Tximista-zelaia (The Lightning Field), 1974–7

Altzairu erdoilgaitzezko 400 zutoin, 25 zutoineko 16 lerro zuzenetan antolatua
(ekialdetik mendebaldera ikusita), 16 zutoineko 25 ilara izanik (iparraldetik hegoaldera ikusita).
Altuera: 6,2 m. (lurra oszilazio txikiak izan arren, zutoin guztiak altuera berean amaitzen dira);
azalera: 1.585 x 1.000 m. (milia 1 x km 1)
Quemado, New Mexico
Dia Art Foundation bilduma

Naturak sorrarazitako indar elektrikoak kontrolatzeko saioa, indar horiek erakarriz eta horrela “beren ahalmena eta distira bisuala ospatuz”¹²⁴, ziurrenez, obrarik apartekoena da, ezinezkoaren kusan ibiltzeko asmoarekin XX. mendearen bigarren erdian burutu diren guztien artean. Sinbolikoki, tximista da dorrea eraikitzea eragozten duena, zauritu eta bukatu gabe uzten duena. Horregatik, tximista kontrolatzeko ideia egin ezin denarekin zuzenean lotzen da (metaforikoki), baina gaur egun egingarria da teknologiari eta bikaintasunaren kontzeptua eguneratu izanari esker.

Tximistak nahiko maiz izaten diren leku batean kokatuta, Walter de Mariaren obra pieza bikaina da zentzurik sakonenean: “handitasun nahi bizia, obraren muga fisikoak lurraldearen eskalan zehar gainditzeko saio ausartan aurkitzen dena; izaera modularrak obraren infiniturainoko progresioa adierazten du; [...] naturaren indarrekiko boterepultsua, edo errespetua, kasuen arabera”, “hegazkin batetik bakarrik antzeman daitezkeen, edo antzeman ezin diren dimentsioak, eta horien baitan bere mugak eta, noski, bere ingeradaren forma igarri ezinik murgilduta geratuz”¹²⁵. Nolabait norbere baitan biltzea eta isiltasuna behar izaten dira behatzeko, *Spiral Jetty* bezala, ikusten zaila den beste obra bat, eta ez bakarrik leku urrun eta bakarti batean kokatuta dagoelako, tximistak gutxitan eta ustekabeen sortzen direlako baizik (3 – 30 aldiz urtean), bai eta tximistek gauean zehar eta zutoinek erakartzen dituztenean intentsitate handiagoa hartzen dutelako ere. Dena den, egunsentiaren eta ilunabarraren argiak zutoinak ikusteko aukera ematen digute, egunargi biziaren azpian ikustezin bihurtzen direnak, argi leun batek dirdir egiten dueneko ispilu meheen antzera jardunez.

Lurrekoa edo zerukoa ez den obra bat da, bietatik sortzen baita; beraz, “infinitua ere ikusgai geratzen da, lurraren hedapen horizontalean ez bada ere, lanak azpimarratzen dituen lurraz kanpoko eremuetan”¹²⁶.

Robert Smithson*Tximista espiralean (Lightning Spiral)*, 1970

Arkatza paperaren gainean

30,5 x 22,9 cm

Daniel Libeskind*Suzko lerroa (Line of fire)*, 1988

Eskultura, Arte Garaikidearen Zentroan, Gante

Daniel Libeskind*Jewish Museum. Maketa*, 1989–92

Berlin

Bere bizitzaren azken urteetan, Smithsonek mota guztietako espiralak marraztu zituen. Horietako batzuk lehenago ikusi ditugu, eskailera, sustrai, paisaje bakarti eta abarrekin lotuak. Ez da harritzekoa bere ibilbide osoa ezagututa, une jakin batean espirala tximistaren ideiarri lotu izana. Kontakizun mitikoaren arabera, tximista da dorrearen garapena eragozten duena, hau da, espiralarena, eta, beraz, argi eta garbi bereizten eta kontrajartzen diren bi gai dira. Smithsonek marrazki honetan bat egin zituen, beharbada Natura berez labirinto bat dela adierazteko, beharbada gizakiak espiralak eraikitzeke asmoak (dorreetan nahiz labirintoetan) Naturaren sekretu ulertezinetara hurbilazten dituelako, beste garai batean Jainkoaren misterio ulertezinera hurbiltzea izango litzatekeena.

Suzko Lerroa (Line of fire) izena duen dimentsio handiko bere eskultura minimalistaren bidez, Libeskindek ere metaforaren bidez adierazten du tximista, baina bere izena aipatu gabe. Linealtasun eten gorria zuzenean lotzen da arkitektoak laurogeita hamarrek hamarkadan diseinatu zituen museo batzuekin: jarraitasun mugagaberako joera duen egitura, lerro zuzen eta mehe batzuk zeharkatua, zig-zag mugimendua duen piezarekin elkartzean eta honek uzten dituen hutsuneetan ikusgai direnak. Piezaren dimentsioak, kokatua dagoen museoaren espazioarekiko desproporzionatuak, handitasunaren zuzeneko erreferentzia dira, aldi berean kolore gorri biziak eraikuntza kolosalak berezkoa duen “zarata bisual” izugarri gisa jardunez.

Eskultura honen garaikoa dugu Berlingo Jewish Museum-erako proiektua. Bertan, begien bistakoa da bi lanen arteko antzekotasun formalak. “Suaren lerroa”ren tximistaren ordezkari beste elementu bat agertzen da: izarra. Keinu “irrazional” batean oinarritua, triangulu irregularren sekuentzia bat eratu zuen, David-en izar distorsionatuaren garapena. Libeskindek honela ideiatu zuen museoak: “ikustezinaren, hutsunearen enblema [...] aipatzen ez denak izen mugiezinetan dirauen arkitekturaren adierazita”, izen horiek Holokaustoan zehar hil ziren Berlingo juduenak direlarik. Bere antolamendua honela egituratzen da: “existitzen ez den nukleo baten inguruan, ikusten ez den zerbaiten inguruan” (Berlingo legatu judua). Museoak, beraz, ez dio monumentu bat eraikitzeke asmoari bakarrik erantzuten, “Judutar historia eta Berlingo historia ber-integratzen saiatzen baita, fedearen zauri sendagaitzaren bidez, *Hebraitarak* (11.11) liburuaren arabera zera dena: “*espero denaren susbtantzia; ikustezinaren froga*”¹²⁷.

Egile ezezaguneko*Belarria*, 400–900 K.o.

Erdi-labirintoa lautadetan

Nazca, Peru

Michael Heizer*Water Strider (Effigy Tumuli Sculptures-etik)*, 1983–5

Lur trinkoa

210 x 25 x 4,25 m

Buffalo Rock, Illinois

Peruko lautada garaietako biztanleek labirintoen zentzu kosmikoa ezagutzeaz gain, kasuren batean, ideia hori forma figuratibo antzemangarrien bidez egindako marrazki handien itxurarekin lotu zuten. Marrazki horien konfigurazioek tamaina itzela dute eta hegazkin batetik ez bada behintzat ezinezkoa da osotasunean ikustea. Beraz, beren egileek ez zituzten inoiz osotasunean ikusi, beren adimenen barruan izan ezik. Izan zezaketen esanahitik eta funtzioetik harago (zerura zuzendutako mezuak edo dena dela), osotasunean ikusi ezin izateak, horrek esan nahi duen guztia kontuan izanik, ez zien beroiek burutzea eragotzi.

Argazki batek mapa baten funtzioa betetzen du, pieza non dagoen eta nolakoa den erakusten baitigu. XX. mendeak baldintzatutako gure begietarako, Nazcako lerroek hegazkin batetik argazkia atera zaielako soilik zentzua duten neurrian, XX. mendearen bigarren erdiko artista batzuek eskulturak sortu izan dituzte, osotasunean eta zentzu formala barne hartuta hegazkin batetik bakarrik bereiz daitezkeenak, edota, nolana ere, piezak aurkitzen diren leku urrunetan ateratako argazkiei esker bereiz daitezkeenak (Walter de Mariaren nahiz Richard Long-en kasuetan).

Altueratik ikusteko sortutako lan-mota honen hastapen frustatua Robert Smithsonen 1965–66 urtean ingeniari-entrepresa bati egindako proposamen batean aurkitzen dugu, hain zuzen ere Dallas eta Fort Worth (Texas) artean aireportu berri bat eraikitzeko proiektu baterako aholkulari artistiko gisa kontratatu zutenean. Smithsonen bere lankide ziren Robert Morrisi, Carl Andrei eta Sol LeWit-i deitu zien, aireportuaren inguruan instalazio proposamenak egin zitzaten. Ia guztiek hartu zuten kontuan piezek hegazkinen barruan zeuden bidaiariak lurreratzeko eta aieratzeko uneetan ikusteko modukoak izan behar zutela. Lan-mota honetarako arte dekoratiboa alde batera utzi behar da, hori harrera eta itxarongela terminaletako barrualdeari baitagokio. Horren ordez kanpoaldean *bulldozer* direlakoak erabiltzen dira. *Earthwork* artearen hasiera izan zen eta baita Smithsonen berak koiunturalki *aerial art*¹²⁸ deitu zuenarena.

Robert Morrisen *Observatory* eta *Labirintoa (Labyrinth)* lanetan lehen ikusi dugun bezala, bere lanek antzerkiaren eta infinituaren nolabaiteko zentzua barne hartzen dute (obraren ikuslea bere barruan antzezle delako eta eszenan dagoen bitartean duen sententzia mugagabetasunari dagokiolako), eta horietako batzuk kosmikoak dira argi eta garbi, esaterako lehen aipatutako “behatokia” eta 1980ko *Ikuspegia Orioneko txoko batetik (Gaua)* [View from a Corner of Orion (Night)]. Modu esanguratsuan “Aligned with Nazca”¹²⁹ izenburua duen testuan, Morrisen kanpoaldeko espaziotik, kosmosaren hondotik behatzeko sortutako ekintzat hartzen du bere artea.

“Earthwork” artearen adierazpen batzuk lur mugimendu izugarri eta eraikuntza ikaragarri bilakatu dira, esaterako 240.000 tona lur behar izan zuen *Negatibo bikoitza (Double Negative)* lana, Michael Heizerrena (1969–70) edo bere *1. Gunea/Hiria (Complex One/City)* (1972), amaierarik-gabeko-hiria, burdinaz, hormigoiz eta lurrez eraikia, “lurraren horizontala eta giza nahiaren bertikala dira bere ardatzak, [...] antzinako arkitektura maiaren eta arkitektura moderno megalomaniakoen mikrokosmosa eratuz”¹³⁰. Heizerrek mundua sortu zenetik gizabanako bakoitzaren buruan betidanik egon den pentsamendu bat errepikatu du, eta honela dio “gizakiak ez du inoiz benetan handia den ezer sortuko munduarekin konparatuta, berarekiko eta bere tamainarekiko baizik. Gizakiak inoiz ukitu dituen objektu bikainenak lurra eta ilargia dira [...] eta hori ez da ezer existitzen dela susmatzen duen guztiarekin konparatuta”¹³¹.

26.

Giorgione

Ekaitza, ca. 1508

Olio-pintura mihisearen gainean

83 x 73 cm

Akademiako Galeria, Venezia

Ana Mendieta

Bizitza ematen (On Giving Life), 1975

Performance-a

Iowa

Giorgioneren pinturak interpretazio ugari jaso ditu, hain zuzen ere pertsonaien, arkitekturen eta naturaren artean ezartzen den erlazioaren sinesgaiztasunak bide ematen baitu pintura oso era desberdin eta anitzetan “ulertzeko”. Hala eta guztiz ere, bi gertakari objektibo agertzen dira: alde batetik, biluzik agertzen den emakume bat, lurraren gainean eserita, berarekin kontaktu zuzenean, urrutitik zutik eta jantzita dagoen gizon bat begiratzen ari zaion bitartean; emakumeak bizitza ematen du, beso artean duen haurrari titia emanaz. Bestetik, hondoa, harresiz inguratutako hiri bat agertzen da, zeru goibel baten azpian, eta laino artean harresiko dorreetako batera ezinbestean zuzentzen ari den tximista bat sortzen ari da. Tximista, lehen ikusi dugun bezala, helburu bat lortzea ezinezkoa egiten duen kausa baldin bada, Giorgioneren pintura honetan zein da helburua? Zilegi da, beste pintura batzuetan gertatzen den bezala, paisajeak eta arkitekturak osatutako hondoa lehen planoan kontaktzen denaren alegoria direla pentsatzea. Kasu honetan, helburuak emakumearen eta haurraren jarrerarekin izango luke zerikusia, aktibo dauden bakarrak, gizona pasibotasunez behatzera mugatzen baita. Bizitzaren luzapena, bere igarobidea eta betiko iraupena da, hain zuzen, ezinezkoa. Harresiak eraikuntza iraunkorraren eta egonkorraren alegoria baldin badira, gizakiak egindakoaren iraunkortasunaren erakusgarria, horixe da, hain zuzen, tximistak erasotzen duena. Bizitza, bere igarobidea, heriotzera kondenatuta daude; gure jarrera aktiboa nahiz pasiboa izan, berdina dio, edozein bizitzak jasango du goiko indar baten eraso eta garaipena. Bizitza betikotzeko ilusioa, gizabanakoarena nahiz gizartearena, beti dago mehatxatuta eta azkenean gizabanako bakoitzarengan gizakiak egindako guztia zein hauskorra eta ahula den frogatzen da.

Ana Mendietaen *performance*ak lotura estua du Giorgioneren pinturarekin. Mendieta, bera ere biluzik, lurraren gainean, hazitako gizabanako baten eskeletoaren (haurraren kontrakoa) gainean etzaten da, eta bere arnasaren bidez bizitza eman nahian ari da, *ecological Oedipal Complexa* bitartekari izan gabe. Lurra kontaminatua ez dagoen gauza naturala da; emakumea, existitzen den bizitza; eskeletoa, ezkutuko patua; haragirik gabeko hezur horien guztien gainean etzateko keinua, bizitza emateko ezinezko saioa. Ezinezkoa? *Performance*aren filmazioan emakumearen arnasak geldo dagoenaren mugimendua eragiten du eta “jarduera”, bizitza ez bada, sorrarazten du bukatuta dagoen horretan. Mendieta honela dio: “Nire artea unibertsoarekin elkartzen nauten loturak berreskuratzeko modu bat da. Amaren iturrira itzultzeko modu bat. Nire *earth/body* eskulturen bidez, erabateko lotura lortzen dut lurarekin... Naturaren luzapen bihurtzen naiz eta natura nire gorputzaren luzapen bihurtzen da [...] emakumezkoaren nonahiko indar batean, amaren sabelaz inguratuta egon ondoren irauten duen irudia, izateko dudaren nahiaren adierazpide bat da”¹³².

Hori guztia Naturaren eta gizabanakoaren artean banandutako kontzientziaren adierazpena da, Errenazimenduaz geroztik gero eta gehiago adierazi dena. Naturaren lzaerara itzultzeko nahi bat dago gudan, eta nahi hori Edertasunaren, Askatasunaren eta Egiaren nozioekin identifikatzen da. Saturnoren Naturara itzuli nahi dugu, Amarengana bezala, bere barrenean baitago betetasun askatzailea. Hala eta guztiz ere, itzulera hori ez da erraza ezintasunaren tximistak eragotzen baitu. Saturnoren Naturaren ondoan Jupiterren Natura dago, edozein osotasunezko proiektu suntsitzen duena¹³³.

27.

Uletyeytehay

Zulu etniako kidea

Labirintoaren marrazkia bi erdigunerekin, XIX. mendea¹³⁴

Ana Mendieta

Venus-en labirintoa (Laberinto de Venus), 1982

Lokatzean landutako irudia

Ana Mendieta

Venus-en maskorra (La concha de Venus), 1981–2

Akrilikoa enbor-azal paperaren gainean

40,6 x 30,4 cm

Carlos eta Rosa de la Cruz bilduma, Miami

Ana Mendieta bere lan honetan jatorri heterogeneoa duten sorkuntzako joera desberdinak bildu zituen. Alde batetik, Robert Smithsonen lana, bestetik teoriko batzuen testuak, esaterako Octavio Paz (batez ere *Bakardadearen labirintoa*), Bataille-renak, Lévi-Strauss-enak eta Caillois-enak, eta aldi berean Frida Kahlo-ren pintura (bereziki *Zutabe hautsia*, 1944koa, Fridak gorputzetik sortzen diren adar eta sustrai ugariz irudikatzen duen bere burua, lurteko pitzaduren bila –gogoratu Romanoren eta Smithsonen antzeko lan bikainak–), ahaztu gabe Caribeko familia-ondarea, bertatik traumatikoki aldendu zutelarik (Cubatik lowara) hamabi urte zituela, afrikar sustraia duen

kostunbrismo izpiritualari eta plastikoari lotua¹³⁵. Mendietaren lanean umetokiaren babeslekurako itzulera antzematen da, bizitza hasten den lekura, bai eta hilobira ere, heriotza bizi den lekura, izaera desberdina duten bi denbora motaren bidez: “batak betiko itzuleraren ideia hartzen du bere baitan, existentziaren denborazko prozesuari dei egiten dion ziklo mitikoa eta, bestea, alternatiboki gerta daitekeena, jatorrizko ideia oinarririk gabeko oinarri izatearen eragilea”.

