

Calder.
Grabitatea eta grazia

GUGGENHEIM BILBAO

AURKEZPENA (ERAKUSKETAKO KATALOGORAKO HITZAURREA).....	3
ALEXANDER CALDER: GRABITATEA ETA GRAZIA.....	5
ALEXANDER CALDER-EN TESTUEN AUKERAKETA	30
I. IDAZKIAK ETA ADIERAZPENAK	33
II. TESTU-AUKERAKETA	45
III. BESTE AUTORE BATZUEN TESTUAK	53
IV. ELKARRIZKETAK.....	73

AURKEZPENA (ERAKUSKETAKO KATALOGORAKO HITZAURREA)

CARMEN GIMÉNEZ

Picasso and the Age of Iron erakusketa niretzat izan zen esperientzia pizgarriaren ostean, -1993an erakutsi zen New Yorkeko Guggenheim Museoa- hainbat bider parte hartu dut bertan bildutako bost artistetako baten erakusketa monografikoetan. Hala gertatu zitzaidan bi bider David Smith-ekin, lehenengo 1962ko Spoletoko Jaialdian izan zuen parte-hartze gogoangarriaren oroitzapeneko erakusketa baten arduraduna izan nintzenez, eta gero, *David Smith* 1906-1965 asmo handitako atzera begirako erakusketarena, Valentziako IVAMen eta Madrilgo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofían hurrenez hurren 1996ko lehenengo seihilekoan aurkeztutakoa. Orain, lehenengo esperientzia hartatik justu hamar urte igaro direnean, orduan ere bertan zeuden eskultoretako baten obra Espainian erakusteko erronka dut nire esku: Alexander Calder. Giacometti-ren kasua salbu, bere bizitza batez ere Suitza jaioterriaren eta Parisen artean eman baitzuen, New Yorkeko erakusketak edukiaren gaitzat zuen “Burdin Aro” horrek bi espainiar -Picasso eta Julio González- eta bi estatubatuar -Smith eta Calder- izan zituen protagonista. Bi bikoteok gainera, harreman estua eta oparoa izan zuten elkarrekin. Adibidez David Smith izan zen Julio González inspirazio-iturrizat eduki zuen lehenengo artista, baita bere memoria aldarrikatu zuen lehenengoa ere; Alexander Calderrek aldiz, Picasso, González, Joan Miró eta Parisko Eskolako beste artista batzuekin harreman emankorra izateaz gain -Gargallo eta Jose de Creft adibidez-, Madrilen eta Bartzelonan erakusketa bana egin zituen 1933. urtean. Gero, halaber, salbuespen moduan eta era hunkigarrian, 1937ko Parisko Nazioarteko Erakusketan parte hartu zuen Espainiaren Pabiloian bere *Merkuriozko Iturria* ospetsuarekin. Hori gutxi balitz bezala, II. Mundu Gerraren ostean aitzindari horiei esker burdinazko eskulturen erabilera zabaldu zenean, nazioarteko bultzada berri horren protagonista izandako bi eskultorek, Eduardo Chillida eta Jorge Oteiza euskal herritarrek, lehenengo espainiar eta estatubatuarren arteko lotura pozgarri eta sendo hori biziberritu egin zuten nolabait.

Dena dela, Picasso, Gonzalez, Smith eta Calder -XX. mendeko burdinazko eskulturaren atal garrantzitsuen bultzatzaile nagusiak-, lau artista handi horien arteko adiskidantzazko harreman artistikoaren eta moralaren sendotasuna nolakoa zen alde batera utzita, beharrezkoa da bakoitzaren tratamendu berezia egitea, bakoitzaren nortasuna hain adierazgarria eta berezia izanda.

Nolanahi ere, hasieran *Picasso and the Age of Iron*en esperientzia aipatu badut, arrazoia hau da: bertan, Frank Lloyd Wright-ek sortutako eraikin eder horretan, bere espazioaren erdigunea osatzen duen argi-kiribil zoragarri eta zailak balio izan zuela giro txundigarri eta ezusteko horretan abangoardiako errementari horien artelanen nolokotasun latzak, mozketa adierazkorrek eta plastika malgua nabarmentzeko. Horiek guztiek euren dialogo bitxia aldi berean ezartzen zuten bere obra biltzen zuen espazio dinamiko hartan; hala ere, nabarmenena, Calderren mugikorrek espazio hori menperatzeko zuten fintasun dotorea, ia magikoa iruditzen zait, berau betez bete gabe, egonez egon gabe, eta euren presentzia era espontaneoan Kundera-k aipatutako “izatearen arintasuna mugagabe”ra egokitzen zela zirudiela.

Pintorea, grabatzailea, eta zentzu askotan, arkitekto-ingeniari antzeko bat da Calder, baina batez ere, eskultorea (hori bai, metalikoez gain material mota guztiak lantzeko gai zen eskultorea zen, eta noski, baita estatikoa zein dinamikoa, astuna zein arina). Calderren aberastasun eta aldakortasun hau, bere obraren hautapen antologikoa egiten duenaren ikuspegitik, erronka kitzikagarria eta aldi berean arriskutsua da. Bestalde, bere erakusketa batean bere ibilbidetik ordezkatuta zer egon behar den hautatzerakoan, ez dira kontuan hartzen soilik faktore estetikoak, baizik eta baita funtzionalak, historikoak eta kulturazkoak diren beste asko ere, adibidez non egon behar den kokatua edota proiektua zein publikorentzat dagoen zuzendua. Horrek guztiak zalantzarik gabe edozein artistaren aurkezpen antologikotan eragiten duen arren, onar dezagun Calderren kasuan pisu handiagoa duela. Izan ere, Calderren obra hain da anitza zeina hainbat ikuspuntuetatik planteatzen bere ibilbidea aztertzen duen erakusketa bat.

Illo horretan, orain aurkezten dugun erakusketan, Calderren produkzio luzearen eta anitzaren alderdi adierazgarri eta nabarmen ia guztiak laburki biltzeko beharra bete nahi den arren, ez zaio uko egin artista proteiko honen ikuspegi jakin bat planteatzeari. Ikuspegi hori, deialdiaren izenburuan geratzen da bilduta –*Calder. Grabitatea eta grazia*–, Simone Weil pentsalari frantsesaren hil osteko liburu ospetsu baten izenburu ezagun bat erabiliz. Emakume horrek hain zuzen obsesio bizia zuen “estasi” mistiko batean edo lebitazio egoeran grabitatearen lege naturalak itzurtzen dituen prozesu fisikoarekin. Simone Weilek natura osatzen duten era askotako elementuen nolokotasun eta esanahi ezberdinei erreparatu aurretik, greziar presokratikoetatik hasi eta San Agustin-eraino antzeko gogoetak egin zituzten ere bai. “Gorputzek, euren pisuagatik, euren duten tokira itzultzeko joera dute – idatzi zuen Hiponako San Agustinek bere *Aitormenak* liburuan–; hala ere, pisu batek ez du berez beherako joera; aldiz, berezkoa duen tokirako joera du. Suak gora egiten du, harria erori egiten da... Nire pisua, ordea, maitasuna da, naramaten tokira naramatela ere, berak narama...”.

Tradizio kristau honetan argudiatutako arrazoi eta bitarteko zeharo ezberdinekin, baina ez halabeharrez arrotzekin, Alexander Calderrek lebitazio magikoaren antzeko gardentasun eta grabitate-egoko egoerara eraman zuen XX. mendeko eskultura, eta hartara, hasiera eman zion espazioa ikuspegi kosmiko, aeroespazial, kosmonautiko batetik ikusteko moduari. Palanka eta motorren bidez, batzuetan Calderrek mugimendua eman zion eskulturari. Hala ere, bere ekarpen zoragarriena gorputzek espazioan “motorrik gabeko hegaldia” deituko nukeena egitea da. Hartara, eskultura astuna, masa zein bolumena, mugikor peto-peto bihurtzen da. Horregatik, oraingo erakusketa soilik bere “mugikorrei” buruzkoa ez den arren –horrek bere obrako oinarritzko alderdiak alde batera utziko lituzke–, esan daiteke bertan nagusitzen direla grabitate-egoko goresmena eta arintasun horrek geroko eskultura guztiari ekarri zizkion aukera berriak. Pisuzko arrazoiengatik beraz; Calderren ekarpena neurtzeko eta tratatzeko era, berak pisua eta arintasunaren artean, grabitate eta graziaren artean sortu zuen tentsioa erakusteko nahiaren arabera egin da: horrexek eraman du eskultura estatua klasikoetatik espazioko keinu bat, ia-ia ezereza, izatearen mirarira.

[Itzultzailea: Bitez-Logos®]

ALEXANDER CALDER: GRABITATEA ETA GRAZIA

FRANCISCO CALVO SERRALLER

LE MONUMENT PENDU

Zergatik ez hasi oinarritzko adierazpen estetiko batekin, batez ere istorio honen protagonista den Alexander Calder-ek esan badu? Hona hemen ba: “Jendeak uste du monumentuak lurretik irten behar direla, inoiz ez sabaitik, baina mugikorrek ere monumentalak izan daitezke”. Nire ustez, zaila da lilurarik ez sentitzea itxuraz soil den esaldi horren aurrean, grabitatearen legeei desafio egiten dien arren. Guri beharbada ez zaigu honezkero eskandalagarria iruditzen egunero gure buruen gainetik hegan dabilzan hegazkin komertzial erraldoiak edo are tamaina eta tonapisu handiagoko gotorleku hegalaria militarrek ikustea, eta zer esanik ez gure planetaren gainean patxada osoz dabilzan espazioko itzelezko plataformak. Pisua da gakoa, betiere erlatibo; hegazkinen aroa baino askoz lehenago, globo aerostatikoak egon dira, baita zerua zeharkatu dituzten kometak ere, eta noski, betidanik, gizakiak, mirespenez begiratu izan ditu hegaztien jira-bira zorabiagarriak. Nolanahi ere, atzo eta gaur, Calderren baieztapenaren indarraren arrazoa ez da hegan egitearen harridura, ezta une jakin bateko gorputz hegalariaen hegaldia, ezta tamaina ere, berau monumentu bat izatea baizik; izan ere, eskultore baten ahotik monumentu hitza irteten denean ez da aditzera eman nahi soilik zerbait handia, artelan bat baizik. Imajinatzen al duzue adibidez, Partenoi hegalaria?

Egia da, bestalde, Alexander Calder gure gaur egungo garai iraultzailearen artista bat dela, eta zehazkiago, XX. mendekoa, iraultza artistiko eta tekniko handienen mendea. Iraultza guztiek hankaz gora jartzen dute mundua, eta beharbada gure aroko iraultzaile erradikalena denak, Karl Marx-ek, bere aurrekoa zen Hegel-en sistemari buelta emanaz asmatu zuen berea. Eta benetan, tradizioak eta bizimodu zaharrak, erregimen sozialak, politikoak eta ekonomikoak, paisaia fisikoak airean aise lehertzen ikusi ditugun bezala, zergatik ez zuten monumentuek ere airean hegan egingo?

Hasteko, urrutiago joan gabe, gure garaian erabat desagertzearaino airean gehien lehertu den arteetako bat eskultura izan da, nahiz eta bere hileta hotsak XIX. mende hasieran hasi ziren entzuten. Hondamendi lazgarri hori hain handia izan zen, ez dela harritzekoa bere hondarrak salbatzearen ardura pintoreek hartu izana, adibidez Géricault-ek, Daumier-ek, Degas-ek edo Rodin-ek, azken hau profesionalki eskultoretzat hartua izan zen bakarra, baina beharbada guztien artean pinturaren kutsu handiena izan zuena. Zentzu horretan, ez al da bitxia Alexander Calderren bizitza artistikoa hastea bere burua pintoretzat zuenean?

Dena dela, ez ditzagun gertaerak aurreratu: Calderrek pintore moduan bere karrera artistikoa hasi baino lehen, Rodinek jada ordurako *bere senetik* atera zuen estatua, ez ziolako soilik oinarria kendu –lurrera botaz– hainbatetan esplikatu denez; aldiz, literalki mila puska adierazkorretan birrindu zuen. Calder 1898an jaio zelarik, hogeiko hamarkada zoroan bere karrera artistikoa hasi zuenean, eskulturaren ideia klasikoa –ba al zegoen besterik?– lur jota zegoen, eta beraz, jada bere belaunaldian, eskultore izateak edo bihurtzeak zerotik hastea esan nahi zuen, hutsetik garatzea, airean dantzatzea.

1926ko udan, Alexander Calder, bere burua erabat artistatztat zuela baina bere burua pintoretzat sentituz, Parisera iritsi zen lehenengo aldiz, orduan abangoardiaren munduko hiriburu ukaezina zena eta bere patu sortzailea markatu zuena. Lehenengo bisita hunkigarri horretan, hiriri ez zion ia tankera hartu, baina gero behin eta berriz itzuli zen Parisera, eta azkenean bertan finkatu zen, gero eta epe luzeagoetan. Hala ere, hogeiko hamarkada honen bigarren erdian sartu zen Calder bete-betean abangoardiako militante izatera. Une hori hain zuzen egonezin artistiko handikoa zen, batez ere eszenan surrealista agertzearen ekaitzak astinduta zegoelako. Surrealistek artea hankaz gora jarri nahi zuten, baita abangardia ere, eta horrek azkenean krisira eraman zituen eurak ere, hogeiko eta hogeita hamarreko hamarkadetako surrealismoaren arteko banaketa ezarriz. Beraz, hori izan zen hasierako Calder egosi zen giro kritikoa, eta *pil-pil* horren ostean sortu zen bere etorkizuneko eskultore nortasunaren moldea.

Nolanahi ere, monumentu esekiaren haria ez galtzeko, gogoan eduki behar da mila bederatzehun eta hogeiko hamarkadako eskulturaren oinarritzko gaia “espazioan marraztea” zela Parisen. Beti bezala, baina orduan are gehiago, lelo horren arduradun nagusia Pablo Picasso zen. Bere adiskide, idazkari eta lagun-min Sabartés-en arabera, Picassok ondorengo esan zuen 1926an: “Eskola surrealista jarraitzaile batzuek aurkitu zuten nik lumaz egiten nituen zirriborro eta marrazkiak puntuz eta marraz osatuak zeudela. Izan ere, izugarri maite ditut zeruko mapak. Ederrak iruditzen zaizkit, euren esanahia gorabehera. Orduan, egun batez, zerutik esekita ziruditen puntuak marra eta orbenez trazatzeari ekin nion. Nire ideia, konposizioetan horiek baliatzea zen, elementu huts-hutsean grafiko moduan sartuz”¹. Picassok 1924an ezaugarri horiek zituzten marrazki batzuk zituen hizpide, bere *Suite Vollard* ospetsuko osagaiak zirenak. Hala ere, horrekin aditzera eman nahi zuen ere hogeiko hamarkadako bigarren erdi horretan bere sorkuntza-lan bereziena izan zena, batez ere eskulturaren burdina erabiltzeko bere ikerketa; izan ere, horretan ere jardun zuen, hain zuzen bere lagun Guillaume Apollinaire poetaren omenez monumentu bat egiteko. Une horretakoa da ere Picassoren eta Julio González-en arteko topaketa artistiko erabakigarria, kontsulta tekniko arrunta izatetik benetako iraultza estetiko izatera pasa baitzen.