Lurrarekin eta bere materialekin (buztina, azalak, harriak, sua...) ezarritako lotura zuzena izan zen Mendietak erabilitako modua denbora zirkular bati buruz duen ideia erakusteko, bertan bizitza alderdi desberdinen pean eta ekintza sinpleen bidez transmititzen delarik, norberaren inguruko natura, modu misteriosu batean gaur egun ere, gizadiak erabilitako sinbolo zaharrenen bidez azaltzen den bezala.

[Itzultzailea: BITEZ, S. L.]

O h a r r a k

1. Pierre Bourdieu-k “ordena soziala”ri buruz aztertu zuena. *Meditaciones pascalianas* obran (Anagrama, Bartzelona, 1999). Ikusi bereziki ondoko kapituluak: “Las relaciones entre las posibilidades y las esperanzas”, 286–289 or., eta “Retorno a la relación entre las expectativas y las posibilidades”, 306–309 or. [itzuli]
2. Novalis, *Granos de polen* (1797–8), *Fragmentos para una teoría romántica del arte* erreproduzitua, Javier Arnaldo-ren argitalpena (Tecnos, Madril, 1987), 49. or. [itzuli]
3. Carlos Castilla del Pino, *El delirio, un error necesario*, (Nobel, Oviedo, 1998), 46. or. [itzuli]
4. Calderón, *Comedias mitológicas. La fiera, el rayo y la piedra*, hirugarren aldia, (1652) (C.I.A.P., Madril, d. g., 191. or.). Calderón de la Barca-k, *La vida es sueño*ren egileak –ez ahaztu–, piztiaren, tximistaren eta harriaren irudiak erabiltzen ditu amodioaren hiru metafora gisa, eta bere ezintasunaren –maitasuna helezina da– zentzuan erabiltzen ditu: piztia maitasunak eraginda burua galtzen duen gizona da, tximista besteen maitasuna eragozten duen gizona eta harria bere burua egiten saiatzen den gizona maitasunaren oinarri sendotik abiatuta. [itzuli]
5. Marc Augé, *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Ikus “Las cuestiones en juego: los sueños, el mito, la ficción” kapitulua (Gedisa, Bartzelona, 1998), 72. or. [itzuli]
6. Charles Baudelaire-k hauxe idatzi zuen, Edertasunarentzat, “Malenkonía, nolabait esateko, bere lagun itzaltsua da, zenbateraino izango den ez dudala *Oinazetik* ez dagoen Edertasun motan sinisten (nire garuna ispilu sorgindu bat izango al da?)”, *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo* (Renacimiento, Sevilla), 1992, 29–30. or. [itzuli]
7. E. M. Cioran, *Historia y utopía*, (Tusquets, Bartzelona, 1998), 46. or. [itzuli]
8. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, (Siruela, Madril, 1989), 78. or. [itzuli]
9. Clarice Lispector, *Aprendizaje o libro de los placeres*, (Siruela, Madril, 1994), 95. or. [itzuli]
10. E. M. Cioran, *Historia y utopía*, 118. or.: “horrek esan nahi du utopia bat argitzeko eta bertara hurbiltzeko gai ez den gizarteak esklerosian eta hondamendian erortzeko arriskua duela”. [itzuli]

11. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte* (Paidós, Bartzelona, 1999). Ikusi bereziki “Modalidades de la historia: posibilidad y comedia” kapitulua, 201–26 or., bertan “ahal dena” eta “ezin dena” aztertzen ditu, Historiaren une bati dagokion elementu gisa artista bere jardura profesionalean, teknikoki eta kontzeptualki, egiteko gai den edo egitea ezinezkoa zaion irudien eremuaren barruan. [itzuli]
12. Eskilo, *Tragedias completas* (Cátedra, Madril, 1988), José Alsina Clotaren argitalpena. *Prometeo encadenado*, 427–86 or., 248–50 bb. [itzuli]
13. E. M. Cioran, *Historia y utopía*, 148. or. [itzuli]
14. Franz Kafka, *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, “Prometeo” (Emecé, Buenos Aires, 1953), 85. or. [itzuli]
15. “Eserita eta behatzen bada, amaigabeak diren / espazioak bere atzean, eta sekulako / isiluneak, oso baretasun sakona / nire pentsamendua itxurak egiten ari da; ordea gutxi falta da / bihotza izutzeko”: *Canti*, Niccoló Gallo-ren eta Cesare Gárboli-ren ardurapean egindako edizioa (Einaudi, Turin, 1962), 105. or. [itzuli]
16. “*Las imágenes posibles* –dio José Lezama Lima-k, bere testu honi buruz–, ukigarria denaren ezinezko saioa helezina dena lortzeko [...] Paradoxikoki Sistema poetiko deitu diodan hori da, metaforan, irudian, mitoetan, poesian (irudia historian), poeman (erresistentzia denboran), eta poetarengan (berpizkunderako baldintzarik ez duen azpijokoa) oinarritua. Sistema poetikoaren asmoa ez da aplikaziorik edo berehalakotasunik izatea. Ez du argitzen, ez du iluntzen, obrak ez dira bertatik eratoritzen, ez du nobelarik egiten, ez du poesiarik egiten. Da, dago, arnas hartzen du”. *Esferaimagen* (Tusquets, Bartzelona, 1970), “Introducción”, 18. or.; “*Las imágenes posibles*”-eko testua, 51–79. or. [itzuli]
17. “Ez dakit inoiz sinetsi izan nuen Hilezkorren Hirian; berau bilatzeko lana orduan niretzat nahikoa zela esango nuke”: Jorge Luis Borges, “El inmortal”, *El Aleph*en bildutako kontakizuna (1. argitalpena, Losada, Buenos Aires, 1949). [itzuli]
18. “Eskerrak orain badakidan fantasia maitekorra / artea nire idolo eta errege bihurtu zuena / oker zegoela / Jakin badakit ere gizakiak nahi duena eta bere onerako ez dena “ (ca. 1554); Anthony Blunt-ek erreproduzitutako sonetoa. *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)* (Cátedra, Madril, 1987), 94. or. [itzuli]
19. Michelangelo Buonarrotti-ren azken gogoeta hauek oso garrantzitsuak izan dira Daniel Libeskind bezalako ezinaren arkitekto batentzat. Arkitekto honek gogoeta hauek gogora ekartzean “desafio bat dagoela konturatzea, baina baita ere jakitea ez dagoela gauza horiek lortzeko modurik” beharrezkoa dela dio: Donald L. Bates, “Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind”. *el croquis*, 80. zkia., 6–25–29. or. [itzuli]
20. F. Kafka, *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, “De la construcción de la muralla china”, 56–69. or. [itzuli]
21. M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, “El terror a la historia” (Alianza/Emecé, 1972), 143. or. [itzuli]
22. Leonardo da Vinci, *Aforismos* (Espasa, Madril, 1999), 24–5. or. Pentsamendu hauek 1508an hasi zen idazten. [itzuli]
23. “Himno a la Belleza” poeman, “Spleen e Ideal” kapituluaren barruan, *Baudelaire. Obra completa*-n (Ediciones 26, Madril, 1977), 72–3. or. Espazioen konkista fisikoa eta mentala, lurrekoak, kosmikoak edo utopikoak badira ere, Edertasunaren paradigmatzat hartuak, “infinitu eskuragaia” diren neurrian, *Cosmos. Del Romanticismo a la vanguardia* izenburua duen erakusketarako gai izan da (komisaria: Jean Clair; Montrealgo Arte Ederren Museoa eta Bartzelonako Kultura Garaikidearen Zentroa, 1999–2000). [itzuli]
24. *Libro de viajes de Benjamín de Tudela* (Riopiedra, Bartzelona, 1982). [itzuli]
25. Kontakizun hau 1918 eta 1919 urte bitartean idatzi zuen, Vladimir Tatlin Babelgo Dorrearen ikuspegi berezia berriro imajinatzen aritu zen garaian. [itzuli]
26. F. Kafka, *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, “De la construcción de la muralla china”, 60. or. Beste kontakizun batean, “El escudo de la ciudad” (*ibid.*, 79–80. or.), Kafkak Babelgo hutsegitearen arazoak aztertzen ditu: “Honako arazoak ematen ziren: edozein zereginetan, positiboa zerura iristen den dorre bat eraikitzea da. Ideia horren aurrean, gainerakoa osagarria da. Pentsamendua bere handitasunean hatzeman eta gero, ez da inoiz ahaztuko; gizakiak existitzen

diren bitartean, dorrearen eraikuntza bukatzeko nahi biziak iraun egingo du”, eta horrek, izan ere, pentsarazten digu Babelgo dorreak ez zuela beste helbururik, hau da, hastapenetan Babel hirirako sendotasunaren eta biziraupenaren bermea izatea, hau da, bertako biztanle guztiak bilduko zituen “ezkutua” izatea. [itzuli]

27. Octavio Paz, *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (Alianza, Madril, 1989), 102. or. Ez dirudi Duchampek erabaki hau beira 1926an garraiatzean hautsi ondoren hartu zuenik, hau da, errestauratzea ezinezkoa zela konturatu zenean, zeren eta Duchamp beira hautsi eta urte batzuetara jaso baitzuen gertatutakoaren berri. Izan ere, obra hau 1936an errestauratzen saiatu zen, eta horrek frogatzen du hura ez zela izan “behin betiko bukatu gabe” uztera bultzatu zuen arrazoia. [itzuli]
28. “Olmsted’s parks exist before they are finished, which means in fact they are never finished; they remain carriers of the unexpected and of contradiction on all levels of human activity, be it social, political, or natural”: Robert Smithson, “Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico”, *Robert Smithson. El paisaje entrópico* (Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valentzia, 1993), 174–81. or. Hasiera batean *Artforum*en argitaratua, 1973ko otsailean. “Olmsted’s parks exist...”, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam-en argitalpena (University of California Press, Berkeley, 1996), 157–171. or. [itzuli]
29. Paul Zumthor, *Babel ou l’inachèvement* (Seuil, Paris, 1997), 210–1. or. [itzuli]
30. E. M. Cioran, *Historia y utopía*, 35. or. [itzuli]
31. Bibliako testuaren bertsio, idatzi, interpretazio eta bestelako inplikazioei buruz, ikusi Hubert Bost, *Babel. Du texte au symbole* (Labor et Fides, Geneva, 1985), bai eta aipatutako Paul Zumthorren obra ere. [itzuli]
32. (37–99 K.o.) *Juduen antzinaldiak*en egilea. Bertan, juduen herriaren historiak izan duen bilakaera adierazten du, Sorkuntzatik Jerusalem bertan behera geratu zen arte. Datuak René Poirier-en testutik hartu dira, *La epopeya de las grandes construcciones. De la torre de Babel a Brasilia* (Labor, Bartzelona, 1965), 8. or. eta ondorengoak; ingelesez ere berriagoa den argitalpen bat dago: Josephus, *Jewish Antiquities* (Loeb Classical Library, Londres), 1978. [itzuli]
33. Genesiak (10, 8–10) honela deskribatzen du “lurreko lehenengo heroia”, “ehiztari handia” izateagatik nabarmendu zena eta Babel bere “hiri nagusietako bat [...] Senaar eskualdean” izan zelako ere, baina ez du zehazki esaten hark eraiki zuenik. [itzuli]
34. Nabucodonosor-en Kronikak honela dio modu adierazgarrian: “Nazio anitzetako herri guztiak *Etemenanki* (ziggurat, Babelgo dorrearen antzeko forma zuena ustez) erakitzeko lan egitera behartu nituen”. *Etemenanki* hitzak, bide batez, hauxe esan nahi du “zeruaren eta luraren oinarria” (ikusi M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, “Arquetipos y repetición”, 22–5. or.), eta horrek Piero Manzoni-ren *Socle du Monde* dakarkigu burura, aurrerago hitz egingo dugun lan bat izanik. [itzuli]
35. Harrigarria dirudien arren, hizkuntzen nahastearen gaiari buruz ezagutzen den Mesopotamiako testu bakarrean, *Enmaerka y el Señor de Aratta* (Bost, *Babel. Du texte au symbole*, 105–14. or.; François Castel, *Comienzos. Los once primeros capítulos del Génesis*, Verbo Divino, Estella, 1987, 137–8. or.), hasieran hizkuntza desberdin asko zeudela eta bateratu nahi izan zituena jainko bat (Enlil) izan zela adierazten da. [itzuli]
36. Juan Antonio Ramírez, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía* (Nerea, Madril, 1991), 37. or. [itzuli]
37. Bertan behera uzte hori Robert Smithson artistaren interesgune izan da (bera ere erakarri dute Babelgo Dorreak, Piranesi-ren gartzeletako barneek eta Borges-en liburutegiko deskribapenek). Bere lanetako bat hitzaldi bat da, Mexikon bukatu gabeko hotel bati ateratako argazkietan oinarritu zuena. Hotel hura eraikuntza lanaren erdian utzi zuten bertan behera, “denboraren ikuspegi zikliko gisa, horren arabera hasiera amaierarekin nahastuko litzatekeelarik”: Colette Garraud, “Arte y Naturaleza: aspectos del tiempo”. *Actas*, Javier Maderuelo-ren argitalpena (Huescako Diputazioa, Huesca, 1995), 93. or. [itzuli]
38. Mitoaren interpretazio psikoanalitikorako, ikusi Daniel Schoffer eta Elina Wechler, *La metáfora milenaria. Una lectura psicoanalítica de la Biblia* (Paidós, Buenos Aires, 1993), bereziki “La Torre de Babel y la metáfora paterna” kapitulua, 61–83. or. [itzuli]

39. Hasieran, Babelgo dorrea bezalako gertakaria gaitzetsi zezakeen totalitarismo mota bere hiritarrek menperatzen dituen erregeari dagokiona zen, bere hitza eta borondate bakarra inposatuz, Jainkoaren nahiaren gainetik, zeinak nahiago baitzuen jokabideen eta adostasunen aniztasuna (Salomonek ez al zuen Israelgo tribuak bateratu nahi izan lege bakar baten pean, bere anaiak esklabu bihurtuz bere tenpluak eraikitzeko, eta agintearen gehiegikeria horien aurka ez al ziren agertu Iparraldeko tribuak “*beren dendetara*” itzultzea erabaki zutenean, ekintza hori Babelgo hiririari eta dorreari atxikitako sedentarizazioaren aurkako nomadismoarekin zerikusia izanik?). Dena den, Errenazimenduaren hasieran ideia hori behekoz gora jarri zuten eta Jainkoa gizabanakoen aniztasuna eragozten zuen errege despota bihurtu zen. [\[itzuli\]](#)
40. Irudien inbentario osatu baterako, obra piktorikoaren eta grafikoaren gai nagusia Babelgo dorrea izanik, ikusi: André Parrot, *Zigurrats et Tour de Babel* (Paris, Albin Michel, 1940) eta *La Tour de Babel* (Neuchâtel et Paris, Delachaux-Niestlé, 1970); H. Minkowski, *Aus dem Nebel der Vergangenheit steigt der Turm zu Babel* (Berlin, Rembrandt Verlag, 1960) eta *Vermutungen über der Turm zu Babel* (Lingen, Luka Verlag, 1991); koloretako erreprodukzio bikainen sorta mugatu bat (lehen aipatutako obrei falta zaiena) *Babylonian* ikus daiteke, (Franco Maria Ricci, Milan, 1992), William Heude, Guillaume Lejean, Athanasius Kirchner, Jorge Luis Borges eta Giorgio Manganelliren testuak biltzen dituena. [\[itzuli\]](#)
41. Tomás Moro, *Utopía* (Porrúa, Mexiko, 1980), 13–32. or. [\[itzuli\]](#)
42. Garai horretan Infernuaren inguruan sortutako irudikapen gehienek suak erdi suntsituta utzi duen dorre edo gaztelu gisa erakusten dute, itxuraz, eraikuntza erabat desagitea lortu gabe. [\[itzuli\]](#)
43. Horrez gain esan daiteke, Babelgo Dorreari buruzko ikonografian irudi zehatz bakoitzak dagokion garaiko arkitekturaren estiloa erreproduzitzen badu ere, normalean eraikuntza honek goratze-sistema bikoitza agertzen duela: (a) arrapaladak edota eskailerak, barrukoak nahiz kanpokoak, dorreen kasuan gotiko estilokoak eta oinarria karratua izanik (eraikuntzaren Erdi Aroko irudikapenak), eta (b) arrapalada jarrai helikoidala, behearanzko espirala, goratu ahala (Errenazimenduko eta ondorengo irudikapenak). [\[itzuli\]](#)
44. Orokorrean labirintoen gaiaz jakiteko ikusi ezinbestekoa den Paolo Santarcangeli-ren liburua, *El Libro de los Laberintos. Historia de un mito y un símbolo* (Siruela, Madril, 1997). [\[itzuli\]](#)
45. Eckhard Neumann, *Mitos de artista*, “De sacerdote y vate a genio”, (Tecnos, Madril, 1992) , 13–48. or. [\[itzuli\]](#)
46. “La iglesia de los jesuitas de G.” (1816). Konsultatutako bertsoia *Cuentosen* argitaratutakoa da (Alianza, Madril, 1985), I. liburukia, 89–118. or. [\[itzuli\]](#)
47. Robert Rosenblum, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII* (Taurus, Madril, 1986). [\[itzuli\]](#)
48. Rafael Argullol, *El Héroe y el Único* “Lo Clásico y lo Romántico” (Taurus, Bartzelona, 1999), 31–4. or. [\[itzuli\]](#)
49. R. Argullol, *El Héroe y el Único*, 34. or. [\[itzuli\]](#)
50. “... ez zen denbora gehiegi Fantasiaren labirintoan noraezean ibili, / Egiaren aurrean makurtu baitzen eta bere kantua moralizatu baitzuen”, Mario Praz-ek aipatua *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* liburuan (Sansoni, Florentzia, 1976), 11. or. [\[itzuli\]](#)
51. *Frankenstein*en inguruan konsultatutako bertsoia Manuel Serrat Crespo-rena da (Bruguera, Bartzelona, 1980). [\[itzuli\]](#)
52. *Frankenstein*, 75. or. Ikusi, gai honi buruz, “El mito de Frankenstein o el vivir en el cuerpo de otros”. *El Cuerpo Mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, José Miguel G. Cortés (Generalitat Valenciana, Valentzia, 1996), 43–51. or. [\[itzuli\]](#)
53. Waldman maisuak Frankenstein txundituaren aurrean emandako hitzaldi argigarriaren amaieran, honela zioen: “Zientzia honen antzineko maisuek, zioen, ezinezkoa agintzen zuten ezertxo ere lortu gabe. Zientzilaria modernoek ezer gutxi agintzen dute, (baina) ahalmen berriak eta ia mugarik gabeak lortu dituzte, tximista menperatzen dute, lurrikarak zehazten dituzte eta, batzuetan, ikusi ezin den munduaren alderdiak aurkitzen dituzte. Horiek izan ziren maisuaren hitzak, edo, hobeto esanda, hori izan zen Patuak neu suntsitzeko igorritako mezua”. Ondorengo hitzaldi batean, Waldmanek gogoeta hau egiten du: “Talentuzko gizakien lana, okerreko bidetik eramaten bada ere, beti agertzen da, azken finean, gizakiaren onura gisa”: M. W. Shelley, *Frankenstein*, 70–2. or. [\[itzuli\]](#)

54. Nobelaren azpitoluak Frankenstein doktorea, izan ere, “Prometeo moderno” bat dela gogorarazten digu. Mito hau bereziki erakargarria izan zen garai hartako idazle erromantikoentzako: Goethek, 1773an, “Prometheus” idatzi zuen bere *Bruchstücke*, August W. Schlegel-ek *Prometeo* olerkia sortu zuen 1797an; George Gordon, Lord Byronek, gauza bera egin zuen 1816an, eta Percy B. Shelleyk 1820an ere *Prometheus unbound* bere drama lirikoarekin, eta Giacomo Leopardik 1824an *La scommessa di Prometeo* “operetta” sortu zuen, beste hainbat autoreren artean. Gure garain, Cioranek honela deskribatu du Eskiloren Prometeo “filantropo negargarria [...] zientziaren lehenengo zelotea, *moderno* bat hitzaren zentzurik okerreanean”. [itzuli]
55. M. W. Shelley, *Frankenstein*, 304. or. [itzuli]
56. M. W. Shelley, *Frankenstein*, 295–6. or. [itzuli]
57. M. W. Shelley, *Frankenstein*, 305. or. [itzuli]
58. M. W. Shelley, *Frankenstein*, 77. or. [itzuli]
59. George Gordon, Lord Byron, *Manfred*, l. ek., l. 10. esz. [itzuli]
60. *Letters of John Keats* (Oxford University Press, Londres, 1966), 93. or. [itzuli]
61. M. W. Shelley, *Frankenstein*, 312–3. or. [itzuli]
62. *L'Artiste* asteroko aldizkarian argitaratu zen bi emanalditan, 1831ko uztailaren 31n eta abuztuaren 7an; bigarren bertsioa liburu honetan eman zen ezagutzera: *Romans et contes philosophiques* (Charles Gosselin, Paris, 1831); hirugarren eta behin betiko idatzia hemen argitaratu zen: *Études philosophiques*, XVII. liburukia (Delloye et Lecou, Paris, 1837). Kontsultatutako bertsioa, behin betiko idatziaren itzulpenarekin, *Relatos célebres sobre la pintura* liburuan agertzen da, Daniel Aragonen argitalpena izanik (Altera, Bartzelona, 1997), 39–65. or. [itzuli]
63. H. de Balzac, *La obra maestra desconocida*, 63. or.: “Nahaspilatutako koloreak, pinturazko harresi bat osatzen duten lerro arraro askoren artean”, “kolore, tonu, ñabardura zehazgabeen kaosa, itxuragabeko lanbro antzeko zerbait”. [itzuli]
64. Balzacen ustez artista “bere ideia esklabua da... xurgatu egiten du eta bizitzera eta hiltzera behartzen du bere mesederako. (Artistak) modu misterioitsu batean elkartzan diren zirkunstantzia batzuen pean jarduten du. Artista ez dagokio bere buruari. Oso guratsua den indar baten mekanismoa da... Honelakoa da artista: hatseginzaletasun despotiko baten tresna apala, bere jabearen aginduak betetzen dituena” (*Des Artistes*, 1836) eta “artistak adieraztea lortu nahi duen emozioak zoritxarrez harrapatzen duenean ezin du lortu, gauza hori bera bihurtu baita bere tresna izan beharrean. Artea garunetik dator, ez ordea bihotzetik. Gai batek menperatzen zaituenean, bere esklabu bihurtzen zara, bere jabe bihurtu beharrean” (*Massimilla Doni*, 1837). [itzuli]
65. Era berean, Frankenstein doktoreak hauxe aitortu zuen, munstroa sortzen aritu zen prozesuan gogo biziak ez ziola utzi bere eskuetatik irteten ari zen izugarrikeria hura ikusten. [itzuli]
66. Jabea bera ere, bestalde, prest dago begiradarekin bere maisu lana zikintzera ausartzen dena hiltzeko, amorante jeloskor baten antzera, “pintorea baino gehiago amorantea izatea” baieztatzen baitu; lerro honetan, Poussin-ek gogoeta hau egiten du Frenhoferri buruz “pintorea baino gehiago poeta da”: H. de Balzac, *La obra maestra desconocida*, 58, 64. or. [itzuli]
67. Dore Ashtonek arreta berezia jarri zuen nobela honetan bere *A Fable of Modern Art* saiakeran (University of California Press, 1991); era berean, Francisco Calvo Serraller-ek Frenhofer pertsonaia, bere amets kimerikoak eta Balzacek testua idatzi zueneko zirkunstantzia sozialak aztertu ditu liburu honetan: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea 1830–1850* (Grijalbo Mondadori, Madril, 1990), bai eta “El desvarío artístico de la modernidad” en ere, *Claves de Razón Práctica*, 70. zkia., Madril, 1997ko martxoa, 28–35. or. [itzuli]

68. Balzacek asmatutako pertsonaietako bat Parisera etorri berria zen Poussin zen (istorioa 1612an girotzen da eta beste laguna Porbus zen). Izan ere, Quatremère de Quincy-k 1824an Poussinen gutunen bilduma bat argitaratu zuen, bertan artearen ezinezkotasun bati buruzko esaldi hau agertzen delarik, Dore Ashtonek dioen bezala, Balzacen kontakizunaren oinarria izanik. Istorioa bi mende lehenago girotzeko erabakia baliteke Balzacek Frenhofer bere antza izan zezakeen ezein artista garaikide errealekin identifikatu nahi ez izateagatik hartu izana, hala bere arketipo izaera galtzen baitzuen. [itzuli]
69. Bere garaikideak ez aipatzearren, “berria bezain sakona den sentimenduaren jabe” izanik, Balzacek Frenhoferren gaitza haren aberastasunari leporatu behar izan zion: “aberatsa jaiotzeak —azaltzen dio Porbusek Poussin bere lagunari—, eta horrek helburu jakinik izan gabe jardutea ahalbidetu dio. Etzazue imitatu! Lan egin! Pintoreek pintzelak eskuan dituztela soilik gogoeta egin behar baitute”. (H. de Balzac, *La obra maestra desconocida*, 53. or.). [itzuli]
70. Ikusi Erwin Panofski-ren testu ezagun hau, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Cátedra, Madril, 1985). [itzuli]
71. Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, *The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements 1939–1944*, John O’Brian-en argitalpena (University of Chicago Press, Chicago, 1988) I. liburukia, 18. or. [itzuli]
72. Ez du batere zerikusirik garai batean eraikuntza bikaina eta ahalmentsua, erabat bukatua, eta sentimendu nostalgikoen eragilea izan daitekeen horren aurri gisa osatu gabe dagoenarekin. [itzuli]
73. San Markoseko ganga veneziarrean, izan ere, kontakizunaren bi une adierazten dira, dorre handien irudikapenaren bidez, bata bestearen ondoan. Hemen erreproduzitzen den honetan, dorrea harmonian baina ikuskaritzapean eraikitzen ari dira; bere ondoan dagoen horretan, Jainkoaren begien azpian amaitu gabe dagoena, eraikitzaileek Asiako eta Afrikako arrazen nahasketa heteroklito batean, ihes egiten dute. [itzuli]
74. Mario Benedetti, *Las soledades de Babel* (Visor, Madril, 1994), 46–8 or. Babelgo bakardadeek ez dituzte ezagutzen / beren saiheutsak ukitzen dituzten bakardadeak / inoiz ez dute jakingo norena den proiektua / eraikitzen ari diren izuaren dorrearena alegia / Hala / sakabanatuta baina elkarrekin / hurbil baino besteren berri jakin gabe / bakarrik elkarren ondoan / bakoitza bere burbuilan / elkartasunik erakutsi gabe / haitzen antzera zeken zahartzen dira / Eta dorreak zerurantz jarraitu arren / betiko jainko errukigarri horren bila / jakin gabe gainbeheratzen dira / bakardadeetan behera / ametsetan behera. [itzuli]
75. Zumthor, *Babel ou l’inachèvement*, 114–5 or. [itzuli]
76. “Following the spiral steps we return to our origins, back to some pulpy protoplasm, a floating eye adrift in an antediluvian ocean”. “The Spiral Jetty”, *Robert Smithson: The Collected Writings*, 143–53 or. Lehen aldiz *Arts of the Environment* argitaratua, 1972. [itzuli]
77. “Here the mental spiral becomes a physical spiral (that is) an inversion of Tatlin’s Monument, or whatever, the Tower of Babel”. “Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson”, *Robert Smithson: The Collected Writings*, 196–233 or. [itzuli]
78. Daniel Libeskind, “Ampliación del Museo Victoria & Albert”, *el croquis*, 80. zkia., 168–81 or. [itzuli]
79. “Foreword to the installation”, *The Palace of Projects, Ilya Kabakov*, [Artangel, Londres, Kristalezko jauregia (MNCARS), Madril, 1998], or.g.: “a unique museum of dreams, a museum of hypotheses and projects, even if they are unrealizable”. [itzuli]
80. Maggie Gilchrist eta James Lingwood, “La ruina de los límites anteriores”, *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, 11. or. “... zig-zagging path between nature and culture, science and fiction, science and myth, civilization and wilderness, the vernacular and the geological, centre and periphery”. [itzuli]
81. *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, 74–7 or. Lehen aldiz *Artforum*en argitaratua, 1967ko abenduan. “Ruins in reverse, which rise into ruin before they are built”. “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, *Robert Smithson: The Collected Writings*, 68–74 or. [itzuli]
82. “Fragmentation, corrosion, decomposition, disintegration, rock creep, debris slides, mud flow (and) avalanche”. “The Crystal Land”, *Robert Smithson: The Collected Writings*, 7–9 or. Lehen aldiz *Harper’s Bazaar*en argitaratua, 1966ko maiatzean.

Entropia teoria bat da, Lévi-Strauss-ek formulatua, eta horren arabera edozein sistema orekatuk desantolamendurantz eboluzionatzen du erabateko inertziaraino iritsi arte, desintegrazioa eta usteltzea oso garatuak diren kulturen ondorio diren neurrian. Arrazoi horregatik, Smithsonen lehenengo artista entropikotzat hartzen zuen Jainkoa, Babelgo gizarte-sistema orekatua desantolatzean, dorreari bere aurriraino bakarrik hazten utziz. [itzuli]

83. Natalia Dumitresco eta Alexandre Istrati, "Brancusi: 1876–1957", *Brancusi* (Faber and Faber, Londres, 1988), 103. or. [itzuli]
84. "The advent of new conditions and the posing of new problems call for new methods, new measures, and new solutions. We cannot leave the ground by running or jumping; we need wings. Small changes are not enough; the transformation must be total [...] The composition of forms, forms in space, spatial depth –all these problems are meaningless to us". "Free dimension", Piero Manzoni, Germano Celant-ek komisario lanean jardun zuen erakusketa, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Milan, 1991), 92–3 or. Goizegi hil zelako izan ez balitz, Manzoni proiektu bat amaitu izango zuen, hau da, "elektronikoki kontrolatutako labirinto bat, proba psikologikoak eta buru-jateak egiteko egokia". "Some accomplishments, some experiments, some projects", *Ibid.*, 209. or. [itzuli]
85. "Wright's most visceral achievement. No building is more organic than this inverse digestive tract. The ambulatories are metaphorically intestines. It is a concrete stomach": "Quasi- Infinities and the Wanning of Space", *Robert Smithson: The Collected Writings*, 34–7 or. Lehen aldiz *Arts Magazine* argitaratua, 1966ko azaroan. [itzuli]
86. Cristina Grau, *Borges y la arquitectura* (Cátedra, Madril, 1989), 82. eta 84. or. [itzuli]
87. "Bob took the rational Faustian dream of man ordering nature into a refund and progressive Eden and, knowing its futility, he sought instead to build some corners of hell here and there". Carl Andre, "Robert Smithson: He always reminded us of the questions we ought to have asked ourselves", *Arts Magazine*, (1978ko iraila), 102. or. Bingham Copper Mining Pit-en proiektu hau ez zen burutu, beste arrazoi batzuen artean artista urte hartan bertan hil zelako. Hala eta guztiz ere, Robert Morrisek garatutako antzeko planteamendua *Untitled reclamation project* izen generikoaren pean burutu zen (1979, 3,7 akreko azalera), King County, Washington. [itzuli]
88. "The ecologist tends to see the landscape in terms of the past, while most industrialists don't see anything at all. The artist must come out of the isolation of galleries and museums and provide a concrete consciousness for the present as it really exists, and not simply present abstractions or utopias". "Proposal (1972)", *Robert Smithson: The Collected Writings*, 379–80 or. [itzuli]
89. Gogoan izan Edgar Allan Poe-ren kontakizun beldurgarria, "Maelström-erako jaitiera" izenburua duena, eta sarreran Joseph Glanvil-i buruz egiten duen aipamena, *Filosofia eta Erligioari buruzko gai anitz eta garrantzitsuen inguruko saiakerak* (1676) liburutik hartua: "Naturan, Probidentzian bezala, Jainkoaren bideak ez dira gure bideak bezalakoak; eraikitzen ditugun ereduak ez daude inola ere Bere obren handitasunaren, sakontasunaren eta ulergaitzasunaren parean, *beren baitan Demokritoren putzuko baina sakontasun handiagoa hartzen baitute*". Poeren kontakizun honetan, Athanasius Kirchner-i eta bere *Mundus subterraneus* obrari (1665) buruzko aipamen bat dago. [itzuli]
90. "Amildegi izugarria, ikaragarria / bertan behera erortzean guztia ahazten baita. / Hala, ilargi birjina / bizitza hilkorra da". *Canti*, 190. or. [itzuli]
91. Rosario Assunto, *Ontología y teleología del jardín* (Tecnos, Madril, 1991), 132. eta 174. or. [itzuli]
92. *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, 179. or. Lehen aldiz *Artforum*-en (otsaila, 1973) argitaratua. "Disrupted by industry, reckless urbanization, or nature's own devastation". "Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape". *Robert Smithson: The Collected Writings*, 165. or. [itzuli]
93. Urte batzuk lehenago (1624–33) San Pedroko baldakinoarekin antzeko asmoa lortu nahi izan zuen eta lortu zuen, Michelangelo Buonarrotiren kupularen azpian: lau zutabe monumentalen igoera ausarta goitik datorren argiaren inguruetan amaitzen da. [itzuli]