TXATARTEGIA

Picassok Julio González egin zion kontsulta teknikoak lotura zuen bigarrenak azetilenozko soldagailu bidezko burdinaren lan industrialari buruz zuen ezagutzarekin, eta ez hainbeste artisau-metalgintzarenarekin, bera sarrailari kataluniarren familia batekoa izanik ere. Praktika hori hain zuzen ondo ezagutzen zuen eskultore kataluniarrak autoen Renault fabrikako langile izan ostean. Urte horietan, automobilaren industria garapen bete-betean zegoen, batez ere Ameriketako Estatu Batuetan, eta hain zuzen 1919an Alexander Calder ingeniari gaztea han aritu zen lanean ibilgailuetako lantegi batean, eta David Smith Ohioko Unibertsitateko bere ikasketak utzi ostean, Studebaker automobilen fabrikako langile izan zen 1925ean. Ezin da kontuan hartu gabe utzi burdinaren abangoardiako eskulturaren ordezkari nabarmenetako hiruk, artista izan baino lehen edo behintzat euren obra helduaren bitarteko eta mintzaira aurkitu aurretik lan-esperientzia hori izatearen kointzidentzia bitxia. Horiek guztiek, Picasso bera barne, gerrako arteko garaian burdinaren bidea zabaldu baino lehen, egon ziren zenbait aurrekari, adibidez Pablo Gargallo eta Jacques Lipschitz, edo konstruktibista errusiar batzuek egin zutena, baina bide berri horren azpiko gai estetikoak “txatarraren iraultza” izendatu daitekeena da, burdina zaharren erabilera artistikoa, txatarraren birziklatze artistikoa.

Txatarra XX. mendeko abangoardiako artean *prêt-à-porter* delakoaren, edo haren bultzatzaile eraginkorrenetakoa izan zen Marcel Duchamp-ek esan zuen bezala, *ready made*-aren printzipio estetikoari esker sartu zen. Bai bada, soilik “jada eginda dagoena” dago berez “garraiatua-erabilia” izateko prest. Ildo horretan, Duchamp dadaistari ez zion arduratzen erabilitako tramankuluaren jatorria, materiala edo funtzioa, pixontzia izan –erakusketa batera eramateko *ready made* peto-petoa baitzen– edo bizikleta baten gupil soila izan. Hori bai, diskriminazio-eza dadaista hori, abangoardisten eskuetan *prêt-à-porter* izateko prest dagoen materiala bereizi eta hierarkizatzen beharra bihurtu zen, horrekin printzipioa aldatzen ez den arren ez delako gauza bera portzelana higienikozko objektu bat eramatea edo txatarra hutsa eramatea.

Zuzen hitz eginez, txatarra burdina zaharra besterik ez da, erabilerak higitutakoa, eta horrenbestez, zibilizazio industrialak sortutako hondakinekin erlazionatu behar da, eta haren jatorrizko sinbolo materiala burdina izan zen hain zuzen. Oinarri erreal eta mitologiko hori oso kontuan hartu gabe, ez dut uste uler daitekeenik XX. mendeko abangoardian txatarraren agerpenak duen esanahi estetikoak, zuzena eta zitala, edo nahi bada, gertaera horren maitasun-gorrotozko pasioa eta ironia. Esan nahi dut industri iraultzako produktuen estetikaren kontra borrokatu ziren jende saldo handia gabe, Eiffel Dorrearen kontra zein lokomotoraren kontra indar berarekin oihukatu zuten berdinak, ez zela sinbolismo makinistaren jarraitzaile fanatikoen –futuristen– edo ingeniariaren indar askatzaile eta berdintzailearen –sobietar konstruktibisten– haien kontrako erreakzio estetikorik egongo, ezta azken batean batzuen zein besteen kontra, maltzurki edozein asmakizun mekaniko askatzailei –makina izan edo ez– barre egin zieten dadaista eta surrealisten garraztasun barregarri nihilistik ere; izan ere, ilusionismoaren harrapari horien iritziz, gailu mekaniko apartena ere azken batean txatarra besterik ez zen, gizon ez oso zuhur bat lur jota uzteko gai.

Edonola ere, historia apur bat gogoratzen badugu, arte-objektu bat fabrikatzeko edozein gauzatar jotzeko mania lotsagabearen jatorria kubismoaren asmatzaileetan aurkitzen da, Picassoren eta Braque-ren: irudikapen plastikoko sistema tradizionala behin likidatu zutenean, irudia zuzenean errealitate hartutako zatietatik modu sintetikoan berreraiki zuten, adibidez egunkari bateko orria, linoleozko zati bat, musika-partitura bat, saretako aulki bat edo antzeko edozein objektu gehituz euren lanetan. Objektuaren konstrukzio sintetikorako diskriminazio-eza askatzaile horretatik aurrera, jada ez zen traba material gehiagorik egon edozein gauzarekin tramankulu artistikoak egitearen zoramen industrialean.

Txatarraren bide abangoardistan, nagusitasun estetikoak Picassori dagokio, baina teknikari dagokionean Julio Gonzálezen papera da nabarmentzekoa. Hain zuzen bera izan zen bere irakaslea forjaketaren arte onean. Berau, errementari kataluniarren leinu zahar bateko semea zen, eta forja-lan gotikoetatik hasi eta Gaudí-k diseinatutakoetara arte, adibide ugari ematen digute euren kalitatearen berri. Julio Gonzalez ordea eguneratu egin zen azetilenoa erabiliz. Bere hurrekoen lekukotza baten arabera, Parisko inguruetan ibiltzen zen txatarra bila, eta gero, bere tailerrera garraiatzen zuen bertan kreatura berezi bihurtzeko. Edonola ere, Jacques Lipschitzekin eta Pablo Gargalloekin batera –azken hauek zeharka parte hartu bazuten ere–, Picasso eta González izan ziren eskulturaren burdin aroari hasiera eman ziotenak, eta berehala, Calder, Smith eta Giacometti izan zituzten bidelaguntzat.

Lehenengo aldiz Parisen instalatu zenerako, Alexander Calderrek bazuen interesa ez soilik txatarra industrialean, baizik eta baita artistikoan ere, bere lehenengo alantzeko eskulturak agerian uzten duenez: 1925eko “oilarrak”, geroago galdu egin zena. Halaber, une horretan are gehiago heldu zien lerrozko marrazkiei, eta hartara, Picasso eta González hain gogokoa zuten “espazioan marraztearen” kontsignaren ulermen on baterako prestatu zen; hain zuzen artista horiekin harreman zintzoa izan zuen beti. Hala ere, ez gaitzaten urrundu erreferentzia horiek atal

honen gai nagusitik: txatarra, gerra-arteko garai bete-beteen erraz aipatu gabe utzi ezin dena. Esan nahi dut, ezin zaiola ezikusia egin burdinaren erabilerak izan zuen esanahi politikoari, batez ere hogeita hamarreko hamarkadan, non “behin betiko soluzioetara” iristeko irrika bizia zuten bi jarrera totalitario kontrajarrien arteko borroka ideologiko latza nabarmentzen den. Gaia ordea abangoardia artistikoaren arloa ekarriz, bertan ere liskar gogorrenak topatzen ditugu. Calder Parisen finkatu eta bi urte eskasera, mugimendu surrealisten lehenengo krisi handia gertatu zen. Jaio zen unetik bertatik oso politizatua egon zen mugimendua, baina krisialdi horrek haren jarraitzaileak konpromiso eta militantzia politikoak interpretatzeko moduaren inguruan banandu egin zituen. Ezinegon politiko orokortu horrek, 1929an New Yorkeko Bursan hondoratu osteko krisialdi ekonomikoaren hondamendiak eta 1933an Alemanian nazionalsozialistak boterera iristeak areagotuta, marxismoa ala faxismoa dikotomia ezinbesteko aukera intelektual bihurtu zuen. Edonola ere, asmo horrek Espainiako gerra zibilean jo zuen bere gaina, bertan uneko idazle eta artista ia guztiek jarrera jakin bat hartu baitzuten. Nola ez ba erabili hain zuzen “Burdin Aroa” metafora, batez ere material horretaz egindako eskulturaren garapena eta aipatu dugun erradikaltze ideologikoa aldi berean gertatu zirenean? Nolanahi ere, Calder inongo fanatismo politikok arrastatu ez zuen arren, ezin da ahaztu 1937an Parisko Nazioarteko Erakusketan Espainiaren Pabiloian izan zuen parte-hartze aparta, setiatutako Errepublikaren gobernuak kudeatuta zegoena gerra zibilaren erdian. Egia da horretarako bere espainiar lagun onenek izan zutela eragin nagusia, adibidez Picassok, Gonzálezek eta Miró-k, eta azken honen bidez Calderrek erakusketak egin zituela 1933 urtean zehar. Dena dela, ezin da jo eskultore estatubatuar baten Espainiaren Pabiloiko parte-hartzea adiskidetasun eta sinpatia kontu soiltzat. Izan ere, *Merkuriozko iturri* ospetsuak konnotazio sinboliko guztiak, estetiko zein politiko, izan zituen Calderren elkartasun-erakusgarri izateko eta garai gogor horretako inplikazio pertsonala azpimarratzeko.

LINEALISMOA

Bere autobiografiaren arabera, Calderri enkarguan eman zitzaion lehenengo artelana 1924koa izan zen, *National Police Gazettek* boxeo-entrenamendua irudikatzen zuten marrazki linealak enkargatu zizkionean. Arrakasta izan zuten lerro bakarreko marrazki horiek, eta Calderrek horrelako enkargu gehiago jaso zituen, nahiz eta mota askotako gaietakoak izan, adibidez zirku, atletismo eta animaliei buruz egin zituen lehenengoak. Nolanahi ere, inork ez du zalantzan jarri lehenengo etapa artistiko hori garrantzitsua izan zela berehala bere lehenengo alantze eskulturak izango zirenetarako, goiztiarrenak 1926koak izanik. Marrazketa linealetik alantze eskulturara Calderrek egindako lerratze espontaneo horrek bere biografiaren ikuspuntu askotan eduki dezake arrazoi nagusia; baina ez dut uste “erraztasun” edo berezko joera horiek uneko abangoardia artistikotik kanpo ulertu behar direnik. Izan ere, alde batetik erlazio estua ezar daiteke alantze eskulturen eta “espazioan marraztearen” kontuaren artean –hogeiko hamarkadaren bigarren erdian Picasso eta González buru-belarri zeuzkana–. Eta bestetik, zerikusi handia dute ere I. Mundu Gerraren azken uneetan Picasso buru zuten abangardismo plastikoaren ordezkari nabarmenenak orden klasikora itzultzearekin batera gertatutako purutasun linealari buruzko pasioarekiko. Ez zait iruditzen ezta ere bat-batean lerroaren zaletasunera itzultzea, historikoki urrunagokoak diren beste aurrekari abangardisten eraginekin kanpo utz daitekeenik, adibidez “lerroaren erromantizismoa” delakotik. Merezi du izan ere haren esanahi estetikoari arretaz begiratu bat ematea.

Dena dela, atzerabegirako ibilaldi hori egin baino lehen, gatozen berriro 1917an Italiara egindako bidaiarekin batera Picassok hasitako klasizismorako itzulerara. Izan ere, orduan burutu zituen lerrozko erretratuak, hain trazaketa

zaindukoak eta kontzepzio hain sintetikoak izanik, “ingreskotzat” ere jo zituzten. Orduan, Picasso eta Ingres-en arteko harremana beharbada esplizituagoa zen arren, inolaz ere ezin da esan –jakina denez– lehenengoak bigarrenarekiko zuen lilura artistikoa une horretara mugatzen zenik, eta ezin da ere jada heldutasunean eskaini zizkion omenezko lanetan soilik neurtu ere, adibidez *Bainu turkiarra* abiapuntu hartuta eskaini zion serie ezaguna. XX. mendearen lehenengo hamarkadaren erdialdean gutxi gorabehera, justu kubismoa sortzeko zegoela, Picassok Ingresen influentzia jaso zuen bere lanean, azken honek hiru dimentsioak lerro soilek definitutako irudi lau batean integratzeko kontzepzioaren sorburuan bere rola ere bete baitzuen. Ildo horretan, nire ustez, Ingresek kubismoaren gain izandako eragina argi eta garbi dago, eta bateragarria da kubismoaren beste iturri oso aipatuekin: azken garaietako Cézanne eta Afrikako eskultura. Bestalde, urte horietan, abangoardiak lerroarekiko eta bere zentzu sintetikoarekiko zuen interesak, argi eta garbi sorburu ingreskoa du, eta beste artista batzuei ere eragin zien, adibidez Matisse-ri, Modigliani-ri, Brancusi-ri eta Mondriani, besteak beste.

Ingres, abangoardiako giroetan bidegabe gaizki hartua, baita XIX. mende bete-betean ere, bere existentziaren heldutasuneko etapa luzean. Hala ere, bere kontrako aurreiritziak artearen kritikari eta historialarien gauza izan ziren artistena baino, horiei ez baitzien hainbeste eragin gustu ofizialak sistematikoki Ingres Delacroix-en bere aurretik jartzeak. Nolanahi ere, ezin da alde batera utzi Degas-ek Ingresekiko izan zuen mirespen adierazgarria eta sutsua, geroago azken garaietako Cézannek, Toulouse-Lautrec-ek eta neurri batean Gauguin-ek egin bezala; izan ere, haren adibidearen bidez, hobeto ulertzen da Picassok eta beste artista garaikideek berari buruz egindako kultuaren zergatia.

Ildo horrexek handiagotu egin dezake Calderren eskultura hegalaritari batetik eutsi eta bestetik elastikotasuna eman zion sarearen bila egiten ari garen ibilaldi historikoaren zabalera. Ingresen bilbeak oinarritzat edukitako toki bera izango dugu ibilaldiaren lehenengo pausalekutat, gure aroko abangoardiako lehenengo korrontea: Frantziako “style étrusque” deitutakoa. Hori da historiaren gainetik aurrehistoriaren jatorrira, denboraren hastapenetan egosten dena, egin beharreko lehenengo atzerako saltoa: klasisismoari bere oinarrietan egindako erasora alegia, eraso horren lehenengo urratsetara, antzinakoenetara. *Tour de force* horrek garrantzi publikoko data bat izan zuen: 1799, J. L. David-ek pintatutako *Les Sabines* koadro itzelaren aurkezpen ofizialaren urtea. Bertan egileak Iraultzako anaia-arreba arteko gatazka zibil hilgarriaren osteko berradiskidetzea ospatzeko asmo argia izateaz gain –gaurkotasunaren harira–, “estilo etruskoaren” manifestu estetikoak egiten du, eta etruskoek lerroen sinpletasun sintetikoak pintatutako ontziak oinarritzat hartuz, pentsamendu sakonenak, goi mailakoak eta konplexuenak gorpuzteko marrazketak duen purutasun heroikoa eta bere ahalmena –“modernoak” hau ere– aldarrikatu zuen. Estilo etruskoaren tesi horrek gainera aldi berean Winckelmann-en pentsamendua eta batez ere Flaxman-en lerrozko grabatuak aprobetxatzen zituen. Bada, tesi horren inguruan banaketa gatazkatsu bat gertatu zen Daviden tailerreko jarraitzaileen artean: ordurako tailerrak nazioartekoa zen eta lanez gainezka zebilen, eta bere fakzioetako bat, erradikalena, *lerroaren ultraklasizismoa* edo *erromantizismoa* sortu zuen, eta bertan jaso zuen Ingresek bere prestakuntza.