94. "Entrevista realizada por David Sylvester" *Richard Serra. Eskultura. 1985–1999* (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, eta FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 1999), 212. eta 209. or. "Their time and your time are not the same", "I'm not interested in having them become labyrinths", *Richard Serra. Sculpture. 1985–1998* (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), 206. eta 203. or. [itzuli]
95. Jorge Luis Borgesek, "Los dos reyes y los dos laberintos" kontakizunean (*El Aleph*), paralelismo bat ezartzen du labirintoaren eta basamortuaren artean, bigarrena bere erabateko hutsunearekin hainbeste eskailera, ate eta horma dituen lehenengoa bezain izugarria izanik. [itzuli]
96. Smithsoni hiru zatiz osatua egongo balitz bezala bururatu zitzaion obra hau: bata, Great Salt Lake-ko obra fisikoa; bestea, obraren burutzapenaren filmazioa; eta, azkenik, aurreko bi zatiei buruzko saiakera teorikoa. Multzoaren barruan pelikula bat barneratu izanak aditzera ematen digu Smithson jabetzen zela bere lana *in situ* behatzeak inplikatzeko zuten zailtasunez bai eta bere patua ezinbestean komunikabideetan izango zuela ere. Gary Saphiro, "The Cinema of the Exploding Sun", *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*, (University of California Press, Berkeley, 1995), 5–20 or. Bere lanari buruz Smithsonen egindako aipamena "The Spiral Jetty"n agertzen da. *Robert Smithson: The Collected Writings*, 143–53 or. [itzuli]
97. "The artist as site-seer; or, a dionysian essay", *Robert Smithson: The Collected Writings*, 340–5 or. Artikulu honetan Smithsonen, Lau Humoreen Doktrinaren arabera, odolbizikotzat hartzen du Roland Barthes, *zero gradurako* joera duen bestea, Jorge Luis Borges alegia, "irrealtasun ikuskorrek"en egilea, malenkoniatsutat jotzen duen bitartean. [itzuli]
98. "... is something like a deconstructed Tower of Babel that both exhibits and erases the signature of its maker. It would be a continuation of the entropic slide that began when the first prime object of architecture and sculpture fell into ruin": G. Saphiro, *Earthwards*, 226–8 or. [itzuli]
99. "Language operates between literal and metaphorical signification": "Language to be looked at and/or things to be read" 1967ko ekainean idatzitako eta prentsari luzatutako artikulu baten izenburua da, Dwan Gallery-n antolatutako erakusketa bat zela eta (berrarg. *Robert Smithson: The Collected Writings*, 61. or.). "It asks whether all works consist of writing and whether all writing is matter to be arranged". G. Saphiro, *Earthwards*, 157–8 or. [itzuli]
100. "Quasi-Infinities and the Wanning of the Space", *Arts Magazine*, 1966ko azaroa (berrarg. *Robert Smithson: The Collected Writings*, 34–7 or.). *Ars Magna*, alfabetoari eta zenbakiei dagozkien zeinuen konbinazio logikoan oinarriturik, galdutako hizkuntza original eta unibertsal bat ezarri nahi zuen artificio bidez besteen ordean, bertan natura erreproduzitzen zelarik. Azken hau Babelgo dorreak desegituratutako sistema zen. [itzuli]
101. "In the illusory babels of language, an artist might advance specifically to get lost, and to intoxicate himself in dizzying syntaxes, seeking odd intersections of meaning, strange corridors of history, unexpected echoes, unknown humors, or voids of knowledge... but this quest is risky, full of bottomless fictions and endless architectures and counter-architectures... at the end, if there is an end, are perhaps only meaningless reverberations [...] language becomes an infinite museum, whose center is everywhere and whose limits are nowhere". "A museum of language in the vicinity of art", lehen aldiz *Arts Internationales* argitaratua, 1998ko martxoan (berrarg. *Robert Smithson: The Collected Writings*, 78–94 or.). Deskribapen honek Borgesek imajinatutako Hilezkorren Hiria gogorarazten digu. [itzuli]
102. D. Ashton, *A Fable of Modern Art*, 89–95 or. [itzuli]
103. D. Ashton, *A Fable of Modern Art*, 4. kap.: "Picasso and Frenhofer", 75–(92)–95 or. [itzuli]
104. D. Ashton, *A Fable of Modern Art*, 2. kap.: "Cézanne in the shadow of Frenhofer", 30–47 or. [itzuli]
105. "Pollock enacted his desperate belief in it, with gestures that signal his grandiose and peculiarly American desire to unify the impacted specifics of the self with the sweeping generality of the infinite". Carter Ratcliff, "Jackson Pollock's American Sublime", *Art in America*, 1999ko maiatza, 113. or. [itzuli]
106. John Berger, "Magritte y lo imposible", *Mirar* (Hermann Blume, Madril, 1987), 142–6 or. [itzuli]
107. Jean Pierre Criqui, "Piero Manzoni and his Left-Overs", *Piero Manzoni*, 21–(25)–6 or. [itzuli]

108. Zuzenean Goyaren irudian oinarrituta, Viola-k (*The Sleep of Reason*, 1988) gela batean lo dagoen gizon bat erakusten digu. Bat-batean, argiak itzali egiten dira eta airean hegaka dauden hontz zurien eszena bortitz batzuek paretak estaltzen dituzte. Segundu batzuk igaro ondoren, argiak piztu egiten dira berriro, une batez, ezagutzen dugunaren parekoa eta ezaguna den beste mundu batek bere aurpegi izugarria erakutsiko balu bezala. [itzuli]
109. “I’m afraid that in the future we will go more and more in this direction, into this kind of separation. To the point that it will be a complete disaster. Then we will have to find new ways to connect back again. That separation is against nature. You can’t go beyond it. Beyond it there is only death”. “Sobre puentes, viajes, espejos y silencios... en Amsterdam. Marina Abramovic (1998ko apirila)”, Pablo J. Ricok egindako elkarrizketa, *Marina Abramovic. The Bridge / El Puente* (Generalitat Valenciana, Valentzia, 1998), 69. or. [itzuli]
110. Leonardo da Vinci, *Aforismos*, 79–122 or. [itzuli]
111. *Broken Spiral*, 1971. Arkatza paperaren gainean. 48,2 x 61 cm. [itzuli]
112. R. Argullol, *La atracción del abismo*, 35. or. [itzuli]
113. Aldous Huxley, *Prisons* (Trianon Press, Londres, 1949), 16. eta 21. or. R. Argullolen *La atracción del abismo*n aipatua, 40. or. [itzuli]
114. “Hilezkorra” lehen aldiz *El Alephen* argitaratu zen. Borges-en deskribapenak asko zor dio, aldi berean, Piranesiren grabatueta oinarrituta Thomas de Quincey-ek egin zuenari –idazle argentinarrek hainbeste miresten zuenak– *Confesiones de un inglés comedor de opio* (1821) liburuan (Alianza, Madril, 1984), “Los dolores del opio”, 94. or. eta ondorengoak. [itzuli]
115. Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle* (Tusquets, Bartzelona, 1987), 12–7 or. [itzuli]
116. Irudi honetan erdi lurperatuak agertzen diren prismeek Marcel Breuer-ek eta Ass-ek diseinatutako (1963-6) Whitney Museumeko leihoak gogorarazten dizkigute nolabait. Izan ere, Smithsonen museo honen kanpoaldeko argazki bat erabili zuen “Zer da museo bat? Allan Kaprow-ren eta Robert Smithsonen arteko elkarrizketa” artikulua irudikatzeke, *Robert Smithson: The Collected Writings*, 43–51 or., lehen aldiz *Arts Yearbook*en argitaratua (1967). Hemen paralelismoren bat ikusi nahi bada, prisma horiek lurraren museo geologikoaren barnealdea begiratzeko leihotzat har genitzake. [itzuli]
117. José Luis González Cobelo, “La arquitectura y su doble. Idea y realidad en la obra de Daniel Libeskind”, *el croquis*, 80. zkia. (Madril, 1996), 30–8 or. [itzuli]
118. “The minute one gets away from geometry, and from obvious tectonic choices, the labyrinth looms large”, “They can be devastating lines, lines that end in total closure and demise, or lines of faith, of hope and of spirit”. D. L. Bates, “Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind”, *el croquis*, 80. zkia, 6–29. or. [itzuli]
119. Borges-ek Wattsen mihisearen eragina aitortzen du *El Alepheko* “Epílogo”an; gainera, Juan Gasparinirekin izan zuen elkarrizketan ere adierazi zuen. *EL PAÍS*, 1999ko abuztuaren 22an. [itzuli]
120. Bi testu hauen xehetasuneko konparazioa C. Grau, *Borges y la arquitectura*n ikus daiteke, 159–65 or. [itzuli]
121. Irakurri Boris Groys-en gogoetak zeruertzak pintura sobietarrean duen garrantziari buruz eta, horren gainean, Malevitch-en, Nietzsche-ren eta Erik Bulatov-en artean ezartzen dituen loturei buruz. “L’orizzonte perduto”, *Lo stalinismo ovvero l’opera d’arte totale* (Garzanti, Milano, 1992), 104–7 or. [itzuli]
122. Barbara Rose, “Kiefer’s Cosmos”, *Art in America*, 1998ko abendua, 70–3 or. [itzuli]
123. Victor Hugo, *Toute la Lyre* (Paris, 1912), V. liburukia, XI. Olerkia Mugagabetasun iluna! Sakontasun izugarriak! Hantxe daude guztiak, Satanak eta Prometeoak. Ozeano beltzak! Zeruak, genioak erortzen diren amildegiak zarete, O, begiak zenbat erraldi antzematen dituen lanbro amaigabeen hondoan! [itzuli]
124. J. Beardsley, *Earthworks and beyond*, 62. or. [itzuli]

125. Javier Maderuelo, "Earthworks-Land Art: una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco", *Arte y Naturaleza. Actas del I Curso* (Diputación de Huesca, Huesca, 1996), 97-106 or.; horrez gain, J. Beardsley, *Earthworks and beyond*, 62-3 or. [itzuli]
126. "The infinite is also in evidence, if not in the horizontal spread of the earth, then in the extraterrestrial dominions to which the work emphatically points". J. Beardsley, *Earthworks and beyond*, 63. or. [itzuli]
127. "... an emblem, where the invisible, the Void, makes itself apparent as such [...] exposed in an architecture in which the unnamed remains in the names which keep still [...] organized around a center which is not, around what is not visible [...] a conception, rather, which re-integrates Jewish/Berlin History through the unhealable wound of faith, which in the words of Hebrews (11.11) is the "substance of things hoped for; proof of things invisible". Daniel Libeskind, "Museo Judío", *el croquis*, 80. zkia., 40-72 or. Ikusi era berean, *Jewish Museum Berlin. Daniel Libeskind* (G+B International, 1999). Ondoren, Felix Nussbaum Museoa buruz (Osnabrück, Alemania, 1995-6ko proiektua), Auschwitzten hil zuten pintorearen oroigarri gisa eraikia, Libeskindek honela zioen "ausentzia etengabearen adierazpena, Ezezaguna denaren eta Egin Ez Denaren museoa da... Holokaustoaren amildegi adieraztezinaren zorigaitzaren eta garrantziaren oihartzun", "Irteerarik gabeko Museoa [bertan] bisitaria bildutakoaren eta bildu ez denaren arteko zalantza oreka batean kokatzen da; gogoratutakoaren eta erregistratu ezin denaren arteko orekan" ("expressive of permanent absence, the Museum of the Unwitnessed and Unfulfilled is a Museum resonant of both the fatality as well as the significance of the unrepresentable abyss of the Holocaust", "Museum Without Exit [in which] the visitor is placed in the precarious equilibrium between the collected and the uncollectable; the recollected and the unrecordable"); arrazoi horregatik, Nussbaum Museoa, besteren artean, "patu helezin baten legatua da" ("a testament to an impossible fate"). "Museo Felix Nussbaum", *el croquis*, 80. zkia, 128-37 or. [itzuli]
128. Azkenean burutu ez zen proiektu honetan metatutako esperientziak "Towards the development of an air terminal site" testuan geratu ziren bilduta, *Robert Smithson: The Collected Writings*, 52-60 or. Lehen aldiz *Artforumen* argitaratu zen, 1967ko ekainean. [itzuli]
129. *Artforumen* argitaratua, 14. zkia., 1975eko urria. [itzuli]
130. "Its axes are the horizontal of the land and the vertical of human aspiration [...] a microcosm of ancient Aztec and modern megalomaniacal architectures". Lucy R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory* (The New Press, New York; 1. arg., 1983), 130. or. [itzuli]
131. "Man will never create anything really large in relation to the world, only in relation to himself and his size. The most formidable objects that man has touched are the earth and the moon [...] and this is nothing to what he suspects to exist": Michael Heizer (Museum Folkwang, Essen, 1979), 22 eta 36. or. [itzuli]
132. Donald Kuspit, "Ana Mendieta, cuerpo autónomo", *Ana Mendieta* (Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996), 54. or. [itzuli]
133. Gizabanakoaren eta Naturaren arteko bereizketari buruzko gaien inguruan, ikusi Rafael Argullolen lanak, *El Héroe y el Único*, eta *La atracción del abismo*. [itzuli]
134. Robert Robertson misiolariarentzako egina L. H. Samuelson-ek argitaratu zuen *Some Zulu Customs and Folkloren*, Paolo Santarcangeli-k erreproduzitua, *Libro de los laberintos*-ean, 144. or. [itzuli]
135. Charles Merewether, "De la inscripción a la disolución: el ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta", *Ana Mendieta*, 83-131 or. [itzuli]

GABRIEL DÍAZ.

EUTSIEZINAREN ALDAMIO EGONKORRAK

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

Hauskortasuna sendotasun ahulez eraikitakoaren egiturak duen ezaugarria da; bere ondorioa, haustea. Azken hau euskarrien gainean presio egiten duen pisuak euskarri horiek jasateko duten gaitasuna gaintitzen duenean gertatzen da, eta euskarri horiek bete behar duten zereginean huts egiten dutenean. Azken emaitza osatutakoa sakabanatzea eta eraikuntzako material batzuk erortzea da, horiek, grabitatearen legearekiko leial, ez baitute oztoporik aurkitzen beharaldian, erauzi zitzaiona berreskuratzen duen luraren bila, sortu zireneko zorurantz itzulerako bidaia osatugabea eta eraldatua bailitzan.

Sarritan etereo dena hauskorra denarekin lotzen da. Batzuetan, hegazkorra eta espazioan esekita dirudien horrek bertan behera (gure buruaren gainean, baldin eta inguruan bagabiltza) eroriko den mehatxuzko sentsazioa eragiten du, hutsunean flotatzen ari den horri eusten dioten hari ikustezen edo hauskorrek gehiegizko pisuaz ematen duten unean. Sendoa den guztia airean deusezten da, filosofia materialistak dioenez, baina desagertu aurretik ordea, amildu delako edo sakabanatu delako, gizakiak eraikitako sendotasun horrek errealitatearen alterazioa eragiten du, bere sortzailearen interesen eta nahien arabera jardunez —hori da behintzat, asmoa—.

Airean goratzea eta bere bitartez mugitzea gizabanakoaren ametsetan agertu izan da behin eta berriz. Ezinezkoa helburutzat; horrekin zerikusia duen mitorik ezagunenetako bat gogo bizi horretan oinarritzen da. Eta nahi hori antzeko beste batekin batera agertu izan da: gizakien gainetik dauden izakiak bizi diren espazio garbietatik gertu dagoen altuerara heltzea, bai mendi bikainenak eskalatuz, non agerkundeak eta errebelazioak gertatzen baitira, bai eraikuntza artifizial altuen bidez.

Bi kasuetan, espazioaren goiko mailetara gerturatzea pisuaren nozioarekin lotua agertu ohi da. Mendietan, naturaz gaindiko zama bat da, legearekin eta zigorrarekin harremanetan, behartzeko erabiltzen diren eta elkartasun-kodeak dituzten taulek edota gailurreraino sorbaldean igo beharreko harriek adierazia. Eraikinetan pisua naturala da, beldurrari eta mendekuari lotua, zoruaren gaineko adreilu fabrikatuetan eta harri manipulatuetan irudikatua, bata bestearen gainean jartzeko goratzen direnak edozein dorre altxatzean, helburua bertan giltzapetzea eta babestea, edota bere gailurreraino igotzea eta erasotzea izanik.