Ulertzen dudan arren ordu arte atzera egitea gehiegizkoa iruditu dezakeela, konbentzitura nago ezinbestekoa dela, “espazioko marrazketa” deitutakoa nondik sortu den eta batez ere Alexander Calderren karrera artistikoaren hastapena zerk markatu zuen argitzeko. Lerroaren erromantizismoa honek izan zituen ondorioak –Ingresen obra haren gorpuzte petoena izanik– alde batetik artea marrazketaren bidez sintetikoki forma soilean uztea izan zen, eta bestetik artearen erabateko intelektualizazioa, edo nahi bada, kontzepzio abstraktua. Premisa horietatik abiatuz Ingresek lortu zuen emakumezko biluziak aldi berean atzealdetik eta aurrealdetik irudikatzea, euren baitan jiraraziz, eta hartara, ikusleak, zentzu naturalista sinesgarriarekin, euren aurpegiaren hiru laurden ikus ditzake profiletz egonda

ere, baita euren bizkar guztia, aldakak, bularrak eta hanka gurutzatuak ere, bere *Grande odalisque* artelanean egin zuen bezala; edo bere Venus eta bainulari biluzietan, ilearen marratik hasita eta oinaren zolan bukatzeraino eta zolatik berriro ibilbideari ekinez, ingeradako lerromakurrak garapen mugagabeko erritmoz hornitzea. Bada, hori ezin da epaitu artista benetan birtuoso honen trebetasunaren mirari soil moduan, baizik eta marrazketak lerro den aldetik duen irudikatze ahalmen erabatekoaren erakusgarri moduan. Hartara, ulertu egiten da Ingres “akademikoak” XX. mendeko lehenengo abangoardisten artean lortu zuen ospea, horiek tematuta zeudelako haustera zentzu naturalista tradizionala, perspektiba eta edozein kutsadura literario, alegia klasizismoaren premisa artistikoak.

Baina hasierako Calderren lerrozko marrazkiek ez zuten iturri bakar hori izan; aldiz, gutxienez beste bi korrontetatik ere edan zuten: alde batetik itzal-teatro txinatarrak, siluetak, linterna magikoak, pantografo edo fisionotrazuak, proiektatutako itzalak marraztearen bidez figuraren ingeradak trazatzeko makinak, baita karikaturistak –argazkiaren agerpenaren ostean etorkizuna kolokan izan ez zuten marrazkilari bakarrak– edota XX. mende bukaerako komikiti-tiren aitzindariak; bestetik ingeniartzako lerro-marrazketa, ingerada puruko lerroz adierazten dena. Horra hor mundu berri konplexu bat kolpe batez konpondua, amaiera gabeko lerro puruen bidez.

Errealitatea lerrozko egitura batera murrizteak, ez soilik espazioa betetzen duena baizik eta literalki bertatik “mugitzen” dena, berau bizitzen duena, gaur egungo munduan “diseinuak” jokaturako rol garrantzitsua esplikatu ahal digu, baina horren ekarpen kontzeptualarekin batera, bere “arintasuna” ere, bere “grabitate-eza mugikorra” hartu behar da kontuan; izan ere, horrek ahalbidetzen du gorputzak espazioan “flotatu” ahal izatea. Gorputzen espazioko mugikortasunaren gauzatze fisikoa, euren mutazioan, lekualdaketan, giroko edozein indar atzemateko eta harekin animatzeko sentikortasun berezian geratzen da agerian, etengabe mugituz hargatik finkotasunik galduta gabe. Iradokizun horiek guztiak daude Calderren mugikorren atzean, eta gainera ironia modernoa ere erabili zuen. Ildo horretan, oso zorrotza iruditzen zait Manlio Brusantin-ek egindako oharra ingeniarien marrazketaren oinarri estetikoak dadaisten eta surrealisten imajinatzearen erarekin parekatzean: “XIX. mendeko ingeniarien marrazkialaminek, xehetasunez josiak eta idatzizko komentario trinko batez beteak, *burutzeko* xedearekin bakarrik erreproduzitua dagoenari buruz, modernotasunaren txapela merezi dute. Gure ustez, alderdi estetizante asko gordetzen dituzte: imajinario sortzaile berri baten mekanizazioa, soilik Francis Picabia edo Max Ernsten surrealismo “lotsagabeak” bitarteko fantastiko eta ez oharkabekoen bidez berrezarri ahal izan zuena”². Dena dela, orekaren –egonkortasunaren– bila asaldatzen den mundua da, proportzio falta fisikoaren eta moralaren artean galduta, edo Brusantinen beste zorioneko azalpen baten arabera, “Frankenstein-en eta Golem-aren arteko borroka modernoa, non batak gehiegizko teknika duen eta besteak gehiegizko gizatasun desitxuratua”³.

Ikusten dugun bezala, gaur egungo artearen garapenean gauza gehiegi daude lerro artean horiei ezikusia egiteko, baita Calderren kasuan ere, bere bizitasun irribera eta zentzu pragmatikoak intelektualismoaren apeta ulergaitzetatik urruntzen zutela zirudien arren. Nahiz eta Calderren naturaltasun alaia, umorea, berezkotasun ausarta eta, nahi bada, Calderren espiritu “infantila” onartu egin behar den, errakuntza da izaera eta jarrera “xalo” horiek berak artista zen aldetik egiten zuenarekin nahastea: gure garaiko kultura eta arte-iraultzailearen arazo konplexuetan bete-betean txertatutako artelanak dira, non nolakotasun infantilak eduki eta era horretan naturatik hurbilago egotearen prestigioa ezin den ulertu Rousseau-ren ideologiatik eta XVIII. mendearen zati handi bateko pentsamendutik aparte.

Ildo horretan, bat nator guztiz James Johnson Sweeney-k Calderri buruz egindako definizioaz Dore Ashton-ek idatzi zuenarekin, non Calder “nazioartean hezitako sentikortasunaren eta amerikar jeinu natiboaren arteko” fruitutzat jotzen zen: “Nik uste dut ordea Calderren nortasun amerikarra gehiago egotz dakiokela bere nomada

bizitzari eta bere ikuspuntu enpirikoei bere asmamenari baino” [...] “Calderren izaera pozkorra eta bizitasun handiak –*bon vivant* bat zen, hitzetan zein ekintzetan– bere nortasunaren ezaugarri endemikoak ziren. Harrigarria gertatzen da ezaugarri horiek artelantara itzuli ahal izatea, baina hain zuzen horregatik izan zuten bera hain estimutan hori uler zezaketen Parisko artearen ordezkariak”⁴. Gainontzean, Calderrek 1929ko Parisko giro abangoardistetan hirian banakako erakusketa bat aurkezteko moduko sinesgarritasun nahikoa zuen arren, argi dago bere obraren kontzepzio heldurako “jauzi” kualitatiboa hurrengo hamarkadan gertatu zela, soilik Piet Mondrianen estudioa egindako bisita ospetsuaren ostean, haren obraren “seriotasuna” hain zuzen edozein infantilismoren beste muturrean zegoen arren.

LUDOPATIA

Ulertzen dut “ludopata” hitz hau, ironikoki bada ere, orain erabiltzea Calderren obra seriotzat hartua izateko nire asmoaren kontra joan daitekeela, baina ezin diot eutsi bere nortasun burlatiak eramana izateari. Jakina denez, “ludopatia” –etimologikoki “jokoaren gaitza”–, berriki gaur egungo psikologo eta psikiatreek plazaratutako hitza da, beti bezala edozein giza ahuldade “sintoma” bihurtzeko prest. Sintoma horregatik interesatzeak hala ere badu –errepikatuko dut– bere interesa, kontsumoko gizarteak eragindako sintoma delako, bertan jokia ere diru-kontua baita; horrenbestez: psikologo horiek aztertu eta konpondu nahi dutena, den-dena –edukia eta ez-edukia– “zorizko joko” eufemistikoki deitutakoetan jokatzeko zalekeria da. Joko horietan jolas izateagatik garrantzia duena euren konplexutasuna eta dibertsioa izan ordez, apustu egindakoa eta diruaren irabazi-galerak dira. Hartara, ludopata xentimorik gabe pobre geratu ohi den arren, ez da jolastea nahi duena, besterik gabe aberats bihurtzea baizik, diru bihurtutako zorte kolpe baten ondorioz.

Ludopatiak ez du beraz zerikusirik ez Calderrekin ez hemen jokoari buruz komentatu nahi dugunarekin, nahiz eta komeni den aintzat hartzea zorizko jokoen “industriak” gaur egungo mundu ekonomiko hegazkorrarekin duen erlazioa, bihurtu ezinako diruan, espekulazioan eta aberastasun gero eta aleatorio eta abstraktuagoan oinarritutakoa, baita globalagoan ere, pobrezia bera bezalaxe. Bestetik, ezin da esan, ezta gutxiago ere, jokia oro har nahiz zorizko jokia delakoa, gure garaiko asmakuntza denik, garai honetan egindako ekarpen berri bakarra haren industrializazioa izan baita. Dena dela, jokia gizakia bera bezain zaharra izan arren eta bere garapen historikoa behatoki antropologiko bikaina den arren –Huizinga historialariaren *Homo ludens*⁵ saiakera zoragarriak agerian utzi zuen bezala–, zentzugabea izango litzateke jokoak hain zuzen gure garaiko artearen eta estetikaren munduan zein rol garrantzitsua bete duen ez jakitea.

Nola egin ezikusia adibidez Schiller-ek bere ezinbesteko *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* idazlanean (Gizakiaren heziketa estetikoari buruz, 1794 –1795) “joko-senari” buruz idatzi zuenari, non jokoaren helburu nagusizat “forma bizia”, edo edertasuna gorpuztea jotzen den? Hala ere, Schillerrentzat, edertasun hori ezin zen jada aurrezarritako edertasun-kanon batean oinarritu Mendebaldeko tradizio klasikoan gertatzen zen bezala; berak aldiz aldarrikatu egiten zuen “askatasuna askatasunaren bidez ematearen” ideala⁶. Joko-egoeran, gizakia autorregulaziorako giza nahira iristen zen bete-betean; izan ere, soilik jokatuz –alegia men eginez soilik nork bere buruari uneko egoeraren arabera eta era desinteresatuan ezarritako betebeharrei– irits daiteke askatasunera. Askatasuna izan zen hain zuzen edertasunaren ordezkoa gure garaiko artearen garapenean, arte “jostalaria” berez eta esperimenezko, ezberdintasunerako, ez-ohikorako eta noski, harrigarriko zuen gustuan oso oinarrituta.

Jokoa, ironia eta umorea, gaur egungo asmakizunak ez diren arren, aldi honetako literatura eta artearen ezaugarri moderno berezienak dira, hirurek dutelako zerikusia bete-betean askatasunarekin eta ezarririkoa eta finkoa den edozein arau higatzearekin. Izan ere, gelditu eta aldatzen ez dena, finkatuegia, arautuegia, mugiezin geratu dena, laburbilduz denborak aurrera egitea eragozten duen edozer mobilizatzeko gailuak dira, modernotasunaren alkaloide peto-petoak –hitz horrek “gaurko erara egindakoa” esan nahi du, gaurkotasunekoa, aldagarria, aldatzen dena, moda-. Arte iragankor modernoak beraz oso dinamikoak da, eta dinamizazioarako agente eragingarritzat ihesbide zorabiagarri hauek erabiltzen ditu: jokoa, ironia eta umorea, bere “mobiles” (mugikorrek/arrazoiak).

Lehenago ere komentatu dugu Calderrek 1926 eta 1930 artean egindako artelanek, baita justu horiek egin aurretik ilustratzaile moduan emandako etapa estatubatuarrekoek jokoaren marka daramatela. Egunkari eta aldizkarietarako hasi zen marraketan, boxeo zein kirol eta jokoetako eszenen siluetak egiten, baina berehala, bere joko gustukoenera lerratu zen: zirkua. Berau, alabrezko figura finekin erreproduzitu zuen, ez soilik estatikoak, baizik eta sarritan gailu mekaniko burutsuei esker dinamikoak eta mugikorrek ere baziren. Hori izan zen lanpetuta eduki zuena Parisko bere lehenengo urteetan, eta era horretan lortu zuen oihartzuna kulturaren giro sofistikatuenetan, eta batez ere, Parisko abangoardian. Ezin zen bestela izan; izan ere, edozein joko-mota, eta bereziki, kirol zein zirkujokoen lilurapean zegoen XX. mendeko lehen laurdeneko abangoardia plastikoa, nahiz eta era horretan, gutxienez XIX. mende guztian jatorria zuen tradizioa jaso besterik ez zuten egiten. Egia esan, XIX. mendeko pinturari begiratu bat eman besterik ez dago gai horri buruzko adibide andana luzea aurkitzeko, Géricault eta Delacroix erromantikoetatik hasita, Daumier errealistak egindakoarekin segituz, eta zer esanik ez, inpresionistek eta post-impresionistek egindakoa –gogoratu Toulouse-Lautrec bestela!–.

Hala ere, Calderren zirkuan beste joko batzuk ere bazeuden, adibidez automata mekanikoen inguruko irrika biziaren ondorioz modan jarri zirenak. Joera hori XVIII. mendeaz geroztik eta bereziki aurrerrromantizismo eta erromantizismoaren eraginez izugarri handituz joan zen. Beraz, Calderrengan, nahi bada, bi jokok edo bi animaziok egin zuten topo: jokoaren gaiarekiko –gaietik– lilurak eta mekanizazio automatikoko ingeniariaren praktikak; alegia, Calderrek berezko bizitza dutela diruditen jostailuak maite zituen, mugikorrek direlako, biziak direlako, automatikak, berezko bizitza edukitzeko gai diren giza jeinuaren kreatura itzelak, Frankenstein bera bezala.

Organikoaren eta mekanikoaren arteko tentsio hori, Brusatinek Golem-aren eta Frankensteinen arteko borrokatzat jo zuen, eta bertan, *groteskoak* era ludikoan du bere lekua, berau tradizio luzeko jai- eta estetika-kategoria izanik; hala ere, mundu garaikidean garrantzi berezia hartu zuen bikaintasunaren bidez. Kant-en arabera –erne!–, bere efektua “hunkitzea” da, edertasunari dagokion “atsegin gertatu” ez bezalakoa. Bikaintasunaren neurrigabekeriak bestalde, fantasiak bultzatuta, “munstrokeriarako” eta “nabarmenkeriarako” joera du; aldiz, edertasun bizigabeak “azalkekeriarako” endekatze bidea har dezake⁷. Datu interesgarriak dira, eta ez soilik, jakina denez, bikaintasunaren bidez gaur egungo artearen kanonen euste-ateak zabaltzea lortu zelako, baizik eta organikoaren eta mekanikoaren artean tonu groteskoko dialektika berria sortu zelako. Forma organikoek euren gaina Industri Iraultzaren eta gizakiaren hirirtzte gero eta handiagoaren ostean jo zuten, naturako izaera basatiaren galeragatik malenkoniazko sentimendua agertu zelako. Horrenbestez, gizaki garaikidea, hezi ezin ziren edo arriskupean hezi ahal ziren animalien beldur eta maitatzaile izatera pasa zen aldi berean, baita norbere senen beldur eta maitatzaile izatera, horien adierazpen espontaneo gero eta arriskutsuagoa bihurtzen ari baitzen berez. Ildo horretan, zirkua erakusteko, bere akrobazien erakustaldiekin, piztia beldurgarriekin eta pailazo groteskoekin, galdutako naturaren inguruko alde biko sentimenduaren ondorioa zen. Hori izan zen hain zuzen 1829 urtean Parisen aurkeztu zen hezitako piztien ikuskizunean Henri Martin domaitzaleak izandako arrakasta izugarriaren arrazoa –Géricault, zalditik izandako errikoren ostean hil eta bost urte geroago–. Balzac ikuskizunera bertaratu zen, zur eta lur geratu

zen, eta berau hizpide hartu zuen 1830 bukaeran argitaratutako *Une passion dans le désert* eleberriaren hasieran (Basamortuko pasio bat). Bertan, Egiptoko Napoleonen kanpainan galdutako abeldun frantses baten eta pantera baten arteko zoritxarreko amodioa kontatzen da.

Hausman prefeta ohiak Paris modernorako itxuraldaketa burutu zuen, ez soilik bulebar distiragarrien bidez –barrikadetarako joera zuen hirian artilleria piezen zirkulazioa ahalbidetzeko–, baizik eta baita etxeen derrigorrezko zenbakitze poliziala gauzatuz; horrenbestez, logikoa zen era guztietako ikuskizunak lilura bereziaz bizitzea, nolabait hiritarren domestikazio gero eta handiagoari aurre egitearren. Dena dela, bizipen historiko hauek gogora ekartzeko, eta bereziki zirkoarena, Calder erreferentziatzat hartzen badugu, ezin dugu alde batera utzi pailazoaren figura mitikoa, artean tradizio handikoa. Gogora dezagun adibidez *Commedia dell'Arte* deitutakoaren pertsonaiei buruzko Callot-en grabatuak. Herritarren artean edukitako arrakastak eragin zuen gobernu frantsesek horien zabalpena eten nahi izatea horretarako baliabide bat erabiliz –eszenan hitz egiteko debekua–, geroago, era paradoxikoan, harrera onerako bidea sendotu egin zuena, eta areago, mimo izenez ezagututako generoa ere sorrarazi. Ez dago komentatu beharrik pertsonaia grotesko horiek XVIII. mendeko pintura dotorean nola sartu ziren, orduan bihurtu baitziren behin eta berriz erabili ziren gaiak. Dena dela, batez ere Watteau-ren jeinuaren bidez, bere *Gilles* zirraragarriak zirela medio zaletasun hori areagotu egin zen, besteen barrearen fabrikatzaile hauen tonu malenkoniatsua agerraraziz. Ez dugu hemen denboran zehar pailazoen mundua izan zenaren historiari egingo, baina ez dut aipatu gabe utzi nahi *Commedia dell'Arte* gai honi buruz Allardyce Nicoll-ek egindako saiakera ospetsua: *The World of Arlequin. A critical study of the Commedia dell'Arte* (Arlekinaren mundua. *Commedia dell'Arte*-i buruzko azterketa kritikoa). Bertan, epilogoko ohar batean azaltzen digu nola 1780an desagerrarazi zuten “Comédie Italienne” delakoa, eta nola behin betiko ahaztua geratu zen, 1860an Maurice Sand-en eskutik berreskuratua izan zen arte *Masques et bouffons* (Mozorroak eta bufoiak) bere lan klasikoan. Horren ostean, Nicollek 1920 eta 1930eko hamarkadak nabarmentzen ditu mundu horren suspertzerako bi ezinbesteko etapa moduan; izan ere, Copeau-k pantomima tradizional horiek inprobisazio eta soinketan oinarritutako antzerkiaren irakaspenerako metodo bihurtu zituen orduan, eta moda hori iraultza aurreko eta osteko Errusiara eramana izan zen.

Antzerki ez-erregular eta ez-moral honek eragindako egonezinaren arrazoia ez zen hala ere zeukan arrakasta herrikoa, herri-adierazpenerako forma oso antzinako bat biltzen zuela baizik, Mijail Bajtin-ek oso egokiro “errealismo grotesko”⁸ deitu zuena, non ezaugarri nabarmenena *degradazioa* den, “hau da, alderdi materialekora eta gorputzekora transferitzea maila jasokoa dena, espirituala, ideala eta abstraktua”: “Errealismo groteskoan, bikaintasunaren degradazioak ez du izaera formalik eta erlatiborik. “Jasoak” eta “xeheak” zentzu osoa eta erabat *topografikoa* du bertan. “Jasoa” zerua da; “xehea” lurra da; lurra xurgapenaren printzipioa da (hilobia eta sabelaldea), eta aldi berean jaiotza eta berpizkundearena (amaren sabela). Hori da jasoa eta xehearen balioa alderdi kosmikotik. Gorputzaren alderditik, alderdi kosmikotik erabat bereizita ez dagoena, *jasoa* aurpegiak adierazten du (buruak), eta *xehea* sexu-organoek, sabelaldea eta ipurtaldeak. Errealismo groteskoa eta erdi aroko parodia esanahi absolutu horietan oinarritzen dira”⁹.

Pailazoen barre eskatologikoan, organiko erreprimituaren altxamenduaren zantzuak daude, baita herriaren domestikazio behartuaren kontrako beste parodia askatzaile batzuk. Mundu –lurrazpiko– bat da ezarritako munduarekin paraleloan, baina ez dezagun ahaztu, betiere Calderri buruz pentsatzen, batez ere mundu, kosmos, antolamendu unibertsal buruaskia dela, errealitatearen beste aldea erakusten duena, erreprimitutakoa, ezkutua. Bestalde, zein punturaino bereiz daiteke Calderren zirkuaren arrakasta zinema komikoaren aparteko figuretatik, eta

bereziki Charles Chaplin-engandik? Izan ere, gerra arteko abangoardiako intelektualek gogoz maite zuten Chaplin, bere itxura eta ibilera horiekin alanbrezkoa bailitzan, mimikaren bidez edozein agintaritzaren esanari muzin egiten.

Barre askatzailearen gaiarekin lotuta, ezin dugu ahaztu justu XX. mendearen hasieran bi saiakera garrantzitsu argitaratu zirela: 1900ean Henri Bergson-en *Le Rire* (Barrea), oihartzun izugarriko idazlana, eta 1905ean, Sigmund Freuden *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (Txistea eta inkontzientearekin duen erlazioa). Egia da barreak eta komikotasunak interes itzela piztu zutela aro garaikidearen hasieratik, eta bereziki artearen arloan. Hala uzten du agerian horien teoriarari nagusietako bat izan zen Charles Baudelaire poetak gai horri ematen dion garrantziak, berak idatzitako saiakera goiztiar batean: *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (Barrearen esentziari eta oro har komikotasunari buruz arte plastikoetan). XIX. mendean gai horri buruzko bibliografia zabala argitaratu zen ikuspuntu guztietatik begiratura, baita psikologikotik ere, eta karikaturren gaiari arreta berezia eskaini zitzaion, baina Bergsonen eta Freuden planteamenduek gaia tratatzeko era aldatu egin zuten, eta bakoitzaren planteamenduek garrantzi erabakigarria izan zuten XX. mendearen lehenengo herenean, lehenengo abangoardien eta Calderren agerpenaren garaian hain zuzen ere, bera surrealismoaren lehenengo manifestua argitaratu eta izen hori zeraman lehenengo taldea osatu eta handik gutxira iritsi baitzen Parisera (1924). Ildo horretan zihoan argi eta garbi arterako inspirazio-egoera eta inspirazio-eramaile izateko haurtzaroz, ametsez eta eromenaz egiten zen defentsa, André Breton-ek lehenengo manifestu surrealistan aldarrikatu bezala, ahaztu gabe justu aurreko etapa batean, Parisen dadaismoa sartu zenekoa, Bretonek adibidez Alfred Jarry eta Jacques Vaché bezalako figuren aldarrikapena egin zuela, biak ere komikotasuna eta groteskoa sustatzearen aldeko jarreraren ereduak¹⁰. Hartara, oso ondo ulertzen da Calderrek bere jai kutsuko zirku xeblekeriak egosteko edukitako giroa zein zen eta Parisko giro abangoardistetan edukitako harrera ona hogeiko hamarkadaren bigarren erdian. Bestalde, modernoa dena umoreaz eta makinaren munduarekin aktibatzea proposatzen dio Jacques Vaché Bretoni 1917ko abuztuaren 18ko data duen eskutitz batean: "... Horrela bada, Modernotasun etengabea eta gau bakoitzean jo eta bertan hila -*Mallerméri* muzin egiten diogu, gorrotorik gabe- baina hilda dago -Baina jada ez dugu Apollinaire ezagutzen, ezta Cocteau ere- Izan ere, susmoa dugu era kontzienteegian egiten dutela artea, lardaskeria erromantikoak egiten dituztela telefono hariekin eta dinamoa ez dituztela ezagutzen. Izarrak berriro ere eraitsiak! -a ze gogaikarria-, eta gainera, ez al dute batzuetan serioegi hitz egiten? Sinisten duen gizon bat kurioso da [...] Umoreak ez luke ekoiztu behar -Baina zer egin dezakegu?- UMORE pixka bat onartzen diot *Lafcadiori* -ez baitu irakurtzen, eta soilik esperientzia dibertigarrien bidez ekoizten du- adibidez erailketa -eta hori lirismo satanikorik gabe- nire Baudelaire usteldua! Gure arte lehor apur bat beharrezkoa zen; makineria-olio kirastuko errotatik-zumba-zumba-zumba... txistu! -Reverdy- poeta dibertigarria, eta prosetan aspergarri, Max Jacob, nire txantxazale zaharra -*txotxongiloak-txotxongiloak-txotxongiloak*- egurrezko txotxongilo koloreztatuak nahi al dituzu? -Bi begi-ugar hila eta monokuloaren kristalezko zirindola -idazmakinako olagarroa duela- Nahiago dut"¹¹.

Ez dago nabarmendu beharrik dadaisten artean koherentzia gabeko horrelako prosa barregarria ezarri zela, eta Vaché euren artean bat gehiago besterik ez zen oharkabean, segur aski aurrez pentsatu gabe Parisen instalatu berria zen Calder bezala. Dena dela, Calder ez zen idazlea, artista plastikoa baizik, eta bere alanbrezko zirkuko figuren bidez, ordurako ari zen atzera bueltarik gabe une hartako eskultura erabakigarrienean murgiltzen: espazioan egindako marrazketa metalikoan. Hala ere, kontu horrek erlazonatutako beste gai ludiko batera garamatza: jostailuak, abangoardiako intelektualen arreta pizten ari zirenak, adibidez lehenik eta behin, Walter Benjamin-ena; izan ere, berak mila bederatzehun eta hogeiko hamarkadako bigarren erdian hainbat artikulu idatzi zituen gai horri buruz. "Jostailu zaharrak. *Märkischen Museum*eko jostailu erakusketari buruz" (1928) izenburuko artikuluan horien aitzindariak nolakoak ziren azaltzen du; alde batetik burdinaren, egurraren eta paperaren artisauek, eta bestetik

kinkilariak hedatu egin zituztela; eta gainera, nabarmendu egiten du txotxongilo automaten antzerkiek, kamera ilunek, dioramek, mirioramek eta panoramek izan zuten garrantzia. Halaber, bertan jokoaren eta jostailuaren zentzu askatzailea defendatu zuen: “Egia da jokoak askatu egiten duela beti. Erraldoien mundu batez inguratuta egonik, umeek euren den bat sortzen dute, txikiagoa; hala, gizakiak, errealitateak zakarki eta era mehatxagarrian inguratuta, ikaragarrikeria desagerrarazten du irudi txikiagotuen bidez. Hartara, garrantzia kentzen dio existentzia jasanezinari eta horrek, neurri handi batean lagundu egin dio gerra ostetik haur jokoek eta liburuek piztutako interesari”¹². Geroago, Benjaminek komentatu egiten du halaber Calderrek osatutako munduarekin oso ondo erlaziona daitekeen zerbait: “Naturalismo zurruna nagusi izan zen bitartean, ez zen izan aukerarik jolasten duen umearen benetako aurpegia erakusteko. Beharbada gaur prestatuago gaude jostailuek umeen jokoetan duten irudimen karga erabakigarritzat jotzearen oinarriko errakuntza gainditzeko. Errealitatean, alderantzizkoa gertatzen da gehiago. Umeak zer edo zer arrastatu nahi du eta zaldi bihurtzen da, hondarrarekin jolastu nahi du eta okin bihurtzen da, ezkutatu nahi da eta lapur edo jendarme bihurtzen da [...]. Imitazioa –horrela adieraz dezakegu– jokoari dagokio, eta ez jostailuari”¹³. Gai bera nabarmentzen du Benjaminek bere *Jostailuak eta jokia. Obra itzel bati buruzko komentarioa* (1928): “‘Sinpletasuna’ artisautzako ezaugarri komuna izatera iritsi zen. Aldiz, jostailuei dagokienez, benetako sinpletasuna ez dago formetan, fabrikazio-prozesuaren gardentasunean baizik [...] Izan ere, jostailuek hain zuzen herri artearen ezaugarri berezi batez ohartzeko aukera ematen dute argi eta garbi: teknika fin baten eta material preziatuen erabileraren konbinazioa imitatzea material zatarragoarekin lan egiten duen teknika primitibo baten bidez”¹⁴.

Commedia dell’Art, zirku, herri-arte, jostailuak, jokia... Nork uka dezake Calder abangoardiako artista, idazle edo intelektual onenek bilatzen zuten muinean mugitzen hasi zela? Beraz, ez dezagun kokatu Calderren xalotasuna eta asmamena aurreikuspengabezi espontaneo miresgarri batean; izan ere, nahiz eta Rousseau Aduanariaren, Cheval Postariaren edo une horretako mundu artistikoa osatu zuten eldarniozko fanatiko sortzaileen oso zale izateko gaitasuna eduki, ingeniari estatubatuarrak, artisten semea eta biloba, ez zuen behar informazioa eskuratzea zer egiten ari zen edo nahi bada, zertan jokutzen ari zen oso ondo jakiteko. Eta bazekiten hori ere zalantzarik gabe, aberkide zuen Arthur Cravan-ek, poeta boxeolariak, edo lehen aipatutako Vachék, Jarry-k, Jacob-ek, Satie-k eta abarrek. I. Mundu Gerran gazteriak ikasitako bizitza jokatu behar gerrazaleari, Dadák erantzun zion artea, kultura, dena delako ordena, edozein forma instituzionalizatu jokoan jartzearekin. Orden historiko zaharra airean lehertzen ari zen, eta arteari halaber ezegonkor bihurtzea komeni zitzaion: mugikor. Beharrezkoa al da horren inguruan aipatzea XX. mendearen lehenengo heren horretan abangoardiako balletak hartu zuen indarra, Diaghilev-en koreografia iraultzaileetatik hasi eta “ballets mécaniques” direlakoetaraino? Beraz, zirkuaren hasierako Calder hori ere ari zen abangoardiako esperimentazioaren alanbrean oinarrituz garatzen, bizitzaz hornitutako bere figuratxo korapilatuen bidez –haur jokoaren herri-arte peto-petoaren parodia–; izan ere, Dore Ashtonek era egokian adierazi duen bezala, “Calderren berrikuntzak, batez ere espazioan mugitzen diren formen joko libreari dagokionez, bere teoriaren irudikapen bikainak ziren, haur-jokoak artelanak sortzeko abiapuntutzat hartzea”¹⁵.