Gabriel Díaz-ek, bere eskulturen bidez, giza gorputzaren eta bere inguruko harrizko gorputzei dagokien grabitaterik gabeko pisuaren arteko kezka larrizko erlazioa ezartzen du. Egiten dituen lanen asmoa ez da soilik sinesgaitza eta neurtezina den horretara hurbiltzea, lan horiek, batez ere, airezko eraikuntzak gauzatzen baitituzte, horietan begirada barneratuz —eskultura batzuetan, buru guztia landutako harrian barneratzeko premian ikusten da— hutsune sakratu bat argitzeko (sepulkrala batzuetan, uterinoa besteetan) eta estualdiaren, grabitatearen eta muturreko presioaren sentsazio telurikoak sorrarazten dituzte, baina baita hegaldi loriatsuaren eta garbikuntzaren edo bir-sortzearen ideia ere.

Piramide garden eta huts bat *post-mortem* bizitzaren agintzari buruzko metafora ederra da. Bizitza horretan lurraren pisua arina da; ingurunea, garbia eta ikuskorra, eta itzultzeko ahalbidea, irekia: alderantzizko piramidea edo anti-nekrofilikoa, kontrahilobi- eraikuntza, alegia. Ez dago heriotzaren arkitekturarik, eraikinak, untiak eta lekuak baizik, eta horietan ezezaguna denaren aurrean dugun beldurra proiektatzen dugu.

Harriak airean esekitzeko saioa konstante bat da Díazen lanean. Horretan, obsesio magrittiarra antzematen da. Harria —batzuetan paretean sartua, zorutik bereizia, pintura ez dena eta ia eskultura izatera iristen ez dena, biekiko paraleloa den errealitate bat baizik, plano piktorikoaren bi dimentsioetan agertu arren— antzinako gai surrealista baten adierazlea da. Harri hori igoarazteak eta hari formako adar gardenez osatutako euskarri sinesgaitzen gainean eutsiarazteak arintasunak eutsitako pisutasunaren mitoa areagotzen du, irekitasunak eta lotura ezak eutsitako trinkotasunarena, itxura artifizialeko formak eutsitako itxura naturaleko formagabearena: gure adimena zanpatzen duen existentziaren zama ikaragarria, Atlantis mundua sorbaldeen gainean eramanez.

Díazek bere lanean mugagabetasunari aurre egiteko nahi bizia barneratzen du, berau forma eta material sinple eta naturaletan bilatu nahi izatearen jarrera apala erakutsiz. Artista gisa egin duen ibilbide labur baina bizian, Gabriel Díazek harrien gainazala eta izarrartearen hedadura marraztu ditu, zabalik dauden hilobien hutsunea sentiarazi digu, haitzek hortzik gabe jaten gaituztela, horietako batek erorketa askean amildegiko eremurantz arrastaka eramaten gaituela, eta lurreko material ugariarekin eta giza sentimendu urriekin burututako eraikuntzen sendotasunaz zalantza egitera eramaten gaitu; guztiak ari dira sendotasunak duen beste aldearen bila, behatzen ditugun formen atzean ezkutuan dagoena, non eutsiezintasunak bere sustriak hondoratzen baititu.

[Itzultzailea: BITEZ, S. L.]

BETE GABEKO PROMES BATEN ISTORIOA?

GABRIEL DÍAZ

Piramide-anti (*Pirámide-anti*), 1999

Kristala eta burdina

263 x 360 x 360 cm

Artistaren bilduma

Mana (*Maná*), 1999

Metakrilatoa eta alabastroa

350 x 100 x 100 cm

Artistaren bilduma

Nire etxe gainean erori zen meteoritoa (*El meteorito que cayó en mi casa*), 1999

Bideo-instalazioa, 7 minutu

Neurri aldakorrak

Artistaren bilduma

Formaren logika aspaldian utzi zen alde batera antzua zelako. Ezabaketa-lanak naturaltasunaren poetika ekarri zuen emaitza gisa eta, orain, poetika honek naturaz gaindikoaren hipotesia. Badakit horrek ere alde batera utzi beharko dudan hasiera besterik ez duela adierazten. Baso honen atzetik oraindik ere bada gailur bat. Eta gailurrerantz, beharbada, bide bat. Baina goratzen hasten zarenean, pausoz pauso, honezkero biluzik dauden haitzen artean, pentsamenduak basoko aterpearen, suaren eta lo-kuluxkaren erosotasuna bilatzeko joera du. Nahi dudana jarraitzea baldin bada, pentsamendu horiek baztertu egin beharko ditut, bestela, galduta nago: aldaparen malda amaigabe bihurtuko da.

Atsedenen ondoren ere, gezurra dirudien arren, ibilaldiari berriro ekitea askoz ere nekagarriagoa izaten da. Hala, edozein atzerapen norbere burua engainatzea besterik ez da. Nagitasun antzeko zerbait da, konturatu gabe zure buruaren jabe egiten dena, aurrera jarraitzea eragotziz, edota betiko geldiaraziz. Eta erritmoak beti izan behar du bihotzak agintzen dizuna baino pixka bat barruagokoa. Buruak aholkatzen dizuna baino pixka bat azkarragoa. Horixe baita bidea, inoren gogokoa ez bada ere. Nire gogokoa ez behintzat, eta baliteke neu bakarria izatea. Basoa armiarma-sare mehatxatzaile batek gero eta hertsiago bihurtutako labirinto bat zela konturatu naiz. Behin sarean sartuta, dituen ehun atzaparrekin armiarmak barrenak ateratzen dizkio harrapakinari eta haren ametsak hiltzen ditu. Ausardia gutxien erakusten dutenei bihotzak itzaltzen dizkie, zirkulutan dabiltzanei. Horixe da aipatzen ari naizen basoa. Eta oraindik han nago, dagoeneko oin bat kanpoan izan arren. Laster irtetea lortuko ahal dut! Goian eguzkia izango ahal da!

Nire zalantzek haize hotza dute lagun. Orain gorantz noa. Norberak bere buruaren aurrean kontu hauek baztertzen ditu. Guztia argitzen beste pauso bat eta beste bat, eta beste pauso bakar bat gehiago ematean.

Gero eta aire gutxiago dago eta horrek eragiten du nigan hitzen ordeaz arnas hartzeko gogo bizia piztea. Hemen, azkarrenak ere ez dira ezer. Beste zomorro bitxi batzuk besterik ez. Baina nire barruan, oraindik geratzen zaidan amore hondarrak, obsesio antzeko batek jarraitzea agintzen dit. Uzteak oso gaizki utziko ninduke: altxorrik handiena lortu nahi denean bertan behera uztea zorigaitzokoen artean okerrera izatea da; baita huts egitea ere. Horregatik, lainoen atzetik finkatzen dut begirada, gailurra agertzen den lekuan. Ez dago hori baino garaia. Geldi, bare, iraunkor. Baita urrun eta isil ere, irudipen baten antzera... Baina zalantza horrek ere ez nau geldiaraziko, nire indarrek beste baten aginduak betetzen baitituzte. Eta lortzen badut: bakardadea, hotza edo horretarako hitzik aurkitzen ez dudana zerbait.

Nire bihotzak atzean utzi ditu gorrotoa eta beldurra. Orain dirdira egiten du, gainerakoa ahazteko eskatuz, guztia hutsala baita bera gabe. Nire buruak ikusten duen gauza bakarra hauxe da, laino horiek ekaitza iragartzen dutela; hobe dela beharrezkoa blai eginda bukatu nahi ez badut. Sentitzen dut. Ibiltzen jarraitzen dut horretan pentsatzen ari naizen bitartean. Niretzat garrantzizkoa izan daitekeena arriskutan dago. Altuera honetatik, basoaren eta lainoaren erdibidean, diren bezala agertzen dira zuhaitzak: orban txikiak itsaso baten barruan. Guztiak ainguratuta norbere bizitaraztetik. Euskarriztat hartu ditudan harriak: ibili beharreko bidea beharrezko ahalbiderik gabe.

...Eta haize-boladak erauzten dituen argiune laburren artean, nire boten azpian, harri-kristal txiki-txikiak sortzen hasten dira. Liluratu egiten naute. Ikusi izan dut baten bat beheran, azoka txikietan, eta beste handiago batzuk bitxi-dendetan. Gogoan dut, gainera, baten bat gordeta dudala nire idazmahaiaren kaxoien batean edo, auskalo. Izan ere, une batez gelditzeko tentazioa sentitzen dut, eta harri-kristal horiez poltsikoa betetzeko. Ikusten ari naizena egiazta lezakete. Nire ustez hasiera batean handikeria zena, baliteke haiantzat edertasuna izatea. Orain badakit ez batak ez besteak ez duela axola. Goian dagoen ezerezera iristeak bakarrik.

Orduan, haizea elkartu egiten da beharrez hasia den lainoarekin. Gutxinaka inguratzen ari zait. Hasieran boladatan. Geroxeago horma bihurtzen den mantu batez estaltzen du guztia. Behin hemen izanez gero, lehertu egiten dira zalantzak eta errealtate berri batean eteten da. Itotzen ninduen bakardade hori baretasun bihurtzen da. Orainaldia besterik ez. Orain ez dago beste ezer. Oraindik ez dakit norbaiti merezi ote dion horrelakorik. Hala eta guztiz ere, hona bat baino gehiago igoko zela pentsatzen dut, baita harago ere. Eta haietako bakoitzak bakardade berri hau eraman duela, arazten zaituena eta ezerez handi bati lotzen zaituena. Jadanik Gabriel ez da nire izena. Airean naizela sentitzen dut, gorputz hau zeharkatzen ari den bitartean. Espazio berri bat. Birjina, zapaltzen duena edozein izanik ere. Beti. Bakoitzarentzat.

Goraxeago lainoa bere zentzua galtzen ari da. Kristalak izotz-kandela bihurtzen ari dira, jadanik nonahi dagoen aire baten haitz artean babestuz. Orain ulertzen dut horiek hartzeak arrastaka eraman beharreko pisua dela. Daramatena besterik ez. Inork ez dit sinestuko. Inoiz hona iritsi zirenek eta argi honek itsututa utzi zituenek behar bada. Neu ez naiz beharrezkoa jada. Pixka bat gehiago. Ez da asko falta. Azkeneko lainoak, orain arinak, gailur orbangabearen aurrean alderatzen dira. Elurak kupula hura osatzen duten morrena ilunak zikintzen ditu.

Ez dezagun gure burua engainatu. Nire buruari begiratzen diot eta lur jota nago. Aurpegia hotzez irakiten daukat. Oinak, duela tarte bat ez ditudala sentitu ere egiten. Neuk aukeratu dut hau. Jaisten naizenean goian jarraitzea

espero dut. Inork ez dezala sinetsi gehiago denik. Nahiago nuke beste pertsona bat izan banitz, eta etxean geratu izan banitz; gauza hauek kontatuko lizkidakeena beste norbait izan balitz, broma batzuen eta ardo batzuen ondoren, ohera joan izan banitz, horrekin amets eginez eta ibilaldia egin izan ez banu. Ametsetan dena da posible.

Gabriel Díaz, 1999ko azaroa.

Eskerrak eman nahi dizkiet erakusketa hau posible egin duten guztiei. Javier-i eta Guggenheim Bilbao Museoari bertan parte hartzea gonbidatzeagatik. Salvador Díaz Galeriarri. Laureano-ri eta Juan-i airearen printzipioak erakusteagatik. Granjako beira-eskolari eta Antonio-ri bere laguntza estimatuagatik. Vilma-ri eta Gonzalo-ri ere horrexeagatik. Azkenik, Rafael-i eta jarraitza animatu nauten guztiei.

[Itzultzailea: BITEZ, S. L.]

LEOPOLDO FERRÁN & AGUSTINA OTERO. GARBITASUN LOHITUA

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

Pozik uzten ez gaituzten erantzunak ez dira ezinezko galderari emandakoak, betiko inkognitak erabat inoiz argitzen ez dituztenak baizik, hain zuzen ere beti berdin formulatu izan direnak eta garai bakoitzean antzeko erantzunak jaso dituztenak, oso bestelakoak diren hitzen eta argumentuen bidez izan bada ere.

Tolesgabe izatea ezjakina izatea da eta, horregatik, galdera guztiek dute xalotasun-motaren baten galera sorburutzat, esaterako paradisuaren, haurtzaroaren, maitasunaren, bizitzaren... xalotasuna. Izan ere, arrazoi horregatik dago gizakia ondo gaituta bere buruari buruzko galdera zehatzak formulatzeko: bere existentzia urratu bizi bat da, aho zabalik uzten gaituzten aurkikuntzen sekuentzia kateatua. Aitzitik, gizabanakoa ez da gai bere etengabeko iluntasunerako argi irmo bat aurkitzeko, txikia izan arren. Ilunpean noraezean ibili ahal izateko egiten dituen konponketek, patu hobera zuzentzetik urrun, bere behin-behinekotasuna agerian uzteko besterik ez dute balio, bere inguruan duen bakardadea, eta beste bakuntasun baten haustura: ezagutzarena. Erruduntasuna galera horien guztien emaitza gisa sortzen da, eta delituaren bila jaurtitzen du erruduna. Zigorra hutsegitea bilatzen saiatzen da; kaiola bere txoriaren bila hasten da.

Ferrán-en & Otero-ren lanak, orokorrean, elkarren artean oso ezberdinak diren tekniken bidez eginak daude, bideotik hasi eta burdinurturaino, zur landugabetik edo kobre leundutik igaroz, baina ia guztietan eskuz egindako lanaren eragin handia antzematen da, kontrajarrita, beren baitan biltzen dituzten antagonia kontzeptualekin elkarriketan. Esaterako, egitura hauskor bat, egurrez osatua, gurutzatzen diren eta benetan anitzak diren norabideetara zuzentzen diren bideak sortuz... azken helmugarik gabe; kobrezko gainazal leun eta uhindun bat, bere gainean kandela batzuk flotatzen antzeman daitezkeela, urre koloreko argi mistikoa emanez... hutsunerantz. Gizabanakoa aukera anitzen aurrean kokatzen da askatasunez hautatzeko, baina aukera horietatik batek ere ez du leku egonkor batean ezartzen; harantzago ikusi ahal izateko argi artifizialez hornitu arren, bere txundidura argitu besterik ez du lortzen. Guztia da edo alegoria, edo harridura.

Gizaki teknologikoa naturan barneratzen eta bere osagai izaten saiatzen da, paisajearekin bat eginik; etengabeko porrotek ez diote kalte egiten Sisifo-ren kondena izatera iritsi daitekeen borondate horretan. Artean, zientzian edota beste edozein arlotan buru-belarri lan egiten denean, jarduera hori batek sakratutzat jotzen duen horren faktore erabakigarri bihurtzen da azkenean. Gizakien zientziak apala izan behar du dakienari dagokionez eta ez du sinetsi behar benetan erantzun bat ere ezagutzen duenik, baina ezezaguna dena egunen batean zertan den jakingo duela sinetsi behar du ordea, noizbait argitu egin baitaiteke. Gizakien ustez, oraingo hutsegiteen eta inkogniten aurrean, merezi du behin eta berriro jakin nahi izatea, fikzioen horma zeharkatzea, hau da, ez dela alferrikakoa aurrera jarraitzeko ahaleginak egitea eta zer materiarekin egina dagoen ez dakigun errealitate zurrunaren aurka esfortzu itzelak egitea. *“Zertarako hainbeste esfortzu?”* —esan genezake Sisifo camusiarrarekin batera—. *“Zeini eta zeri buruz*

esan dezaket “Ezagutzen dut!?” *Nire bihotza senti dezaket eta existitzen dela iritzi, (baina) hortxe bukatzen da nire zientzia, eta gainerakoa eraikuntza da*”. Planteamendu zientifikoekin lan egiten duten pertsonak harro agertzen dira bihar jakin ahal izango denari dagokionez, baina jarrera apala erakusten ez badute gaur ezagutzen duten gutxi horri dagokionez, arriskuan daude beren lurralde sakratua beren adimententzako eratzeko moduko kartzela bihurtzeko.