Horregatik guztiagatik, uler dezagun Calderren hogeiko hamarkadako lehenengo pauso ludiko hori, zirku bizidunarena, ez dela beraz “bitarteko” aldi bat, benetako ludopatia baizik, berak hasieratik amaierara erabaki zuelako, estetikoki eta moralki, jolastea, dena jokoan jokatzea, ordurako artea jokia zelako ala ezer ez. Horrela ulertu zuen Calderrek eta horrela ulertu zuten ere bai “jai hutsa” zen Paris hartako onenek.

ABSTRAKZIOA

1930eko urrian, bere Parisko lehenengo banakako erakusketa –Jules Pascin-ek katalogorako hitzaurrea egin zuen– gertatu eta urtebetera, Calderrek lehenengo bisita egin zuen Piet Mondrianen estudioa, eta horrek benetako zirrara eragin zion, ulertzekoa den moduan asko aipatutako bere lekukotza goiztiar batek agerian uzten duen bezala: “Zirrara handia eragin zidan –idatzi zuen Calderrek– Mondrianen estudioa: estudio handia, ederra eta forma irregularrekoa, hormak zuriz pintatuta eta marra beltz zein kolore distiragarriko laukizuzenez bananduta zituela, bere pintura bezala. Zoragarria zen. Bazegoen argi-gurutzaketa bat (leihoak bi alboetan zituen), eta nik orduan uste izan nuen ederra izango zela hori guztia *mugitu* ahal izatea: Mondrian ordea ez zetorren bat inolaz ere ideia horrekin. Etxeratu nintzen eta pintatzen saiatu nintzen; baina alanbrea, edo toles, edo hauts dezakedan zerbait, errazago pentsatzeko aukera ematen didan bitartekoa da niretzat”¹⁶.

Zer egiten zuen ordea Mondrianen estudioan Calder bezalako pertsonaia “barregile” batek? Izan ere, bere lehenengo erakusketa indibidualak ikonoklasta pozkorraren dimentsio jostalarian kokatu zuen eta oraindik inork ez zuen uste garbirik artean edo artetik kanpo non amaituko zuen; aldiz, Mondrian seriotasun ezaguneko izateaz gain, fanatikotasunaren mugetan zegoen ortodoxiaren zentzua zuen. Areago: Calderrek aitortu zuenez, oraindik zalantzan zegoen bere bokazioa pintorea izatearena ote zen, jende ikasi eta ez hain ikasiarentzako harrera oneko figuratxo fantastikoak egiten dibertitzen aritu zena, edo auskalo zer izan nahi ote zuen. Bestalde, Mondrian aurkitu zuenean Calderrek 32 urte zituen, adin nahiko berankorra artean norbere bidea aurkitu ahal izateko, baina horrexegatik ere, edozein erabaki era pertsonalago eta helduago batean hartzeko egokiagoa. Edonola ere, ikusiko dugun bezala, orduan gertatutako aldaketa inondik ere bat-batekoa edo kasualitatea izan ez zen arren, harrigarria egiten da artista “xalo”, espontaneo eta maitekorrenak ezagutu zuen unean 58 urte zituen –beraz adin ia bikoitzeko– maisu ospetsu eta zorrotz batengatik eduki zuen ezusteko erakarpena. Halaber, inork ezin du ahaztu Mondrian arte abstraktuaren aitzindarietako bat izan zela bere alde erradikal eta puristenean, eta horretaz gain, intimitatean zuen adeitasuna eta aretoko dantzengatik zuen zaletasuna alde batera utzita, dogmatiko sutsua zela, eta neoplastizismoaren esparru mugatutik kanporatu egiten zuela angelu laukizuzenetik eta kolore lauetatik desbideratzen zen edonor.

Abangoardia abstraktuaren profetetako batengatik erakarrita sentitzen zelako harritura egoteko arrazoia ez da berak ordu arte egindakoa jai-giroko zirkuko figuratxoak zirela, baizik eta batez ere, abangoardiaren Parisen finkatutako estatubatuar artistaren lehenengo pausoak gidatu zituzten ikerketa plastikoak eta bereziki, berak figurazio organikoagoa praktikatu zutenekiko jada agertutako aldeko joera: Joan Miró surrealistarekiko, eta berehala, Jean Arp-ekiko ere bai. Nolanahi ere, Mondrianekin edukitako topaketa eta horrek eragindako efektuak, Calderrek bere baitan erregistro bikoitza zeukalako eta berau garatzen zuelako frogara argiena da, eta bikoiztasun horretan, bere abstraktutasuna ez zela ingeniari laneko gaitasun mekanizista hutsa. Horri buruz, ezin da pasatzen utzi ezta ere Parisko abangoardiaren barnean hogeiko hamarkadatik hogeita hamarrerako trantsizio-aldi horretan gertatu zena. Pauso horrek alderdi guztietatik jarrerak argitu egin zituen eta erradikaltasunaren aldeko apustua izan zen. Azkenik, ezin da alde batera utzi ezta ere Mondrianen dogma nagusietako bat irudikapen artistikoa lerrora mugatzea izan zela, Calderrek bere karrera artistikoaren oinarritzat izandako elementu plastikoetako bat hain zuzen ere.

1911n, Mondrianek, ordurako Parisen bizi zela, kubismoaren eragina izan zuen eta gelditu ez zen bilakaera pertsonala hasi zuen, 1914an aitaren gaitz larri bat zela-eta bere herrialdera itzuli behar izan zenean ere eten ez

zena, ezta I. Mundu Gerra piztu zelako han geratu behar izan zenean ere. 1915ean Herbeheretan zegoela, Van Doesburg eta Van der Leek topatu eta haiekiko adiskidetasun artistikoari ekin zion, eta 1917an, *De Stijl* talde neoplastikoa sortu zuten, zorieko ibilbidea izan zuena harik eta 1925ean Mondrianen eta Van Doesburgen arteko haustura gertatu arte. Mondrianek hausnarketarako gaitasun sendoa zuen, baita teoriarari izateko gaitasun ez eskasagoa, eta neoplastizismoaren doktrina-burua bihurtu zen, oinarri kubistakoa, eta honela esplikatu zuen hori: “Kubismoak ondo ulertu zuen perspektibaren irudikapenak gauzen itxura nahastu eta ahuldu egiten duela, eta aldiz, irudikapen lauak era puruago batean adierazten du. Gauzak ahalik eta era perfektuenean irudikatzeo nahiengatik jo zuen hain zuzen plano formako proiektzioa. Aldi bereko justaposizioaren bidez, edo planoen gainjarpenaren bidez, kubismoa ahalegindu zen ez soilik gauzen irudi puruago batera iristen, baizik eta baita plastika puruago batera ere”¹⁷.

1917ko “I Hitzaurrea”n, *De Stijlen* lehenengo adierazpen teorikoetako bat, honakoa baieztatzen da: “Benetan modernoa den artistak, hau da, kontzientek, eginkizun bikoitza du. Lehenik eta behin, erabat plastikoa den artelana sortu behar du; bigarrenik, publikoari arte plastiko puruaren estetika ulertarazten lagundu behar dio”¹⁸. Mintzaira plastiko berri horren berezitasuna unibertsaltasuneko bokazio aldaezina izan behar zen: “Arte plastikoetan indibidualtasunaren nagusitasunari aurre egitea, hau da, forma eta kolore naturalei, emozioei”¹⁹. Hasierako unibertsal/indibidual oposizio horrek oposizio batzuk sortzen ditu (barne/kanpo, mundu fisiko/mundu espiritual) eta giza bikoiztasun erradikal baten kontzientzia erradikala eta dagokion baliokidetzen joko du ardatz. Bikoiztasun hori tragedia guztien jatorria da, eta kontzientzia dinamiko bat bikoiztasun hori oreka bilatuz konpontzen saiatzen da: arte berriaren eginkizuna. Mondrianen arabera, konposaketa bateko elementuen adierazkortasunak zerikusi zuzena du erlazioak sortzeko daukan ahalmenarekin, baina horien aniztasun mugagabea, batek soilik irauten du aldaezin: angelu zuzena. Hala da, angelu zuzenak tentsioaren bi elementu kardinalak biltzen ditu: bertikalaren eta horizontalaren arteko oreka puntu gorena, Mondrianek gainera sinbolikoki maskulinitzat eta femeninitzat definitzen duena. Kurba ere aipa daiteke, baina “lerrozuzena kurbaduraren gauzapena da, naturan nahasiagoa dagoena”²⁰. Hain zuzen ikerketa plastikoa lerro diagonalera –Van Doesburg– edo kurbara –Van Torgeloo– zabaltzeko aukerari buruzko eztabaidagatik gertatu zen Mondrianen *De Stijl* taldearekiko haustura 1925ean.

Calderrek aitortzen duenez, mugimenduari buruz Mondriani egin zion komentarioari eta jasotako ezezkoiari dagokionez, azken honen arrazoia erritmoaren bere ideia zen, era honetan adierazia: “Orduan, plano laukizuzenak (oposizio angeluzuzeneko lerrozuzenez osatuak eta beharrezkoak direnak kolorea erabakitzeo) disolbatu egiten dira izaera uniformekoak direlako, eta erritmoa besterik ez da agertzen, planoak ezerezean utziz”²¹. Horri buruz, egia da Mondrianen geroko bilakaeran gero eta agerikoagoa bihurtzen duela erritmoa, adibidez 1942 eta 1943ko *Broadway boogie-woggie* deitutako azken artelanetan, justu hil aurretikoak.

Baina lehenago ere adierazi den bezala, Calder ez zen Mondrianen belaunaldikoa, ez soilik mende laurden gazteagoa, baizik eta I. Mundu Gerra osteko belaunaldikoa. XX. mendeko historialari aitortuenek ez dute 1900eko datu kronologiko soila onartzen mende hasiera adierazteko; aldiz, muga Gerra Handiak eragindako ebaketa ezartzen dute, bertan amaitu baitzen hemeretzigarren mendeko mundu zaharra. Hain era argian ez bada ere, I. Mundu Gerra aurrekoa eta ostekoa bereiz daiteke abangoardiako artearen arloan. Hasieran, kubismoaren iraultzak eta artistaren rol tradizionala zeharo aldatuko zuela zirudien garapen zientifiko-teknikoagatik liluratuta zegoen abangoardia. Ildo horretan, ez soilik Mondrian bere mistizismo abstraktu buruberoarekin edo Kandinsky postespresionista arte abstraktuaren “espiritualtasunaren” adierazpenarekin, baizik eta futuristek eta konstruktivistek ere mintzaira artistiko berri horren alde egin zuten. Bestalde, makinaren mirari askatzailearen

unibertsoari oso ondo lotzen zitzaion, horiek errealtatearen aldaketa azkarraren miraria eragiteko prestatuta zeuden neurrian. XX. mendeko bigarren hamarkadako abangoardistak aurrerapena deitutako erlijio berriaren fanatikoak ziren, Tarabukin-en “Asto gaineko koadrotik Ford automobilera”²² manifestuko *sloganak* agerian jartzen zenez, eta nola edo hala den-denek errealtatearen murrizketatik aske zegoen arte honen alde egin zuten apustu, gerora “abstraktu” izenez ezagun egingo zena. Dena dela, geroago etorri zirenek eta atzeraka ematen zuen erretolika ofizial zaharkituaren erdian gerraren txikizio teknologikoa zuzenean bizi zutenek ez zuten uste posible zenik formalismo artistikoan fede inuzentea edukitzea, ezta garapen tekniko-industrial hutsaren botere askatzailean ere. Haustura bat sortu zen orduan, ez soilik dadaista eta surrealisten eraginak, baizik eta baita *guardia zaharreko* zenbait maisu zaharrek ere, adibidez Picasso, “ordenara” edo “klasizismora itzultzea” lelopean eten egin baitzuten modernotasuna arte ez-figuratibo autoerreferentzialarekin identifikatzearen derrigorrezko bidea. Beraz, 1920az geroztik abangoardia, halakotzat ulertuz mintzaira artistiko autonomoa eraikitzearen aldeko irizpide formalista murriztailea, akademia berri bat bihurtuta, lehenengo krisian –eta sakonenean– sartu zen.

Ez dugu nahi hemen XX. mendeko lehenengo hamarkadetakoa korapilo abangoardista azaldu nahi, baina ezinbestekoa iruditzen zait berari kontuan hartzea, besteak beste hastapeneko Calder mugitu zen “organiko”aren eta “abstraktu”aren arteko dialektika hori ulertu ahal izateko, eta justu hogeiko hamarkadatik hogeita hamarrekorako aldaketan talde antolatuetan ez zeuden abangoardiako artista ez-militante askorengan influentzia izan zuelako. Bestalde, atzera begiratzea besterik ez dago egiaztatzeko artean organikoaren eta abstraktuaren arteko dinamika hori ia gure garaiaren hasieratik hasi zela planteatzen, nahiz eta bere puntu gorena gerra arteko aldia deitutakoan jo zuen. 1908an, Wilhem Worringer-en *Abstraktion und Einfühlungen* lehenengo alemaniar edizioa argitaratu zen, eta bertan, abstrakzioarako joera eta naturalismorako joera artearen historia guztian kontrajarritako bi kategoria nagusitzat jotzen ditu. Artearen lehenengo historialari formalistak aipatuz, adibidez Hildebrand eta Riegl, baita estetika psikologikoaren aitzindariak ere, adibidez Lipps, Worringerrek abstrakzioarekiko eta geometrikoarekiko gustua artearen garapenaren lehenengo atal batean zeuden herri primitiboek ezaugarri berezitzat jotzen zuten; aldiz, naturalismoa gizakiaren geroagoko bilakaera finagoaren, eta batez ere psikologikoki orekatuagoaren fruitua zen. Horrek ez zuen esan nahi Worringerrek joera horietako bati besteari baino balio handiagoa ematen zionik, eta are gutxiago, XX. mende hasieran abangoardiako “primitibismoa” garapen bete-betean zegoenean. Aldiz, onartu egiten zuen historian zehar izandako existentzia, euren arteko polarizazioa, eta azkenik, euren gaurkotasuna²³.

Hala ere, abstrakzioaren problema irizpide artistikotik ez zen formulatu soilik iraultza kubistaren ostean; aldiz, era lauso batean aldi erromantikoko buru argiaren kezka izan zen, eta absolutuarekiko pasiotzat ulertzen zen. Hori izan zen hain zuzen Balzac-en *Le chef-d'oeuvre inconnu* (Maisulan ezezaguna) eleberri ospetsuaren kasua, lehenengo aldiz 1831n argitaratuta, eta geroko artisten irudimenean izandako oihartzuna oso handia eta luzarorako izan zen; izan ere, ez zien eragin soilik XIX. mendeko sortzaileei, baizik eta baita Picassori ere. Hain zuzen berak kontakizun hori izan zuen inspirazio-iturri grabatu serie bat egiteko. Balzac-en eleberri labur honen zoritzarreko protagonista, talentu aparteko Frenhofer artista da eta bere tragedia erabateko perfekzioarekiko daukan pasioa da, eta bere amaierako fasean errealtatearen zentzua galtzen du osorik, biluzi femenino bat lerro bereiztezin mordoilo zoroa bihurtuz, eta hala, bi lagunek bisitatzen dutenean, geratzen zen ezaugarri figuratibo bakarra oin bat zen, alegia: Frenhoferren maisulana, hartara, historiako lehenengo koadro abstraktua bihurtu zen²⁴. Alegiazko pertsonaia hau Cézanne-rengan, kubisten inspirazio iturrietako baten obsesio izateak, eta hain zuzen XX. mendearen lehenengo laurdenean, formalismo abangoardista finkatu zenean berriro indarrean sartzeak erabateko logika historikoa du²⁵. Nolabait ere, Mondrianek positibo bihurtu zuen mende bat lehenengo Frenhoferrek eldarnio eta porrot negatibo moduan bizi zuena.

Baina zer ikusia du Calderrek pentsamendu modernoaren hausnarketa horiekin ez bada Mondrianekin elkarrizketatu eta tailerra zein haren artelanak ikustearen ondorioz berak jaso zuen eragina? Orain arte komentatu dugun bezala, hogeiko hamarkadako Calderren –batez ere Parisko bere lehenengo bisita ostekoaren– prestakuntza artistikoaren bidea nahiko oharkabean joan zen, bere alanbrezko zirku bitxiaren fabrikazioari dagokionez izan ezik; izan ere, harekin abangoardia giroetakoak liluratuta geratu ziren, eta harekin aurkeztu zuen Parisko bere lehenengo erakusketa. Ahalegindu gara horri buruz frogatzen itxurazko dibertimendu huts horren atzean nolako kultur oinarri konplexua eta aberatsa zegoen, eta Calderren izaera espontaneo eta pozkorra gorabehera, ez zuela zerikusirik inondik ere garaikide zituen izaera *naive*ko beste joera batzuekin. Izatekotan, badakigu hogeiko hamarkadako bigarren erdiko Calder paristar hau zenbait espainiar artistarekin harremanetan izan zela, adibidez José de Greeft, Gargallo eta segur aski González, eta seguruenez metala materia adierazkortzat erabiltzeko zaletasuna konpartitu zuen haiekin. Bosturteko horretan, Picasso eta Gonzálezen elkarlana gauzatu zen, etorkizuneko burdinazko eskulturan hainbeste ondorio izan zituenak, eta oro har, “espazioan marraztearen” gai anbiguoan. Azkenik, argi dago orduko Calderrek ikusi egin zuela surrealisten hasierako arte polemiko kementsua garatzen, eta batez ere Miróri erreparatu ziola. Nolanahi ere, ezagutza horien edo beste batzuen bidez, Calderrek ez zuen molde jakin baten aldeko aukera egin hogeita hamarreko hamarkadaren hasierara arte, eta berberak aitortuta, Mondrianekin izandako kontaktutik aurrera. Hala ere, ez zen inondik ere bera imitatzen saiatu, eta berarengandik benetan influentzia formalik ez zuen eduki. Nolanahi ere, une horretan Calderri eragin zion “zaldiko erorketa”, abangoardiak, baita surrealismoak ere, krisialdia jasan zuenean gertatu zen. Krisi hori alde bikoia izan zen: batetik, errealitateak banandutako mintzaira artistikoaren problema planteatu zen, eta bestetik baita ere, artistaren konpromiso politikoarena, aurrez aurre jarriz artearen ideia esparru itxi barnerakoi moduan edo artea gizarte-aldaketa eragiteko interbentzio zuzen moduan. Gatazka horretatik gutxienez hiru korrante sortu ziren aldi berean: errealismoak, hogeita hamarreko hamarkadako surrealismo figuratiboa eta era adierazgarrian *Abstraction-Création* (Abstrakzio-Sorkuntza) deitutako mugimenduan bildutakoak, Calder barne. Dena dela, hogeita hamarreko hamarkada gogorrean polarizaziorako joera nagusitu bazen ere, abangoardiako artista asko kinka hori gainditu zuten, aldi berean bi mintzairak erabiliz, era gutxi gorabehera eskizoiden batean. Kasu hori izan zen adibidez Gonzalezena, 1937ko urte gatazkatsuan aldi berean *Montserrat* eta *Femme au miroir* sortuz. Errealitatean, hainbeste zalantzatako une hartan, jarrera “bateratzaile” hori, inolaz ere “oportunistatzat” edo “eklektikotzat” jo behar ez dena, nahiko ohikoa zen. Pentsa dezagun halaber Picassok hamarkada hori bere Boisgeloupeko tailerlean mukulu biribileko eskulturara itzuliz hasi zuela²⁶. Ildo horretan, Calderrek abstrakziorantz emandako pausoak ez zuen ekarri, ikusiko dugunez, forma organikoek heldutzea, ezta ordurako eskultura mundura bideratutako bere obratik figurazioaren edozein aztarna berariaz kentzea.

MUGIKORTASUNA

Izaeraz eta jarreraz Calder adierazpen handinahien batere zale inoiz izan ez zen arren –are gutxiago irakasteko asmoz–, gogoratzen diren bere iritziak oso mamitsuak dira ia beti. Hori nabaritzen zaio hain zuzen 1930ean Mondrianekin topatu zeneko esperientziari buruzko bere aipuan, non era adierazgarrian Calderrek haren obra mugimendua edukitzekotan izango zenari buruzko ikuspuntua ematen duen. Ingeniari mekaniko moduan zuen esperientziaren gain, Calder zirkuko bere alanbrezko figurei bizia emateaz arduratu zen. Hala ere, gai horren inguruan lehenago izandako zaletasunak zaletasun, argi dago hogeita hamarreko hamarkadako urteetan Calderrek asmo eta orientazio guztiz berriak hartu zituela.

1931n Condorden ezkondu ostean –Massachusetts– Calder Parisera itzuli zen, eta udaberrian Galerie Percier-en artelan abstraktuei buruzko bere lehen erakusketa aurkeztu zuen. Erakusketa hori, erretratuak eta alanbrezko marrazkiak ere bazituena, era adierazgarrian *Alexander Calder/Bolumenak-Bektoreak-Dentsitateak/Marrazkiak-Erretratuak* izenburua izan zuen, eta Fernand Léger-en hitzaurre bat, Jules Pascin, Calderren aurreko katalogoan hitzaurrea egin zuen oso bestelako artistak idatzitako testuarekin zerikusirik ez zuena. Calderrek berak esperientzia hori gogoratu zuen: “Abstraction-Créationeko lagun batzuen ahaleginei esker, erakusketa bat antolatu nuen Galerie Percier-en, eta Légerrek idatzi zuen hitzaurrea. Baneuzkan oraindik Villa Bruneko egurrezko ohol batzuk; txanpan-kaxen gainean jarri genituen eta zuriz pintatu. Objektuak galeriaren perimetro guztitik sakabanatu ziren, bat edo bi erdian kokatu ziren, eta hormetan, buruaren parera, alanbrezko erretratuak jarri ziren. Leihoan ordea zirkuko marrazkiak genituen”²⁷. Légerrek bere aldetik, Calderren obra berri honek Satie, Mondrian, Marcel Duchamp, Brancusi, Arp eta abarren adibideak gogorarazten zizkiola aipatzen zuen. Gogoeta hori, nahiz eta beharbada gaur egungo ikuspegitik zer edo zer lausoegia iruditu dezakeen, logikoa izateaz gain erakusten du Calder abangoardiaren mintzaira artistikoaren problematikan erabat murgildua zegoela, eta ez soilik abangoardiaren kultur munduan. Nolanahi ere, orduan erakusgai izandako artelanetatik interesgarrientzat jo ditzakegunak bizpahiru alanbrezko elementuz osatutako konstrukzio batzuk dira, egurrezko esfera txiki batzuez burutuak eta argi eta garbi diseinu geometrikokoak. Egia da Calderren hastapeneko artelan abstraktu horiek ez zutela urtebete geroago Parisen ere bai –Galerie Vignon-en– aurkeztutakoek adina harrera onik izan; izan ere, azken hauek motordunak ziren eta bere benetako lehenengo “mugikorak”. Dena dela, adierazi den bezala, ez da zaila aurreikustea Galerie Percier-eko erakusketako alanbrezko pieza fin-finen eta erabilkorren ahalmen zinetikoa.

Jakina denez, “mugikor” hitza Duchampek iradoki zion Calderri, hark izen hori bere *Roue de bicyclette* artelanerako ere erabili baitzuen inoiz (1913). Era batera edo bestera, XX. mendeko bigarren zein hirugarren hamarkadako abangoardian badaude eskulturen eta objektuen ezaugarrien adibide gehiago Calderrek hogeita hamarreko urteetan egindako artelan miragarriekin lotura dutenak. Horietako batzuk dadaismoak eta surrealismoak zirkulazioan jarritako objektu bitxi munduari dagozkio, eta horien artean ez nituzke aipatu gabe utzi nahi sabaitik eta elkarrengandik zintzilikatutako esekigailuen instalazioa, Man Ray-ren *Eragozpena (Obstruction)* deitutakoa (1920); beste batzuk ere badaude abangoardiako eskultura moldeetara egokituagoak, adibidez Tatlin, Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy eta beste konstruktibista batzuenak 1915 eta 1929 artekoak gutxi gorabehera. Horietako bat edo beste bereziki bat zetorren Calderrekin, adibidez Alexandre Rodtchenko-ren *Konstrukzio obal zintzilikatua* (1919). Bestalde, argi dago hogeiko hamarkadako Miróren pintura, gero eta forma sintetikoa eta sinpleagoetakoa, formak hondoko espazio aereoan flotatzen daudela eta lerro finen bidez elkarrekin lotuak irudikatzen dituenak, Calderrentzat berebiziko inspirazio-iturria izan zela, Arpen eskultura ere izan zen bezala. Edozein kasutan, Calderren hogeita hamarreko hamarkadako eskultura originaltasun berezikoa da, bere lehenengo mugikor esekiak sortu aurretik ere. Horretarako arrazoia hau da: filamentuzko egitura horiei ematen dien arintasuna muturretan egurrezko korpuskuluak ezarriz, hain zuzen ere euren pisuagatik zein biribiltasunagatik pieza osoak duen grabitate-ezeko efektu magikoa areagotzen duena, gorputzen hagazkortasuna, geldirik ere, mugimenduan dauden sentsoreak diruditela, ez hainbeste motore mekanikoa edukitzeagatik, energia espazial ikusezinak biltzen dituztelako baizik.

Hari horri jarraiki, Calder izan zen “espazioan marrazten” zebilen Picassok sustatutako espazioaren “hustuketaren”, hutsaren gardentasunaren interprete onena, Apollinairek “ezerezaz egindako eskultura” deitutakoa sortuz. Oso bitxia da Calderrek *rue de Colonie*-n zeukan estudioaren argazkia, Galerie Percier-en 1931n egindako bere erakusketaren ostean hartutakoa; bertan, artista ikusten da bere mahai gainean lanean ari dela eta atzealdean

alanbrezko mordoilo izugarri burututako armairua duela, eta inguruan, hormari itsatsita eta beste toki batzuetan era askotako eskulturak daude, hartara sortzen den osotasuna lerro flotatzaileen ikuskizun bizia izanik.

Mugimenduaren irudikapenaren gaia, abangoardiako artistak kezkatu zituen, era berezian futuristek nabarmendu zuten bezala; izan ere, abiaduraren eta euren tramankulu mekanikoen aldeko aldarrikapenak gorabehera, Eadweard Muybridg-ek bere argazkietan atzemandako mugimenduaren deskonposaketari erreparatu zioten, baita hark burututako zoopraxiskopioaren inguruko esperimentuei ere. Dena dela, gauza bat mugimenduaren irudikapena da, figura estatiko baten profila modu dinamikoan deskonposatzea barne, eta beste gauza erabat ezberdina mugikor bat, benetan mugitu egiten den zerbait. Motorduna edo ez, mundu garaikidea mugikor industrializatuz betea zegoen, eta gero eta gehiago mugimendu zein trakzio "naturalaren" mugak gaintzen zituzten. Hala ere, oraindik ikusteko zegoen arte berriko esperimentazioaren esparruan mugikortasunak ea zer-nolako aukerak eskaintzen zituen.

Lerroaren mugimendu infinituaren eta alanbrean zuen gauzaren mekanikoaren bidez, ingeniari zen aldetik zituen ezagutza fisiko eta zibernetikoak aprobetxatuz Calderrek ez zion utzi mugimendutik, mugimendurekin eta mugimenduaren bidez lan egiteari. Hala ere, argi dago horretaz arte abstraktuaren bidez ohartu egin zela. *Mediuma* Mondrian izan zen, baina adierazi den bezala, bere egin zitzakeen Anton Pevsnerrek eta Naum Gabok *Manifestu errealista* delakoan defendatutako printzipioak (1920); izan ere, bertan kontuak hartzen zaizkio futurismoari abiaduraz egiten duten interpretazio errazagatik, berau makinaren zaratatat eta kaleko iskanbilatzen ulertzen duelako: "Benetan beharrezkoa izango al da haiek konbentzitzea horrelako ezerk ez duela abiadurarekin eta erritmoekin zerikusirik? Behatu dezagun argi-izpi batek, isileko indarretan isilenak segundoko hirurehun kilometro baino gehiago egiten dituen bitartean. Behatu dezagun gure zeru izartsua, nork uler dezake? Eta hala ere, zer dira gure geltokiak unibertso estazio horiekin alderatuta? Zer dira gure trenak galaxien tren bizkorrekin alderatuta?"²⁸. Aurrerago, manifestuan baita ere honakoa irakur dezakegu: "Espazioa eta denbora bizia eraikitzeo forma bakarrak dira, eta horrenbestez, artea ere eraikitzeo oinarria... Gure arte plastikoaren eta piktorikoaren xede bakarra da espazio eta denboraren formetan munduaren gure ulertzeko modua gauzatu ahal izatea. Gure artelanak ez ditugu edertasunaren arabera neurtzen, ez ditugu samurtasun edo sentimendu libratu pisatzen. Eskuan beruna hartuta, erregela graduatua bezain begi zorrotzen bidez, konpas bat bezain espiritu tinkoarekin..., gure obra eraikitzen dugu unibertsoak berea eraikitzen duen bezala, ingeniariak bere zubiak eraikitzen dituen bezala, matematikariak orbiten bere formulak bezala. Horregatik, sortu egiten dugunean, horien jabeen etiketak indarrez kentzen ditugu, akzidentala eta tokikoa den guztia, eta soilik bertako indarren erritmo etengabearen errealitatea uzten dugu"²⁹. Azkenik, eskulturaren inguruan: "Uko egiten diogu bolumenari espazioaren forma piktoriko eta plastiko moduan; ezin da espazioa bolumenetan neurtu, era berean likidoa metrotan neurtu ezin den bezala: errepara diezaiogun gure espazioari... Ez al da etengabeko sakontasun soila?... Eskultura uko egiten diogu masari elementu eskultoriko moduan. Ingeniari guztiek dakite gorputz solido baten indar estatikoak zein bere erresistentzia materiala ez daudela masa kopuruaren menpe... Era horretan, eskulturari lerroa itzultzen diogu norantzko moduan, eta aldarrikatzen dugu sakontasuna espazioaren sakontasuna dela. Uko egiten diogu artean elementu plastiko eta piktoriko bakarrak erritmo estatikoak direla dioen iruzurrari. Baieztazen dugu arte horietan elementu berri bat dagoela: erritmo zinetikoak, eta denbora errearen gure pertzepzioaren oinarritzko formak direla"³⁰.