Liburuak ezagutza adierazten dute, baina, benetan dira ezagutza edo behin behineko trikimailuak? Jakituria *adierazten* dute, baina ez dute jakituria *izan* beharrik, ez baitute beti horrelakorik biltzen. Hontzak ere ezagutza adierazten du eta Goya-k airean bizkor hegan eginez irudikatu zuen, hegoak zabalik, arrazoiak munstroekin amets egiten zuen bitartean. Liburuak, lotsagabekeriak zabalik, beren edukiak ahalik eta gehien teinkatuta, zurruntzen gaituen eta non eutsi bila ari den ziurgabetasunak neurritz gain baloratzen dituela, gure hontza bereziak dira. Animalien larruz egindako liburuak; zer garen jakiten saiatzeko pergaminoak, gerora, gure antzutasunetik zerbait ateratzearren: Kafka-k zioen bezala, liburuak zeio bat izan behar du gure barruan dagoen itsaso izoztuarentzat. Gure ametsetan agertzen diren munstroek betiko formak dituzte; gogo biziz bila ari garen ezagutza, berriz, gure helmenetik urrun dago, altuera idealizatu batean, alegia.

Altuera horretara igotzeak liburua fabrikatzera ez ezik, maldak, tramankuluak eta eraikin konplexuak eraikitzen behartzen gaitu —ezagutza idealia lortu nahian dabilen ezagutza zientifiko—, eta horiek, betiko itzuleraren paradoxa, hasierako egoera berera eramaten gaituzte. Gure araketa guztiaren amaiera, zioen T. S. Eliot-ek, gure abiapuntura iristea eta leku hori lehen aldiz ezagutzea izango da. Eraikuntza horiek duten gauzarik onena beren isiltasuna dela konturatzen garen bitartean, gudan bihurka dabilen ente baten existentziarekin egiten dugu topo, gogo biziz eta nekaezin, babesik ezaren azalpenaren bila bizitzaren lotura perfektua (arrautza) erasotu eta bere garbitasuna suntsitzen du.

[Itzultzailea: BITEZ, S. L.]

BI LORAZAIN HILERRI BATEAN

LEOPOLDO FERRÁN & AGUSTINA OTERO

Oso urruti al zoaz? (¿Vas muy lejos?), 1999

JO TA KE, 1999–2000

Dale que te pego (JO TA KE), 1999–2000

Titulurik gabea, 1999

Sin título, 1999

Egizue hegan madarikatuak, neuk harrapatuko ez bazintzuet, deabruak harrapatuko zintuzkete eta (Volad, volad malditos que si no os cogiere yo, os cogiera el diablo), 1999–2000

Iluntasunera, iluntasun goibelenetik.

Ezezagunera, ezezagun arrotzenetik.

...utzi negar egiteari, azkenerako atxaparra gure malkoekin ureztatuko dugu-eta

- ez dakit, baina azkenaldi honetan, gertutik ikusten dudanean, nahigabea eragiten dit, eta ezin negarrari eutsi.

- hara zer lanleku!

- bizitzagatik nago hemen, ez, ordea, heriotzagatik.

- gizakia azkarregi doa, pauso luzeak emanez, bizitza zeharkatzeko.

- honera iristeko, zizareak dauden lekuraino?

- hala uste dut. Lagun on batek dio artista bikainak zizareak bezalakoak direla.

- eta bera, artista al da?

- ez, entomologoa.
- Baina mota askotako zizareak daude.
- eta?
- ba, horrelakoak, gu irensten aritzen direnak, baina bestelakoak era badaude, esaterako koloreak eta formak erabiltzen dituztenak beste itxura bat hartzeko edo metaketa erabiltzen dutenak babesteko, edota parasitoei eta usteltzearen espezialistek haratustel sarratsean irentsi edo erabiltzen dituztenak, edo azkenean transmutazioa aurkitu nahian ari diren langile nekaezinen antzera besterik agertzen ez diren zizareak eta gainera, zertan izango ote dute elkarren antza artistek eta zizareek!
- ¡Aa!, berak dio artistek, zizareek bezala, gauzen barrualdean sartu behar izaten dutela eta barrutik kanpora lan egin, edota zaurietan, zizareen beste habitatean hain zuzen.
- zer zauri? Zizareek irentsiko dutena, aprobe txatu dezatela kristauak!
- zauri irekiak, inoiz orbaintzen ez direnak eta arteak kontsolamendua eta zentzua ematen dienak. Zeren eta artistek eta arteak arazo berari aurre egiten jarraitu besterik ez baitute egiten, irudikapenaren arazoari alegia, arteak misterioa azaltzen saiatu behar baitu, jakin arren, ezinezko helburua dela. Edo, baliteke, azal daitekeen gauza bakarra edo irudikatu ahal izango dena, sistema honen alferrikako perfekzioa izatea, eta zizareetara itzuliz, kasu honetan, haiek izango lirateke egia handiaren azkeneko amaieraren jabe bakarrak.
- eta zer irudikatu nahi ote dute?
- esentzia edo.
- artearentzako esentzia?
- ez!, ez!, ez!, artea bere esentziaren bila ari denean edo adierazteko moduren baten bila ari dela adierazten denean, hutsal eta errepikakor agertzen da, bai eta handinahi eta monotono ere, xake-taula baten antzera, edota okerragoa dena, milaka xake-taulen antzera. Ez, esentzia. Esentzia hauxe izango litzateke, matrize beretik datozen giza izaeraren hainbat galdera eta matrize horretan datza, hain zuzen, esentzia, esanahiez betea dagoena. Gainerakoa dekorazioa besterik ez da.
- dekorazioaz ari garenez gero, huntza landatu beharko genuke nitxo berri haien atzean, badakizu, huntza eta aire egokitua arkitektura eskasa ondoen zuzentzen dutenak omen dira.
- beno!, huntzak, aire egokituak eta errepikapenak.
- hemen errepikatzen den bakarra, bukaera da, guztiok modu batera edo bestera leku berera iristen baikara.

- hori umore beltza da.
- ez da ez umorea ez beltza. Sententzia biologiko bat daramagu arrastaka, ezikusia egin nahi dioguna, nahiz eta oraindik ere ez dudan ulertzen, azkenaldi honetan negarrez hasten bainaiz adierazten ikusten dudan bakoitzean.
- jendea errealitatearen kalkomanietan bizi da eta beharbada heriotza da horrelako plagioak onartzen ez dituen bakarra, ulertzen ez dugulako egiten dugu negar.
- jainkoek horretan laguntzen dute...
- eta arteak jainkoei laguntzen die.
- orduan, arterik gabe, ez legoke jainkorik?
- ez, artea ez legoke misteriorik gabe.
- zerbait esan nahi dizut, jende honi, gehienari, ez zaio artea, artistak, zizareak edo jainkoa batere inporta, jendeak ahalik eta ondoen bizi nahi du eta oinazerik gabe hil.
- baina oinazerik gabe, edertasunik ere ez dago?
- baina baliteke edertasunak ere ez inporta izatea?
- txinatarrentzat, egiaren sinonimoa zen.
- ba orain, errezeloa eta beldurra eragiten du.
- ipini ditzagun krokosniak eta agapantuak altzifre horien atzean.
- eil! itxaron. Zerbait esan nahi dizut.
- zer?
- begira! begira hori, neuk ere lurra eta zizareak bezalakoa izan nahi nuke, nire burua jateko, nire gorputz sendo hori.

Ituren, 1999ko udazkena

[Itzultzailea: BITEZ, S. L.]

JAVIER PÉREZ.

PERTZEPZIOAREN ARKITEKTURAK

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

Eugenio Montale-ren poema bitxi batek “*beirazko airean*”¹ dabilen bati buruz hitz egiten du. Olerki atmosferiko bat da, ez subjekturik, ez objekturik ez eta paisajerik ere ez duena. Olerki honetan, haize hotzaren gardentasun kristalinoa bizi da, argitasun hutsa izanik irrealtasun efektu arraroa sorrarazten duena. Airea/beira da funtsezkoa den gauza bakarra eta eszenatokia garden bihurtzen du, desagerrarazi arte edo, hobeto esanda, hutsunean esekita utzi arte. Poesia —bisuala nahiz literarioa—, batzuetan, bere inguruan eta aztertzen dituen gaien inguruan lausotze antzeko zerbait eragiteko gai da, bere inguruan dagoena hutsal bihurtuz. Une horietan, erakutsitako edo iradokitako espazioaren —irreal, denboraz kanpoko— esperientzia subjektiboa mundu objektiboaren esperientziatik aldentzen da, eta *per se* inposatzen da, gaueko iluntasunean bezala, loaldian zehar, drogen bidez...

Pertzepzioaren eta oroimenaren arteko nahasketa ohikoa da egoera onirikoetan: ametsetan ez dakigu “ikusten” duguna lehen aldiz agertzen zaigun ala dagoeneko ezagutzen dugun zerbait den, eta zehazkabetasunez ezartzen ditugu behatzailearen eta behatutako objektuen arteko korrespondentziak. Horrelako zerbait gertatzen da Franz Kafka-k deskribatutako eszenatokietan. Bere liburuetan, arkitekturak (eraikin batek) edo elementu arkitektoniko batek (eskailera batek) larritu egiten gaituzte itzelak eta badaezpadakoak direlako, baina, batez ere, denboraz kanpo daudelako, espazio batzuek eragiten duten atsekabe eta errutina amaigabeengatik, pertsonaien bizitzetan egunerokoak, etxeokak nahiz lanekoak badira ere.

Javier Pérez-ek sortutako espazioak, beren lekuak (oin batzuetarako, mugitzen ari den gizabanako batentzako nahiz esparru baten barruan dagoen talde batentzako) Montaleren beirazko gardentasunaren eta Kafkaren kezka larriaren osagai dira. Kasu zehatzen batean, bere obrak lehenengoaren pentsamendu poetikoaren materializazio doi-doia ematen du; beste kasuren batean, bigarrenaren hiri mutanteak eta zorigabekoak ibiltari baten aurpegiaren itxura hartzen du, “*enperadorearen mezu bat*” eramango lukeen ibiltari batena.

Pérez-en eta Pragako idazlearen irudipenen arteko kointzidentzia begien bistakoa da, loalditik esna-aldirako igarobidean bezala, eskailera bat igo ahala bere mailak gure oinen azpian hazten ari direla eta igarotzen ari den denbora deusezten dela gure barruan bat-batean sentitzen dugunean, edota “*milurteetan zehar*” patioak eta jauregiak zeharkatzen ari garela uste dugun egoeretan bezala. Halaber, kafkiar leinu puruenetik sortua da paretak igotzen diharduen gizabanakoa, betiere beste paret bat, eta beste bat, eta horrela, hurrenez hurren gainditu behar duela konturatzeko, aurrerapen ukigarririk antzeman gabe, amildegian ez erortzearen, egun monotono eta errukigabeek gupidagabe eta nahi gabe

indarberritzeko ahaleginetan kontsumitzen duten bitartean. Lekurik ez duen denboraren metafora escheriarra alegia, mugimendua bera ez den beste helbururik gabeko etengabeko mugimenduarena, onurarik gabeko esfortzuarena eta helmugarik ez duen ihesarena, atsedetik gabe, etxe-xede aukeraturik eta berariazkorik gabe.

Nonbait bizi izatea gizakiak berezkoa duen ezaugarria da, baina ez dago bizilekurik bertan erabateko atsedena hartzeko. Norbera izatea lortu ahal izateko fabrikatutako leku bat hartzea ez dagokio gizakiaren izateari eta Babel dugu horren testigantza. Pentsatzea eta eraikitzea, Eskilo-tik Heidegger-era, behin betiko hirugarren batera eraman beharko gintuzten bi ekintza dira: nonbait bizi izatea, hau da, bizileku argi batean ezartzea, norbera izatea gabeziarik eta beldurrik gabe, zorioneko egoera batera heltzea, lurreen paradisua berreskuratzea bezalako zerbait.

Dena den, Kafkaren arabera, diseinuaren eta fabrikazioaren prozesu hori gordeleku bihurtzeraino iritsi da, non bere obra labirintikoarekin pozik dagoen satorra bertan preso geratu baita eta, gainera (labirintoa zalantzan dagoenaren aberria da), erabat salbu sentitzea lortu gabe. Eraikuntzan erabilitako energia guztia ez da nahikoa. Benetan nonbait bizitze hori ezinezkoa da. Etxe egonkorrenak dardar egiten du, etorkizunerako eraikitako eraikina ezegonkor jaiotzen da, paretak gardenak dira eta berehalako eraispena iragartzen duen zarata sorrak ziurgabetasun ezkutuenak ere astintzen ditu. Litekeena da Babelek horrela dardara egitea Nahastea sortu baino segundu batzuk lehenago. Dorrearen eraikuntzak, zerurantz, eta gordelekuaren eraikuntzak, sakontasunerantz, berdintsu bukatu zuten, haien sustatzaileak beren baitan preso geratuz, batzuk beren hizkuntzetan, pentsamoldeetan, eta beste batzuk beren lurrazpiko hiriarekin ezarritako lotura bihurrian, bertan bizitzeko moduan. Erdian, eraikitze modua dago, kondena, ihesbideari edota ahalbideari aurre egiteko geratzen zaigun esperimendu bakar gisa, ahalbide hori lekuen lekua eraikitzea dela, *aleph* borgiarraren eraikitzea dela, edota errealitatea hipotesi eta proiektu berriekin eraikitzea dela, immanente denetik urrun, batzuk besteekin erlazionatzen gaituzten esperientzietatik gertu.

Frank Gehry-k Pragan altxatutako etxeak arkitektura kafkiarra duela esan genezake. Daniel Libeskind-en Berlingo Jewish Museum-a bezala, Gehryk Pragan eraikitako obratik hiriaren lehenaldiaren eta bertako biztanleentzako etorkizun posiblearen artean ezarri duen lotura nabarmen daiteke. Eraikuntzak egoerak komunikatzen ditu denboran. Kristalezko eskailerak bezala, espazioan zehar eskailera-begiak bateginik — goialdea behealdearekin, iluntasuna argitasunarekin lotuz— eta gizabanakoa ezinezko ibilbidearekin aurrez aurre jarritz, eraikitzearen behin betiko ekintza pertzepzioari bide ematen dion komunikazioa da, etxearen eta eskaileraren garapenetik eta formatik harantz. Baldintza hori gabe, bizitzeko den lekua poetikoki bakarrik pentsa eta senti daiteke, ordea ezin daiteke benetan bizi eta nabaritu.

[Itzultzailea: BITEZ, S. L.]

Oharrak

1. «*Forse un mattino andando in un'aria di vetro*». *Ossi di seppia*, 1925, *Tutte le poesie* obran, Giorgio Zampa-ren zuzendaritzapean (Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milan, 1984), 42. or. [\[itzuli\]](#)

MABI REVUELTA. LARRUAZALA ETA EMANKORTASUNAREN HIZKUNTZA

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

Larruazala gorputzen kanpoko muga da. Bere atzean gizabanako berezia aurkitzen da, bere errealitate fisikoa organismo bizi gisa eta nola jardun agintzen dion adimen gisa. Beraz, larruazalak materia eta izpiritua hartzen ditu bere baitan; garrantzi handiagoa duen konplexu aktibo baten gainazaleko estalkia da, ordea, ezkutuan egotean, enigmatiko, nahasi eta, neurri batean, barneraezin agertzen zaigu. *Bestea*, gure alboan bizi den ezezagun hori, beti dago larruazalen baten atzean eta, bere burutzapenak alde batera utzita, gainazal hori da, hain zuzen, bere benetako existentziatik ikusten dugun guztia. Zuzentzen duen adimena enigma bat izan daiteke guretzat urteak eta urteak elkarrekin bizi ondoren, baina beti ber-ezagutzen dugu bere izenean agertzen zaigun larruazala, nahiz eta ez gutxitan bere ekintzak kontraesanean jartzen dituen itxurarekin. Larruazalaren mintz horrek ezkutuko izaki bat gordetzen du, baita babestu ere. Larruazala muga anbiguo bat da, horma bat bezain irmoa eta sendoa ordea, non keinuen hizkuntzaz hitz egiten den, nahiz eta bere ulergarritasunari eta zentzuari inoiz ere ez zaion ziur harrera egiten.

Horregatik, bestearen larruazala zeharkatzea eta bere gorputzean barneratzea jabetza sexualaren berariazko ekintza da, baina baita, sinbolikoki eta hedaturaz, bizi-eremukoa ere. Gizaki baten larruazala zeharkatzeak, odolak ihes egingo duen zulo bat irekiz, gizaki horrek indarra galtzea eragin dezake aurrena eta bere bizitza galtzea hurrena. Aitzitik, bestearen gorputza irekitzeak jariakin seminal sartzeko emankor bihurtu eta bizitza sorraraz dezake. Odola eta semena gorputzak sortutako likidoak dira eta, larruazalarekiko darien moduaren arabera, bizitza sor edo ken dezakete.