Ez da asko kostatzen konturatzea Calder konstruktibismoaren doktrinaren printzipio horiekin bat datorrela, batez ere ikuspegi praktikoaren aldetik. Errealitatean, bere ekintza sortzailea argitu baino gehiago, Calderrek *Abstraction-Création*-eko neoplastiko, konstruktibista eta antzekoekin ezarri zituen harremanen ondorioz bere ideiak argitu

zituen. Artista estatubatuarrak ez zuen inoiz izan joera teoriko askorik, doktrinazko izaerakoak, bera Ameriketako Estatu Batuetako joera bizizalean eta pragmatikoan hezi baitzen, apur bat Emerson eta Dewey artean. Nolabait ere, baieza daiteke beraz, mila bederatzehun eta hogeita hamarreko hamarkadako Mondrian eta artista abstraktuekin izandako topaketak baliagarri izan zitzaizkiola egiten ari zenaren aukerak ulertzeko, alderdi anekdotikoenak alde batera utziz eta sintaxi artistikoa murgilduz. Hartara, ulertu egiten dira ez soilik bere trantsizioaren “naturaltasuna” zein azkartasuna, baizik eta hogeita hamarreko hamarkada honen hasieran daukan asmamen-etorri miragarria. Orduan definitu zituen ia osorik bere poetika eta mintzaira pertsonalak. Ageriko gauza da bestalde Calderrek orduan egin zuena ez zuela inork egin aurretik, lehenago bere bidea prestatu zuten iradokizun formalak eta doktrina-adierazpenak egongo ziren arren.

Calderrek hamarkadaren aldaketan bere eskulturari eman zion mugikortasuneko eta grabitate-etzeko zentzuaren arrazoa ez da soilik daukan intuizio ahaltsuagatik eta ingeniari-prestakuntzagatik jasotako ezagutza fisiko eta mekanikoak. Orduko krisialdi hain sakonean eta nahasian, non intelektual eta artista gehienak polarizatu egin ziren jarrera erradikalak eta baztertzailleak hartuz, Calderrek mugikortasun –malgutasun– dialetikoaren eredu izan zen. Hala, figurazioaren eta abstrakzioaren, organikoaren eta kristalinoaren, subjektiboaren eta objektiboaren arteko gatazkan, Calderrek bi joeretako elementuak erabili zituen era berezi eta oso arinean. Aldiz, gatazka honek haustura sakona sortu zuen abangoardiako surrealisten eta araututako artearen jarraitzaileen artean. Geometria eta biomorfismoa oso erraz egokitu ziren Calderren mugikor eta *stabilesen* mintzairara, eta horietan, Mondrian, Arp, Miró, Tanguy eta abarren ezaugarriak nabaritu daitezke, baina horiena gainditzeko duen mintzaira propioa osatuz. Ildo horretan, Calderren jarrerak Paul Klee-ren amaierako bilakaera gogorarazten digu, antzeko sintesi gaitasun bereziki aparta izan zuena eta amaierara arte umoreari bide eman ziona³¹.

Hogeita hamarreko hamarkadako Calderren baitan argi eta garbi Ekialdeko zantzuak daude, eta ez dira mugatzen bere mugikorraren eta aire mugimenduari esker aktibatutako kometa zein kanpai txinatarren edertasun lerdaren arteko bat-etortzera soilik. Jakinaren gainean edo oharkabean izan, Calderren mugikorrek oso ondo irudikatzen dituzte Txinako espiritu artistiko tradizionala inspiratu duen hainbat printzipio. Hala ere, bera, horri dagokionez Mendebaldearen eta Ekialdearen arteko harremanak garatu ziren konbentzioen mugetatik irteten da. Oso bitxia da adibidez dagoen kointzidentzia Calderrek burututakoaren –zirkuaren inguruan emandako lehenengo etapa barne– eta François Cheng idazleak eta saiakeragileak duela gutxiko *Le dit de Tianyi* eleberrian (*Tianyiren ahotsa*) imajinatutako pintore txinatarrek bere bilakaera artistikoari buruz deskribatutakoaren artean. Berau aipatzen dut insumustuko modernizazio latzeko prozesu zapaltzaileari aurre egin behar dion milaka urtetako sentikortasuna eta pentsamoldea adierazten delako ikuspegi artistiko batetik. Beraz, nola ez pentsatu Calderren, Chengen eleberrian imajinatutako protagonistak, aipatutako Tianyik, gaztetan antzerkiarekiko zuen lilura honela adierazten duenean?: “Nik, antzezlan bat ikusten nuen lehenengo aldia izanik, egiaztatu ahal izan nuen aktorea zer-nolako askatasunez egiten zion muzin espazioari eta denborari! Hanka bat altxatuta duela, etxeko ataria zeharkatzen du. Zartada bat eman eta zaldiz bidaiatzen du. Bizkarra makurtua duela ikusten dugu hogeita bost urte geroago. Laburbilduz, ez du ez denborarik ezta espaziorik ere, mugitzen den izakia besterik ez da, eta espazio-denbora harekin hasten da. Orduan, nahikoa al da metro batzuetako lauki huts bat gizakiaren amets eta grina guztiak adierazita egoteko?³². Ez dut uste zaila denik ondorengoan artean konexiorik aurkitzea: batetik, eszena gaineko antzezeppenaren –non zirkin txikietako mugimendua nagusitzen den– espazio-denboraren botere liluratzaillearen aipatutako azalpen gozagarria; eta bestetik, euren biribilean sartutako eta era berean mugimendu, jarrera, zirkin batek biziz betetako Calderren figuratxoak. Hala ere, badago gehiago, eltzegile herrikoen lanari buruz Tianyik ematen duen azalpen kosmikoa: “Ehunka bider errepikatutako euren ekintzen bidez, artisau hauek mugimendu zirkular bat behin betikotu egiten dute, azken batean biraketa unibertsalaren mugimenduari dagokiona. Itxuraz mugimendu monotonoa da baina

behin eta berriz berritua, arinki ezberdina. Horrelakoa izango zen Unibertsoaren hasiera, haren baitan sortutako beharrian batek mugitua; eta segur aski era horretan amaituko da”³³. Azkenik eta batez ere, aipatu egin behar dira Tianyiri maisu-ermitauak ematen dizkion aholku artistikoak: “Nik antzinako tradizio handia erakutsi ahal dizut. Gaztea zara, influentzia guztietara zabalik dagoen denboran bizi zara, eta horietako batzuk jatorri urrunekoak dira. Hala ere, tamalgarria izango litzateke euren balioaren proba gainditu duten iraganeko altxor biziei zuk ezikusia egitea; beraz, tradizioak eskaintzen duen onena edukitzea. Nola? Lehengo bidetik jarraituz: kaligrafiatik hasi, marrazketarekin jarraitu, trazuaren teknikan trebatu eta hartara tintaren artean jarduteko, konposaketa organiko batera iristeko, non betetasunak sustantzia gorpuztuak eta hutsak bizi hatsen zirkulazioa bermatzen duen, eta era horretan, infinitua eta finitua batzen dira, Kreazioa bera bezala... Txinako pintura itxurazko paradoxa batean oinarritzen da: umilki betetzen ditu errealitatearen legeak, ikusgai eta ikusezina den biziaren agerpen guztietan, eta aldi berean Ikuspena bilatzen du. Hala ere, ez dago kontraesanik, benetako errealitatea ez delako mugatzen kanpokoa denaren alderdi erakargarrira, errealitatea ikuspena da izan ere. Berau ez dator pintorearen amets edo fantasma batetik: hatsespiritua mugitutako aldaketa unibertsal handiaren ondorioa da. Hats-espirtuak mugitzen duenez, gizakiak adimeneko begien bidez atzeman dezake soilik, Antzinakoek Jakituriaren hirugarren begia deitu zuten horren bidez. Nola eduki horrelako begia? *Chaneko* maisuek erakutsitako bidea besterik ez dago, hau da, ikustearen lau etapak: ikusi; ikusteari utzi; ez-ikusiarren baitan murgildu; berriro ikusi. Beraz, berriro ikusten denean, jada ez dira gauzak norberaren kanpo ikusten; gu osatzen gaituzten zatiak dira, eta hartara, berriro ikuste honen ondoriozko koadroa barnetasun oparo eta eraldatu horren arrakala gabeko proiektzioa da. Beraz, Ikuspena da erdietsi beharrekoa. Oraindik gauzei gehiegi heltzen diezu. Eutsi egiten diezu. Baina bizitako gauzak ez daude inoiz geldirik, isolatuak. Aldaketa organiko unibertsalaren barne daude. Pintatzen dituzun bitartean bizirik dira, zuk ere bizirik dirazun bezala. Pintatzean, sar zaitez zure denboran eta euren denboran, zure denborak eta euren denborak elkar bat egin arte. Izan paziente eta lan egin gogo duzun mantsotasun guztiarekin”³⁴.

Ba al dago bat-etortze hoberik aholku horien eta Calderrek lortutako eta irudikatutako “grabitate-ezaren” artekoa baino?

GRABITATE-EZA

la gure garaira arte, itsasoa eta itsas nabigazioa gizakiaren abentura eta aurkikuntzen bide izan dira. Gure planetaren itsas jira burutu zenean, nabigazio halabeharrez horizontal honek beste norabide bat hartu zuen, eta zeruaren esplorazioa eta konkista-nahia besterik ez zegoen aukeran. Hartara, kosmonautikaren aroan sartu ginen, izarren artera gidatzen gaituen bertikal igarri ezinezko eta amaiezina. Egonezin hori jada XIX. mendean hasi zen nabaritzen, eta azken herenean herritarren interesekoa ere bihurtu zen zientziaren dibulgazioko eta eleberrietako literaturaren bidez. Albert Boim-ek Vincent Van Gogh-en 1889ko *La nuit étoilée* artelanari buruzko azterlan monografikoan esplikatu duenez³⁵, izarren unibertsoari buruzko interes hori oso hedatuta zegoen Camille Flammarion astronomoaren obragatik; izan ere, hainbat hizkuntzatar itzulia zegoen, eta Gauguin, Cézanne eta mende amaierako beste artista batzuei ere eragin zien. XX. mendean, lehenengo espazio-bidaia burutu baino askoz lehenago ere, unibertsoa esploratzearen gaiak gero eta garrantzi handiago hartu zuen, baita interes gehiago ere, eta abangoardisten gai gustukoenetako bat bihurtu zen, batez ere hogeiko hamarkadatik aurrera. Gainera, berdin interesatu zitzairen surrealistei zein abstraktuei, eta beraz, konstelazioak aldi horretako artista askoren ohiko gai bihurtu ziren, adibidez Picasso, Miró, González, Klee, Kandinsky, David Smith eta jakina Alexander Calderrena.

Era horretan aztertu nuen nire “Vulcan’s Constellation” saiakeran³⁶, *Picasso and the Age of Iron* erakusketaren (New York, 1993) katalogoan argitaratutakoa –erakusketan Picasso, González, David Smith, Giacometti eta Calderren artelanak zeuden erakusgai-. Dena dela, Calder izan zen segur aski mundu-ikuskeraren horren esanahian gehien sakondu eta etekin artistiko handiena ateratzen ziona.

Calderri zeruarekiko eta astronomia gaiei buruz zuen zaletasun handia nerabegarotik dator. Hala ere, denboraren poderioz bere poetika artistikoaren ezinbesteko ardatz bihurtu zen, gehien aipatutako testu autobiografiko garrantzitsuenetako batean agerian geratzen denez: “Uste dut garai hartan –idazten du Calderrek 1930eko bere egoera gogoratuz– eta ordudanik ia beti nire obraren azpiko zentzua unibertsoaren zentzua izan dela, edo haren zati bat, eredu handiegia baita harekin lan egiteko. Esan nahi dudana da formaren iturri bikaina iruditzen zaidala espazioan flotatzen duten zeru-gorputzen ideia, tamaina eta dentsitate ezberdinekoak, beharbada kolore eta tenperatura ezberdinekoak, eta gas-egoerako elementuetan nahasita eta horietan inguratuta, batzuk deskantsuan eta beste batzuk era berezian mugitzen”³⁷.

Zaila da Calderrek idazki filosofiko honetan baieztatzen duena Henri Bergson filosofoaren (1859-1941) pentsamendurekin ez elkartzea. Berak, intelektualismo analitiko inertearen aurrean intuizioaren ahalmen bizigarriaz gain, errealitatearen arintasun mugikorra defendatzen du. 1922an fisika garaikideak planteatutako problemaz arduratu zen *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d’Einstein* (Iraupena eta aldibereotasuna Einstein-en teoriari buruz) deitutako saiakera batean, eta 1934an *La pensée et le mouvant* (Pentsamendua eta mugitzen dena) artikulua bilduma argitaratu zuen. Adierazi izan da bestalde Bergson amaiera aldera kristautasunaren tradizio mistikoaren hurbileko posizioetara lerratzen zela, non estasia –argizapena– batzuetan lebitazioaren naturaz gairikoa fenomenoarekin batera gertatzen den, grabitate-ezeko egoera da, aireko esekitze estatikoa. Ez da hartu behar filosofo frantsesaren eta Calderren arteko bat-etortze hori era literalenean, lehenengo abangoardiaren kezka artistikoetan murgildu izan balitz bezala –esan nahi ez duena kubismoaren giroetan irakurri eta aipatzen ez zenik– edo bigarrena Bergsonen liburuen irakurle sutsua izan balitz bezala; izan ere, azken hau ez da batere posible ikusten, besteak beste Calderrek artearekiko zuen jarrera ez oso “intelektualistagatik”; dena dela, izan zen zalantzarik gabe paralelotasunik bien ibilbide berezian mugimendua maitatzetik grabitate-eza maitatzera bultzatu zituena, eta gainera, konfiantza osoa zuten biek intuizioak ezagutzarako zuen ahalmena erabatekoa zela.

Nolanahi ere, hogeita hamarreko hamarkadan, Calderren kasuan “hamarkada miragarria” ere dei daitekeena, une hartako baldintza aurkakoak eta mehatxagarriak ziren arren, bere asmamen ahalmena izugarri igo zen, baita bere ekintza gaitasuna ere alderdi guztietan. Ildo horretan, hamarkada hasieran lehenago aipatutako Parisko banakako erakusketa garrantzitsuez gain, Calderrek beste banakako zein taldeko erakusketa batzuetan parte hartzen jarraitu zuen, adibidez Parisko Vignon, Pierre Loeb eta Pierre Colle galerietan, edo 1933an Espainian burututakoetan, Madrilan zein Bartzelonan, espainiar abangoardistekin zuen harreman bikainaren erakusgarri ukalezina, batez ere Miróekin. Adiskidetasun hori azkenean 1937an Parisko Nazioarteko Erakusketan Espainiaren Pabiloiko bere parte-hartze apartan geratu zen agerian, Espainiako gerra zibilaren erdiko une larrietan egindakoa. Bere sorterrian, aldianaldian bertaratzen jarraitu baitzuen, hainbat erakusketa aurkeztu zituen, New Yorken eta Chicagon, eta bertan bere lehenengo balleta ere estreinatu zuen: Erik Satieren *Socrate*; izan ere, ezinbestean bere patua hori zela zirudien, ez soilik zirkuko trapezioen, funambuluen eta era guztietako oreka-jokoen munduari buruz zuen oinarritzko liluraren baliokidea dantza zelako, baizik eta espazio-denboran zabalduko soinu-dardara leunekin eta musikarekin zuen identifikazio gero eta handiagoagatik³⁸.