Mabi Revuelta-ren lanak oso modu sotilean daude larruazalari lotuak. Hasteko, begien bistakoa da batzuk lumez (ostrukarenak) eta artilez (mohairra) eraikiak daudela, eta beste batzuetan pergamino-paper moduko bat erabiltzen duela bere gainean kiribildutako harizpi luze-luzeak irmo marrazteko, zati batean ilez estalitako giza larruazalaren itxura emanez. Hala eta guztiz ere, bigarren irakurketa sakonago batean, Revueltaren lanek agerian uzten dituzte sakrifizioaren eta emankortasunaren inguruko ideiekiko lotura estuak, eta hauek, aldi berean, larruazalaren funtzioari eta bere erabilerei estu lotuta agertuz.

Oparotasunaren eta emankortasunaren erritoetan, euriak lurra intseminatzea lortu nahi da, zeru-maskulino lur-femeninoarekin mistikoki ezkontzea, alegia. Emankortasuna sustatzen duen lotura hori ezartzeko deia danborren hizkuntzaz egiten da, eta danbor horiek larruazal teinkatuak dira. Larruazala aldean arteko bitartekaria da, bien hizkuntza erabiltzen duen tresna, zerua eta lurra lotzen dituena. Kanpaien aurretik, gizakiaren eta naturaz gaindiko indarren arteko komunikazioa danbor sakratuen gainean zabalduetako larruen bidez lortzen zen, tribuen hizkuntzaren eritimoaz airean trumoi antzo entzunez.

Emankortasunari dei egitean, aldi berean, sakrifizio bat egin ohi zen, normalean burua moztea, larrutzea edo buruazala kentzea. Abereak hiltzean (idiak), burua eta larruazala izan ohi ziren xedea. Gizakien kasuan, zirkuntzizioak mutila (emankorra ez dena) gizon (emankorra) bihurtzeko larrutze-ekintza gisa dirau. Larruazalaren eskaintzak sendatzeko balio du, hau da, heriotzetik ihes egiteko. “Larruz aldatzea” edo “larrua kentzea”, erritmo nahasien arabera, sakrifizio-ekintza bat da bizi-indarrak berritzeko edo berreskuratzeko. Urtero sugeak larrua aldatzen du eta horri eskerrak ziurtzat jotzen dugu animalia hori hilezkorra dela, gizakiak gogo biziz lortu nahi duen eta beste izaki bizidun batzuek dutela suposatzen duen ezinezko helburua. Lumez landutako larru beltz handi bat formarik gabeko fluido baten antzera zabaltzen da ertzetatik eta zurrunbilo baten antzera amiltzen da bainuontzi baten forman txertatutako zulo batean barrena, giza gorputzen epidermisa garbitzeko erabiltzen den lekua izanik. Hobiaren ziurtasunik ezak, lohiaren trinkotasunak, mugen aurrerapen malkarrak, eskulekuen metalezko kontrapuntuak... giza zuku eta plasma ezkutuen hizkuntza ilunaz hitz egiten dute. Hustubideetatik ihes egiten dute gure fluxu ilunenek eta larrua garbitzea funtsezko muda berekin ekarriko duen aldaketa dermikoaren antzeko zerbait izatea lortu nahi dugu eta, hala, bestelako batzuk izateko aukera izatea, ez garen horren itxura hartzeko, baina —gogo bizi iluna— izatea lortu nahi genukeena izateko. Medusa-ren adatsak, izan ere, narrasti-mordo bat ziren, eta kiribil bakoitza, suge bat, beraz, bere larruazala berritzen duen animalia. Harri eta zur uzten gaituen bere begirada gure begirada erakartzen duen eta sakontasunerantz zuzentzen duen zulo higienikoaren antzekoa da.

Esnea funtsezko elikagaia da. Semena esne emankorra da eta barrabilak, dagozkion organo ugaltzaileak, zezenei moztzen zaien zatia, antzutasunaren truke beren larruazala sakrifiziozko eskaintza bihur dadin. Airean flotatzen bi esne-tanta daude, gizonezkoen organo genitalen metaforak, zeinak hutsak egotean organo agortuen larruazala besterik ez dira; baina, hala eta guztiz ere, zeru-lur emankortasunaren hizkuntzaz hitz egiten duten danborren baliokide dira. Ernalketarik gabeko ugalketa gerta al daiteke? Eba iritsi aurretik Adam hermafrodita al zen? Lilith bueltatu da. Frankenstein klonatzaile batek bidea eskatzen du berriro ere. Zein forma hartuta irau dezakegu bizirik? Gorria eta beltza, odola eta larruazala, maskulinoa eta femeninoa. Larruazal horrek oparotasuna eta lurreko ondasunak lortzen ditu, zirkuntzizioaren erritoan bezala, zerbait edo norbait bere larruazaletik ateratzea funtsezko sakrifizioa eskaintzea baita.

[Itzultzailea: BITEZ, S. L.]

[MABI REVUELTA-REN IDATZIA]

MABI REVUELTA

Esne-gozokia (Dulce de leche), 1999

Altzairu herdoilgaitza eta mohairra

Bi pieza, 80 x 60 x 60 cm bakoitza; guztizko neurri aldakorrak

Artistaren bilduma

Maitasunaren anatomia (Anatomía del amor), 1999

Tinta paper gainean

Hiru pieza, 800 x 100 cm bakoitza; guztizko neurri aldakorrak

Artistaren bilduma

Medusa-ren kiribilak (Rizos de Medusa), 1999

Burdinurtua, brontzea zilar bainuarekin, oihala, larrua, portzelana esmaltatua, mohairra eta ostruka-lumak

Kokapenaren araberako neurriak

Artistaren bilduma

«Ikustea eta entzutea dira bizitzak dituen gauza noble bakarrak. Gainerako sentimenak plebeioak eta haragikoiak dira. Aristokrazia bakarra ezer ere ez ukitzea da. Ez hurbiltzea: horixe da aitoren seme izatea». Pessoa

Edozein larruazal arreta handirik jarri gabe laztantzeak ileak edo adatsa deitzen diegun harizpi batzuen banaketa adierazten du, gutxi gorabeherako lodiera duten zonen arabera. Horien kokapen topografikoak, luzerak eta ezaugarriek ileari dagokion espeziea, eta bereziki gizakiarena den ala ez den zehazten dute. Ilea hitz egiteak animaliarengana gehiago hurbiltzea ematen duen arren: piztiak dira ilajea harro erakusten dutenak, *gizakiok* gorputzean zehar banatutako biloa dugun bitartean, baita adatsa ere buruan kokatzen denean. Zalantzarik gabe, izaki kulturalak aurkitu ahal izan dituen termino poetikoenak dira azken horiek, bere izatearen ezaugarri basatiei ere uko egiteko.

Ukimenaren esperientzia pulsio erotikoari oso lotua agertzen da. Irudimenetik fetitxearen merkatura, kontsumoaren erakusleioek berriro ere gure itxura asmatzera gonbidatzen gaituzte, botak, oinetakoak eta bestelako osagaiak animalia-aren aztarna bihurtzen dituzten estaldura epidermikoen bidez. Asfaltotik birsortutako hurbilketa kulturalak dira, begirada luxuaren azokan finkatuta dagoelarik. Espazio mestizo eta kezkarriak, non arrisku dosi handiak eta plazerraren eta sedukzioaren objektuarekiko erakargarritasuna sorrarazten baitiren. Erotismoa eta indar gordina

erlazionatzeko ahalbidetik bistaratzen diren lekuak. Maitasuna eta biolentzia dira istorio honen protagonistak. Beraz nork egin diezaioke uko Bengalako tigrea bezalako katu bat ukitzeko tentazioari, deabru arraiatu edo pinportaduna, zoologikoko burdinesien artean ere giza haragiaren zaporea ahazten ez duena?

Itxura berak, portaera berberak. Zebraren antzera urkoloreak sortzen dituzten izarak samintasunez oroitzen ditut, eta nire leopardoeko oinetakoak ere biziki maite ditut; azken finean, larruazal batek bestea jazten du. Mozorrotu egiten du.

1999ko abendua

[Itzultzailea: BITEZ, S. L.]

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. OBSCURA SECURITAS

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

Edozein zeregini ekiteko garaian, edozein gizabanakok segurtasuna behar du bere gaitasunetan, bere indarra edo bere adimena behar izango dituenean horiek eraginkortasunez erantzungo diotelako uste sendoa. Ondo daki horrela bakarrik lortu ahal izango dituela ezarritako helburuak.

Ordenaren zorrotasunak eta desordenaren nahasteak mehatxatuta, zer gara segurtasun hori gabe? Akaso bere gabeziak helbururik gabeko subjektu bihurtzen gaitu, itsututa, noraezean, gorabehera askoko patu batera zuzenduta, batzuetan, gure buruaren gainean argi bat oparitz eta, beste batzuetan, laino itxia?

Segurtasun ezak gizatasuna kentzen digu, subjektua instintuen erreinurantz hurbiltzen du, piztia bihurtzen gaitu; gizakia galzoria arrazionalizatzeko gaitasunen jabe da, bai eta arriskuekin ituntzeko eta energiak aurrezteko ere; animaliak, aitzitik, bere harrapariekin negoziatzeko gai ez denez, etengabeko jazarpena sentitzen du, alarma frenetikoan, segurtasunik gabe. Gizakia berdintsu bizi bada horrek esan nahi du ez duela bere inguruan gertatzen dena kontrolatzea lortu. Dudatsua izateak babesik gabe egotea eragiten al digu ala alderantziz? Zer ideia arrarok pentsarazten digu arriskutsua ez den ezerk ez gaituela mehatxatzen museo baten barrualdean distraituta gabiltzan bitartean? Gure etxean babestuta sentitzen gara bere mugen barruan gertatzen dena kontrolatzen dugulako, baina zergatik sentitu beharko genuke gauza bera museo batean, kontuan izanik geu garela kontrolatuak segurtasun artistikoaren aitzakiarekin?

Seguru sentitzea babeserako ditugun gaitasunen kaudimenari buruzko sinesmenen bat baldin bada —zuzen ala oker egon arren—, sentimendu hori beharbada larruazal psikologiko antzeko zerbait bailitzan hartu beharko genuke, gure gorputzaren eta ideien hauskortasuna babesten duen estalki ikusezin antzeko bat. Azken finean, zer esan nahi dute zehazki segurtasun, babes eta kontrol hitzek?

Babelen inguruko historiak erabateko segurtasunaren eredia adierazten du babesari dagokionez —zerutik datorren balizko bigarren Uholde baten aurrean eta sakabanatzeko arriskuaren aurrean— eta eraikuntza lanean diharduen populazioaren kontrolari dagokionez.

Konfiantza segurtasunetik eratortzen den aldartea da. Bere aurrean, arriskuen artean aurrez ikusten ez diren mehatxuak bailiran, traizioa eta sabotajea sortzen dira. Lehen a giza errenkaden barruan sortzen da, bai eta burututako kontrolaren urritasun gisa ere; bigarrena kanpotik dator (batzuetan, barruan infiltratu diren bosgarren zutabekoen laguntzaz) eta bere zeregina babeserako eta biziraupenerako sistemen kolapsoa eragitea da. Baina, Babelera itzuliz, akaso ez al zen YHWH izan historian ezagutu den lehenengo saboteadorea, Dorrearen amaiera zapuztean? Ez al da egia, bere esku sartzeagatik, ordura arte elkartua zegoen herri bat sakabanatua geratu zela eta

une hartatik aurrera elkarren artean etsaitzat hartzen hasi ziren kolektibitateetan banandu zirela, eta horrekin mesfidantza agerrarazi zuela eta, ondorioz, traizioa?

Gizabanako bereziarengan, segurtasun pertsonala goiz agertzen da, haurtzaroan alegia, amak (erabateko babes) aitaren erreklamazioei arreta egiten diela eta, haurrak aldi baterako bakarrik uzten duela antzeman bezain laster. Gizadiaren historia mitikoan ere, segurtasun eza lehenengo orduetan sortzen da, zeru-aitak (1) lur-ama edenikotik gizona kanporatzen duen uneetan, (2) lur hori urpetzen duenean bertako biztanleak itoaziz, eta (3) eraikuntza geldiarazten duenean, bertatik ateratzen diren materialez egina eta bere gainazalean sortua.

Francisco Ruiz de Infante-k sortutako espazioak, orokorrean, desorientazioa, galera, ezegonkortasuna eta nahastea bezalako kontzeptuei lotuak agertu ohi dira. Horietan, zaratek aztoratu egiten gaituzte, irudiak lauso agertzen dira, erraz sartzen gara, zailtasunez ibiltzen gara eta horietatik zorabiatuta irteten gara. Batzuetan, lehenaldi baten oroimenak antzematen dira –haurtzaroa eta adoleszentzia—, hain zuzen ere segurtasun ezaren halako sentimenduen jatorria kokatuko litzatekeen lekua.

Arma-tailerra babeserako eta erasorako tresnak lantzen diren lekua da, bai eta, metalezko larru batez babestuta, fabrikatzailearen gerizpea ere. Armek irmotasun gabezia posiblea betetzen dute, erabat edo neurri batean, baina beren presentziak dakarren ezkutuko biolentzia kontrajarritako bi egoeren artean ibili ohi da, elkar deuseztu eta ukatzen duten egoerak: nire babesak zure babesik ezatik dator, zure menperatzea nire segurtasuna da, nire kontrola zure pertsonaren gainean burutzen dut, nire aterpe zuriak zure bizileku beltza eskatzen du. Gure asmoetan simetrikoki, hauxe bakarrik geratzen da: zu nor zaren eta ni nor naizen asmatzea —ziurgabetasun gorena—.

Norbera zein den galdera argitzeko erabakigarria da norbere lasaitasunerako; beharrezkoa da zer zaren eta norekin zauden jakitea zeren eta, zalantzen testuinguru batean auto-defentsaren bila ari zarenean, norbera sistemarekiko traidorea izan baitaiteke, bere sabotadore inkontziente eta txunditua, bere presentziarekin elkartasunaren eta osotasunaren edozein ideia suntsitzen duena, alegia. Jakina, ezinezkoa da ideia hori pertsonen artean gauzatzea: abstrakzio gisa bakarrik existitzen da, berau behatzeko edota gauzatzeari ekiteko inor ez dagoenean.

Babelen ez omen zen Dorrea ebakutzeko planik, sabotaje kasurik gertatuz gero. Beharbada izango zen, baina litekeena da inork ez ulertzea zegokion hizkuntza berrian, litekeena baita ahaztutako hizkuntzan idatzita egotea. Segurtasunaren inguruko edozein proiektuk norbanakoaren ebakuazio-sistema bat eskatzen du; galdera hauxe da: norantz?

[Itzultzailea: BITEZ, S. L.]

PUZZLEAREN ERAIKITZEA. TESTUINGURUAK, TESTUAK ETA PROIEKTUAREN ESKEMAK

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE

NAHASMENERAKO ESPAZIOETAN BIZITZEN: ERAIKI ETA SUNTSITU

1. Nire lanak (filmeak eta instalazioak) ikusleek zeharkatu beharreko sekuentzia edo etapaz osatutako egitura batetik abiatzen dira, pista-joko bitxi bat osatuz.

Lan bat osatzeko modu hau, “haurtasunera itzularazten gaituzten” egoerak (sentiarazten diguten arriskua eta gugan pizten dituzten mekanismo subkontzienteak direla medio) beren testuingurutik ateratzen dituen mundu-ikuskeraren formalki eta tematikoki batera biltzeko saiakerari erantzunez sortu zen.

Nire azken lanetan, gure “ikusbizitza” honetako “askatasun elkarreragilea”ren (hau ere “haurtasunera itzularazten gaituena”) hainbat formen inguruko hausnarketak proposatzen dira. Lan berri bakoitza “zapping”aren teknikan oinarritutako testuinguru baten isla gisa (ironiko edo serioa) eraikia dago: itxuraz kontrol arina (“light”) duen gizarte batean sortutako arau zorrotzeko “joko elkarreragilea” itxuratuz.

2. Nire egitasmo ia guzti-guztietan ikuslea lanaren zati eta partaidea izaten da, eta ez soilik lana “begiratu” eta “aztertzen” duen kanpo-osagaia. “Ikusle-aktore” hauen presentzia ezinbestekoa da. Haien “egitekoa” nabarmena da guztiz, bai mekanismoren bat eragin eta “beharrezko” bihurtzen duelako, bai bere jarrerarekin eta gorputzarekin (mugimendua duen gizakia, dela alde aurretik iragarri daitekeena edo iragarri ezinekoa) lana osatzen duelako, gainerako ikusleen begiradaren aurrean.

3. *Puzzlearen* eraikitzea izeneko triptikoak, izatez kontraesankorrak ez diren bi kontzeptu, eraikitzea eta suntsitzea alegia, hautemateko sekuentziazko ibilbidea itxuratzen du.

Nire ideiak instalazio-serietan (proiektu bereko guneak edo etapak) gauzatzeak barriadura eragiteko arriskua dauka, zalantzarik gabe, baina era berean, ikusleei “hautematearen bidezko abentura” bizitzeko aukera ematen die. Eta abentura horretan ibilbide guztiak hartzen dira aintzakotzat. Obrako hiru “etapak” zeharkatzean, gizakion zenbait “senen” inguruko gogoeta egiteko aukera izan dezazuela espero dut. Izan ere, sena horiek ezinezkoaren ideia gure jardunaren motore gisa (helburu gisa baino) mantentzeko beharra berresten baitute:

- “Eraiki eta suntsitzeko ezinbesteko premia” bizirauteko sen gisa.
- “Kontrolarekiko lilurapena” existitzeko sen arriskutsu gisa.
- “Sabotajearen premia”...

TOKIAN BERTAN EGIN BEHARREKO ESKU-HARTZE BATERAKO TESTUINGURUKO EZAUGARRI NABARIAK:

- Guggenheim Bilbao Museoa Bilbon **eraikia** dago (Euskal Herriko hiri batean), garai hartan eskain zezakeenaren premiarik ez zuen ekonomiaren “bihozgabekeriak” suntsitutako industrialde baten aztarnen gainean zehazkiago esanda. Hainbat urteetan zehar, ingurune honetan izandako borroka gogorrek asaldatu egin izan dute itsasadarra delakoa zeharkatzen zuten zubietako zirkulazioa. Langileek harriz josi zituzten errepedeak, beren helburu utopikoaren **eraikuntza** agerikoa egin nahian edo.
- Gaur egungo Euskal Herria duela hamarkada askoz geroztik borroka bizi den oinarri sozial, politiko eta kultural baten gainean **eraikia** dago. Ezegonkortasun honek erkidegoaren hainbat zutoin **suntsitzen** dituen indarkeria-agerraldiak eragin izan ditu eta eragiten ditu. Suntsiketa basati hauek, batzuetan oso basatiak eta bestetan ez hainbeste, beste zutoin batzuk **eraiki** eta sorrarazi dituzte. Eta **eraikitze** eta **suntsitze** hauen bilakaera, helburutzat utopia bat izateari buruz ari zaigu, testuinguru sismiko batean.
- Guggenheim Bilbao Museoaren **eraikinaren** zati handi bat titanioz estalia dago. Material hau, bere izenak berak agerian uzten duenez, titanikoa da bere ezaugarriei dagokionez, azken batean, utopikoki **suntsieztina**, beraz.
- *Tximistaz Zauritutako Dorrea* erakusketa Babelgo idealaz mintzo zaizkigun kontzeptuzko osagaietatik abiatuta **eratua** dago (ideal hura gure komunikazio-aro honetara egokitu ondoren entzun daitezkeen oihartzun positibo eta negatibo guztiekin).
- Euskal Herrian aspaldiko hizkuntza bat mintzo da, eta hizkuntza honek isilpekoren batek adinako mirespen ikaragarria sortzen du kanpotar guztien artean. Mirespen horren erantzuna, ezin eutsizko errepresio-premia izan da hainbat testuinguru historiko eta politikotan.

1. PUZZLEA

- Itzalpean eta itxuraz hutsik dagoen areto handia.
- Diapositibak proiektatzeko zortzi makina sabaitik zintzilikatuta daude (hainbat altuera eta inklinaziotan), intsektu berezietz osatutako hodei bat itxuratuz.
- Lan hau inoren presentzia hautemateko zortzi zelulaz osatutako sistema batez hornitua dago, eta ikusleak kokatzen diren tokiaren arabera, proiektoreak piztu edo itzali egingo dira zelula horiek eraginda.
- Honela bada, “ezkutuan” dagoen irudia zatika ikusi ahal izango da ikusleren bat aretoan sartu eta zelulek igorritako izpi infragorriren batekin topo eginez gero.

- Irudia “osorik” ikusteko (hau da, zortzi proiektzioen batura), ikusleak aretoko gune zehatz batean kokatu beharko du edo, bestela, zortzi ikusle zelulen izpietako bakoitzarekin topo egin beharko dute.

BALEN KONTRAKO METALA (TAILERRA)

- Instalazio hau bi ateko (sartzekoa bata eta irteteko beste) oin laukizuzeneko areto batean eta areto horretatik abiatuta eratua dago. Ateek sistema hidrauliko soila darabilte, beren itxiera “automatiko” motela eragiteko.
- Lau hormak eta sabaia, isolatzaile termiko eta akustiko batez estaliak daude. Material futurista honek areagotu egiten du instalazioko argia, “areto hermetiko eta blindatu” baten itxura emanez.
- Gela honetan, bi aulki eta bi mahai daude, gela bitan banatuz. Mahaien gainean “anplifikatzeko makinak” kokatu dira, hau da, erasorako eta babeserako gailu txiki batzuk.
- Aurrez aurre dauden bi hormatan bi irudi “simetriko” handi proiektatzen dira.
- Armak probatzeko laborategia edo joko arriskutsuetarako eremua. *Balen aurkako metala* izeneko lan honetan, bi “lanpostu” edo “saiakuntza-banku” proposatzen zaizkigu, biak ere irudien eta soinuaren erabileratik sortutako energia simetrikoak (baina aldi berean antagonikoak) dituztenak.

SABOTAJEA (EZINBESTEKO GALDERAK)

- Guggenheim Bilbao Museoko lan-eremua: 303. aretoko “sail” txiki bat eta 305. aretorako korridoreko zati bat.
- Bertan zenbait aulki daude, ikusleei aretoa etengabe “zaintzen” ari diren segurtasun-langileen “itxaronaldi aktiboa” rekin bat egiteko aukera emateko. (Hirugarren solairuko eraikina husteko eremuan gaude).
- Lan honen gailu tekniko guztiak (elektrikoak eta entzunezkoak) ageri-agerian daude.
- Instalazio honen soinua zortzi kanal sinkronizatuz eta espazializatuz osatzen da. Eta bertan, ahotsak informazioa trukatu egiten dute, eta eraikineko segurtasun-sistema ulertzeko edota kontrolatzeko edota saboteatzeko erantzun beharreko galderak proposatzen dituzte, modu polifonikoan.

[Itzultzailea: BITEZ, S. L.]

BIOGRAFIAK

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

GABRIEL DÍAZ

Iruñean (Nafarroan) jaioa 1968an.

1990 eta 1992 artean *land-arteko* jarduketak garatu zituen Portugalen, Ingalaterran, Eskozian eta Espainian. Zenbait aldizkarirekin (*La hora feliz*, esate baterako) lankidetzan aritu da, bai eta Madrilgo Unibertsitate Complutenseko Eskultura-Sailarekin ere.

Banakako erakusketak

1999 *La catedral de hielo*, Salvador Díaz Galeria, Madril

1997 Edgar Neville Aretoa, Valentzia

Talde-erakusketak (sorta)

Tximistaz Zauritutako Dorrea. Ezinezkoa Helburutzat, Guggenheim Bilbao Museoa

Prestaketan dauden erakusketak (2000. urtea)

ARCO'00, El Mundo

LEOPOLDO FERRÁN & AGUSTINA OTERO

Irunen, Gipuzkoan, eta San Adrián del Vallen, Leonen, jaiotakoak (1963). Hondarribia eta Baztan artean bizi dira eta lan egiten dute. 1994az geroztik elkarrekin egiten dituzte lanak.

1995. eta 1996. urteetan Parisko *Cité Internationale des Arts*-en bizi izan ziren. 1997an mintegi bat eman zuten Euskal Herriko Unibertsitateko Arkitekturako Goi-Eskolan *El lugar: relaciones y tensiones* gaiari buruz.

Instalazioak

1998–9 *Zozobra*, Abarca de Camposko Arte Garaikideko Zentroa, Palentzia

1998 *Cautivo*, San Saturnino Eliza, Artaxona (Nafarroa)

1997 *La trinchera líquida*, Espai 13, Fundació Joan Miró, Bartzelona
Cartografía para el corredor de un delta sin mar, Ur Andela, Gasteiz
En el jardín del perfume varado, Spazio Temporaneo d'Arte, Rovereto, Italia

1996 *Tutto Sono Isole*, Gustavo de Maeztu Museoa, Lizarra (Nafarroa)
El reloj del tiempo, Reales Atarazanas, Valentzia

1995 *Hem to Pan*, El Horno, Iruñea
Mazarredo 352, REKALDE-Area 2, Bilbo

Erakusketak

2000 *Tximistaz Zauritutako Dorrea. Ezinezkoa Helburutzat*, Guggenheim Bilbao Museoa

1999 *El salto del caballo*, Lekune Galeria, Iruñea
OKUPGRAF 99, Hondarribia, Gipuzkoa

1998 Kairoko Bienala, Egipto, Espainiako Pabilioia
ARCO'98, Salvador Díaz Galeria, Madril

1997 Lekune Galeria, Iruñea

1996 *Unidad-Diversidad*, Garibay Aretoa, Donostia
Formas, Gotorlekua, Iruñea
Movimiento-Inercia, Les Brasseurs, Lieja, Belgika; Protón, Amsterdam, Holanda
Astroporte, Hendaia, Frantzia

1995 *L'Art d'Aimer*, Villa Saint Clair, Sète, Frantzia
Esculturas, Gustavo de Maeztu Museoa, Lizarra, Nafarroa
Cité Internationale des Arts, Paris, Frantzia

Prestaketan dauden instalazioak eta erakusketak (2000. urtea)

Nafarroako II. Eskultura-Saria, Nafarroako Museoa, Iruñea

ARCO'2000, Lekune Galeria, Madril

Trente-six sphères tendues pour une église, Chapelle Saint-Louis, Hôpital de la Pitié-Salpêtrière, Paris, Frantzia

Lekune Galeria, Arazuri Gaztelua, Iruñea

JAVIER PÉREZ

1968an Bilbon jaioa. Bartzelonan bizi da eta lan egiten du.

Banakako erakusketak (sorta)

1999 *LEVITAS-GRAVITAS*, Salvador D'áz Galeria, Madril

Reflejos de un viaje, Gandy Gallery, Praga

1998 *Mudar*, REKALDE Erakusketa Aretoa, Bilbo

Hábitos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Espacio Uno, Madril

1997 *Estancias*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Estrasburgo

1996 Chantal Crousel Galeria, Paris

Talde-erakusketak (sorta)

2000 *Tximistaz Zauritutako Dorrea. Ezinezkoa Helburutzat*, Guggenheim Bilbao Museoa

1999 *Dobles vidas*, Udal Museoak, Bartzelona

Bienal d'Art Leandre Cristofol, Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

Gure Artea, Erkidegoko Aretoa, Madril; *La Capella*, Bartzelona

1998 *Oeuvres récentes*, Chantal Crousel Galeria

L'enlacement et l'enveloppe, Villa du Parc, Annemasse, Frantzia

El jo diverso, Montcada Aretoa, Bartzelona

1997 *Belleza y mácula*, Antonio Barnola Galeria, Bartzelona

From head to toes, Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal

Angel, Angel, Kunsthalle, Viena

L'Empreinte, Centre Georges Pompidou, Paris

1996 *Propositions*, Musée Departamental de Rochechouart

1995 *Passions privées*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Tu parles-j'écoute, Anne de Villepoix Galeria, Paris

Körper Formen, Künstlerwerkstatt, Munich

Improvisation, Camille von Scholz Galeria, Brusela

1994 *Trans*, Chantal Crousel Galeria, Paris

Prestaketan dauden erakusketak (2000. urtea)

Hannover 2000

5^a Biennale de Lyon (ekaina-iraila)

Performanceak

1997 *Máscara de seducción*, Antonio Barnola Galeria, Bartzelona

1996 *Rester à l'intérieur*, Chantal Crousel Galeria, Paris

Eszenografia

1994 *Déluge*, O Vertigo Danse, Ginette Laurin-en koreografia

Bilduma publikoetako obra

Bartzelonako Arte Moderno eta Garaikideko Museoa

FRAC Pays-de-la-Loire, Frantzia

FRAC Haute Normandie, Frantzia

Bizkaiko Foru Aldundia

Estrasburgoko Arte Modernoko eta Garaikideko Museoa, Frantzia

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril

Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo

MABI REVUELTA

Barakaldon (Bizkaian) 1967an jaioa.

Banakako erakusketak

1997 *Manjar canibal*, El Horno, Gotorlekua, Iruñea

1996 *Animula vagula blandula*, Kultur Etxea, Basauri (Bizkaia)

1993 *Relicario de horas*, La Fundación, Bilbo

1990 *Noviembre de la luz*, Udal Ateneoa, Balmaseda (Bizkaia)

Talde-erakusketak (sorta)

2000 *Tximistaz Zauritutako Dorrea. Ezinezkoa Helburutzat*, Guggenheim Bilbao Museoa

1998 Trayecto Galeria, Gasteiz

Mutantes del paraíso, Amarica Aretoa, Gasteiz

1997 Nafarroako I. Eskultura Saria, Nafarroako Museoa, Iruñea

Prohibido. Sexo, religión, política, ARSenal, Bilbo

1996 *Gure Artea*, REKALDE Erakusketa Aretoa, Bilbo

Muestra de Arte Joven, Arte Garaikideko Espainiako Museo Zaharra, Madril

1995 *Mutación y tránsito*, REKALDE-Area 2, Bilbo

Gure Artea, REKALDE Erakusketa Aretoa, Bilbo

1993 *Gure Artea*, REKALDE Erakusketa Aretoa, Bilbo

Prestaketan dauden erakusketak (2000. urtea)

Galería Lekune, Iruñea

Nafarroako II. Eskultura-Saria, Nafarroako Museoa, Iruñea

Global Women Project, White Columns, New York, AEB

Museo eta Bilduma Publikoetako obra

Nafarroako Museoa, Iruñea

Gazteriaren Institutua, Madril

Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbo

Muskizko Udala (Bizkaia)

Segoviako Diputazio Probintziala

Arte Ederren Fakultatea, Euskal Herriko Unibertsitatea, Leioa (Bizkaia)

Udal Ateneoa, Balmaseda (Bizkaia)

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE

Gasteizen (Euskal Herrian) jaio zen 1966an. Parisen, Estrasburgon eta Auberiven artean (Frantzia) bizi da eta lan egiten du.

- Bere lanak zenbait bide artistiko jorratzen ditu: arte plastikoak, literatura, musika eta, aspaldigabe, eszenaratzea (Loïc Touzé koreografoarekin batera izandako bere azken bi esperientziak –*Un bloque* eta *Si hubiera lugar* lanak– azpimarratu behar dira, bai eta Hannover 2000rako *Artesonado* izeneko proiektu musikalaren prestaketa ere –uztailean estreinatu beharrekoa–, Fátima Miranda-ren lankidetzaz).

- Bere ikus-entzunezko instalazioak (azken urteotan izan duen laneko eremu nagusia) hainbat gairi buruzko gogoetan oinarrituta sortzen dira: adoleszentzia, komunikazioa, beldurra eta indarkeria, esate baterako. Modu ezegonkorrean eta ahulean eraikitzen dira ikusleak “bertan bizi behar direneko lurralde iragankorrak” sortzeko, fisikoki zein intelektualki.

- Bere erakusketa garrantzitsuenen artean ondokoak azpimarra daitezke: *El reformatorio* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril, eta Maison de L’Image, Geneva, 1992), *Los paseos nocturnos* (Manifestation 2, Paris, 1994) eta *Los sonidos de la supervivencia* (La Ferme de Buisson, Noisiel-Paris, 1997), *Simuladores de vuelo* (Ujazdowski Castle, Varsovia, 1998) eta *Mixing the Air (Sabotage)* (Bienal Site Sante Fe, USA, 1999) erakusketa-ibilbideak. Feria ARCO’00ren eremuan (2000ko otsailaren 9/17, Madril) pieza bat egin zuen «Project Rooms» izenekoan testuinguruan. *Tximistaz Zauritutako Dorrea. Ezinezkoa Helburutzat* (Guggenheim Bilbao Museoa, 2000) erakusketan parte hartu du. Beste hainbat lekuk ere bere obrak produzitu dituzte: Amsterdameko Stedelijk Museumek, Bonnekoko Kunsthallek, Mexikoko Carrillo Gil Museoak eta abar.

- Bere bideografia zabalak nazioarteko eragin handia izan du eta hainbat sari ere jaso ditu, eta horien artean Montrealeko Festival du Nouveau Cinéma (1993) ekitaldian jasotakoa azpimarra genezake. *Los lobos* (1995) film luzea eta *Las cosas simples* (1993), *El juicio* (1991) y *Hacia el agua* (1988) film laburrak ere azpimarra daitezke.

- Bere argitalpenik garrantzitsuenak *Centro de tránsito para adolescentes* (1992), *Los hermanos de Pinocho* (1994) eta *Lecciones de supervivencia* (2000) dira.

Informazio gehiago lortzeko, kontsultatu www.artgates.com.

Itzultzailea: BITEZ, S. L.]