Hartara, Calderrentzat artistikoki hain oparoak gertatutako urte hauei erreparatzen zaienean eta XX. mendeko lehenengo hereneko eskulturaren bilakaeraren testuinguruan aztertu, ulertu egiten da bere rolak izandako garrantzia eta berezitasuna. Nire ustez, bere puntu gorena *Konstelazioak* izenburupeko eskultura-seriean jo zuen, berrogeiko hamarkadako gerra urteetan burututakoak. Abiapuntutzat zimentarri berriak hartuta –kubismotik aurrera eskulturari beste definizio bat eman ziotenak–, Calderrek lortu zuen ez soilik masa kontzeptua txikitzea baizik eta ia osoko gardentasun hori grabitate gabeko gauza bat bihurtzea, flotatzen zuena.

“Izarrak eta fruituko zuhaitzak loratzen. Iraupen osoak eta muturreko hauskortasunak era berean ematen dute betierekotasun sentimendua”³⁹. Oharpen hori, era metaforikoan Calder egiten ari zenarekin horren bat zetorrena, Simone Weil pentsatzaile frantsesak 1933 eta 1943 artean –bere heriotza goiztiarraren data– bere *Cahiers*etan (*Koadernoak*) isuritako oharrek dira. Horietako batzuk hil ostean argitaratu zitzaizkion *La pesanteur et la grâce* (1947) izenburu adierazgarriaren pean –“Grabitate eta grazia”–; izan ere, bere hausnarketa mistiko asko ideia horien ingurukoak izan ziren, non fisikoa eta metafisikoa oso elkarren hurbil zeuden. Gai horren inguruan, dena dela, ohartarazi nahi dut badagoela pentsatzaile kristau bitxi eta intentsu honen eta Calder zen bizizale “rabelaistarraren” arteko bat-etortze posible baten interpretazio murriztailegia egitearen arriskua, baina oso adierazgarria iruditzen zait Calderrek emakume horrekin oso bat etorri izana, batez ere grabitate-ezaren oinarritzko gaiaren inguruan. Biek bilatu zuten grabitate-eza, baina jakina ikuspegi ezberdinetatik. Hori egiaztatzeko nahikoa ditugu Simone Weilen grabitate fisikorekin eta lege moralen arteko analogiei buruzko aipu batzuk, eta bertan Calderren piezek, batez ere mugikor deitutakoek, sortutako eraginarekin antzekotasun handia aurkitzen dugu: “Jaistea grabitateak parte hartzen ez duen mugimendu batean... Grabitateak beheranzkoa eragiten du, hegalek aldiz igoera: Zein hegalek *ber bi* eginda eragin dezake grabitate gabeko jaitsiera? Sorkuntza grabitatearen beheranzko mugimenduaz, graziaren goranzko mugimenduaz eta graziaren beheranzko *ber biko* mugimenduaz eginda dago. Grazia beheranzko mugimenduaren legea da. Apaltzea grabitate moralean igotzea da. Grabitate moralak gorantz erortzea eragiten du”⁴⁰.

“Gorantz erori”: ba al dago akaso hasieran aipatutako *monument pendu* baten, Calderren eskulturen flotazioaren, euren grabitate-eza leunaren definizio hoberik? Baina badago gehiago, adibidez pentsatzaile honek hutsaz adierazten duena: “Batek eskura duen botere guztia ez erabiltzea hutsa onartzea da. Hori naturaren legeen kontrakoa da: soilik graziak lor dezake. Graziak ase egiten du, baina harrera egingo dion hutsa den tokira sar daiteke soilik, eta berak egiten du huts hori [...]. Gizakiak tximista baten denborako une batez soilik egiten die ihes mundu honetako legeei. Adi egoteko, behaketako, intuizio hutseko, adimen hutseko, huts moralaren onarpeneko uneak dira. Horrelako uneetan gizakia naturaz gaindikorako gai da”⁴¹. Grabitate-ezaren unea da –esan dezagun–, eta horren forma argi hutsean, energian egiten da sustantzia. Azkenik, niretzat bizigarriak diren Weilen eta Calderren arteko analogiekin amaitzeko, hara edertasunaz Weilek zer dioen: “Distantzia edertasunaren arima da”; “Edertasuna: eskua luzatu gabe behatzen dugun fruta da”; “Beheranzko mugimendu bikoitza: grabitateak egiten duena maitasunez berriro egitea. Ez al da beheranzko mugimendu hori arte guztien gakoa? Beheranzko mugimendua, graziaren ispilu, musika guztien mamia da. Gainontzekoa grazia zokoratzeko besterik ez du balio”⁴².

Simon Weilek grabitatearen eta grabitate-ezaren ideia fisikoak jantzeko erabilitako konnotazio etiko eta metafisikoak alde batera utzita, nire ikuspuntutik badaude egon analogiak batez ere Calderren mugikorrek. Kointzidentzia hori esplikatzeko, kontuan hartu behar da Weilen idazkiak eta Calderren obra asmakorrak hamarkada berean eratu zirela, hogeita hamarrekoan eta hurrengoaren hasieran. Pentsatzailearen prestakuntza zientifikoa ere urte horietan sakondu zen –matematiketan eta fisikan–, eta bere konpromiso politikoak zuzenean Espainiako gerra zibilean parte hartzera bultzatu zuen. Horregatik, bion mentalitatea, ideiak eta bideak ezberdinak

ziren arren, bereizketa horrek ez du esan nahi “grabitate-ezaren” antzeko bilaketan bat ez zetozenik, betiere era paradoxikoan grabitate-eremutik irten gabe lortutakoa. Weilek pisuari airean eusteko elementu dinamikotzat *graziaren* energia erabiltzen du, hitz kristau hori erabiliz aditzera emateko indar argitzaile baten naturaz gaindiko interbentzioa. “Gratus” latindar hitzetik eratorria da, jatorriz “atsegin” eta “esker oneko” adierazteko, eta “grazia” hitzak gaztelaniaz era askotako erabileren aberastasuna dauka, eta bere etimologiak adierazten duenaz gain, ez dio erreferentzia egiten soilik erlijiozkoari, dohain moduan ulertuta, baizik eta baita erraztasunez hitz egiten dakienari buruz, zorrotasuna edo umorea duenari buruz, eta azken batean, “estado de gracia” delakoan jarduten duenari buruz, zailtasunen gainetik hegan egingo balu bezala. Antzeman daitekeenez, “grazia” hitzaren erabilera horietako batzuk mundu artistikoaren hurrekoak dira, zuzenean hari erreferentzia egiten ez diotenean; izan ere, adierazgarria da Errenazimenduko tratatuetan jada aipatzen zirela, Vasari-k hartaz egiten duen erabileragatik ikus daitekeenez. Ez da harriztekoa beraz “Gravità” eta “Grazia” hitzak Filippo Baldinucci-ren *Vocabolario Toscano dell’Arte del Disegno*an agertzea (1681); “grazia”, bertan “movenza” eta “mugimenduarekin” erlazionatzen dira⁴³; horrenbestez, mugitzen jakiteko eta mugimendua era egokian adierazteko hainbat arau komentatzen ditu. Beraz, adierazkortasun subjektibo baten aldarrikapen estetikoagatik dela edo norbera edo zerbait mugitzeko graziagatik dela, arteak bere kategoria propio moduan eutsi zion hitzari, eta Calder hor kokatu behar da.

Edozein kasutan ere, Simone Weilen arabera zentzu argitzailea eta berehalako zentzua dira *graziaren* ezaugarri nagusiak, eta berak arintasun-, lebitazio-egoera hori bilatzen du, materiagabetzen gaituena baina pisu hila edo heriotzaren pisua alde batera utzi gabe. Mondrianen laukizuzenek hegan egitea amets egin zuen Calderrentzat, nolabait ere berak airekoak zirela ulertu baitzuen, gardentasuna grabitate-eza bihurtu zen, baina ez soilik oreken eta kontrapisuen sistema soil moduan, baizik eta arinduta flotatzen duena bezala indar etereoan bultzadaz mugitua; izan ere, bere mugikorrak, esan dudan bezala, giroko energiaren sentsoreak dira, graziarako, energiarako, argirako ekintza-eremuak.

1938an, Europan gerra berehala piztuko zela iragartzen zuen giro gero eta arraragoagatik Calderrek bere herrialdera itzultzea erabaki baino lehen, nekaezin eutsi zion bere lan sortzaileari, erakusketei eta jarduera sozialari, eta orain arte ia soilik bere mugikorrak aipatu ditugun arren, ez da izan inolaz ere bere gainontzeko eskulturari ezta bere marrazkigile eta pintore lan garrantzitsuari muzin egiteagatik. Zentzu horretan, komeni da gogoratzea Calderrek lurreko eskulturak ere egin zituela, Arpek *stabiles* deitutakoak, eta zorioneko hitz hori Calderren gustukoa izanik bere obra “grabitatedunerako” kategoria bihurtu zuela. Hain zuzen horiek izan ziren tamaina handiko bere monumentuei bidea zabaldu zietenak, bereziki Ameriketako Estatu Batuetan II Mundu Gerra ostean enkarguz burututakoak. Mugikorrak ez bezala, altzairuzko monumentu horiek beharbada hobeto adierazten dute Calderren alde piktorikoa, ez soilik kolore ikusgarriz estalita daudelako, baizik eta horietan keinuak duen garrantzi bereziagatik. Hala izanda ere formei ez diete kentzen berak emandako adierazkortasuna; izan ere, adierazkortasun hori jo izan dute, eta nire ustez arrazoiz, *Poparen* aurrekarietaketat.

Gerra arteko garaian izan ezik, Calderrek kontinente zahar eta berriaren artean egindako joan-etorriek ez zuten etenik izan. Gerran europar intelektual eta artistek AEBetan sakabanatuta errefuxiatu alde egin behar izan zutenean –gehienek aterpe New Yorken hartu arren–, Calderrek etengabeko harremana izan zuen haiekin, ia denak lagun zaharrak baitzituen. Horren ondorioa izan zen berak gerra osteko estatubatuar leherketa artistikorako hazia izango zen horretan parte hartu zuela. Edonola ere, II. Mundu Gerra amaituta, Calderrek tinko eutsi zion lanari beste hogeita hamar urtez, 1976 amaieran New Yorken hil zen arte. Bere ibilbidearen etapa luze horretan, bere heldutasunekoan, nazioarteko aitopen ukazina lortu zuen, baina horregatik ez zuen bere lan artistikoaren

orientazioa aldatu. Dena dela, era guztietako lanei ekin zien, Amerikan zein Europan enkarguak eta proposamenak barra-barra izan zituelako.

Calderren karreraren abiapuntu mitikotzat 1926ko data hartzen badugu, bere sorkuntza-aldiak mende erdi iraun zuen zehatz-mehatz, benetan zenbaki borobila. Gaur, bera hil zenetik mende laurden eskas igaro denean, irmoki adieraz daiteke Calder XX. mendean –eskultura berrasmatzearen mendean– izandako eskultore garrantzitsuenetakoa izan dela. Baieztapen hori egiten ez gaitu denboraren joanak soilik laguntzen, hori izanik kritikari onena, baizik eta XX. mendearen azken laurdena izan delako hain zuzen abangoardia historikoak utzitako ondareari buruz gehien eta hoberen hausnartu dena, eta gainera hausnarketa horrek neurri handi batean eskulturaren patu modernoa izan du hizpide, eta ondorioz, horri buruzko hainbat argitalpen eta erakusketa. Ikuspegi horri eta gaur egun eskura dugun informazioari esker Calderri lortutako fama baino zerbait gehiago aitortu ahal diogu –zalantzarik gabe XX. mendeko abangoardiako artista ezagunenetakoa izan baita–: monumentu klasikoak egiteko erari egindako ezinbesteko ekarpena. Izan ere, L. B. Alberti-ren kanon klasikoaren arabera benetako eskultoreak, zizelkatzaileak alegia, masa astuna eta inerteza arbastatuz landu behar zuten eskultura. Calderrek berriz, eskultura zerbait garden, lerdin, mugikor eta grabitate-ezekoan bihurtzen du. Egia da ekarpen hori Calderrek tradizio moderno aberats eta konplexu baten bidez lortu zuela, eta saiatu naiz horien eredu sintaktiko eta semantiko batzuk idazki honetara ekartzen; baina inork ezin dio bere ekarpenari meritua eta orijinaltasunik kendu, erlatibizatu edo txikitu. Ez justu aurreko aurrekariak, adibidez hemen komentatutako *espazioan marraztearena* eta burdinaren erabilera, Picassok eta Gonzálezek bultzatutakoak, ezta konstruktibisten ekarpen teorikoak ez diete 1930etik aurrerako Calderren obrari inongo berezitasunik kentzen. Azken hauei dagokienez, lehen ere aipatutako adibideren bat salbu, esate baterako Rodtchenkoren eskultura esekia edo Tatlinen izkinako erliebe batzuk –horiek aldeztatik aurretik aditzera eman baitzezaketen Calderrek gero berariaz urratuko zuen bidea–, egia da ez zutela egin ez inolatasunean ez kantitatean berak egin zuena, eta Calderrek egindakoari gehien hurbiltzen bagara, adibidez “Letatlin” makina hegalaria kasuan, Vladimir Tatlinek egindakoa da 1932an, eta 1991an berregindakoa. Makina konstruktibista konplexuei dagokienez, adibidez Laszlo Moholy-Nagyren *Licht-Raum-Modulator (Argi eta espazio moduladorea, 1930)* delakoak, berrogei urte geroago berregindakoa, ez dauka grabitate-ezaren, espazioko flotazioaren zentzurik, eta hori hain zuzen Calderren lehenengo mugikorren ezaugarria da. Beraz, Calder bera bakarrik iritsi zen eskulturaren zero gradu berri horretara, idazki honen hasieran “le monument pendu” deitu dugunera, gauden aro espazial berriko eskultura.

[Itzultzailea: Bitez-Logos®]

Oharrak

1. Pablo Picasso. “Carta sobre arte” (1926), non: *Picasso: pintura y realidad: textos, declaraciones, entrevistas*, Juan Fló-k argitaratua, Montevideo, 1973, 57-58. or. [\[itzuli\]](#)
2. Manlio Brusatin. *Histoire de la ligne*, Paris, 2002, 145-146. or. [\[itzuli\]](#)
3. *Ibidem*, 146. or. [\[itzuli\]](#)
4. Dore Asthon. “Calder”, non: *Calder*, Fundación Joan Miró, Bartzelona, 1997, 149. or. [\[itzuli\]](#)
5. Johan Huizinga. *Homo ludens* (1954), E. Imaz-en gaztelaniarako itzulpena, Madril, 1998. [\[itzuli\]](#)

6. J.C.F. Schiller. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madril, 1969, 89-92. or.: “Sabemos que el hombre no es exclusivamente materia ni exclusivamente espíritu [...] La belleza es el objeto común de los dos impulsos, esto es, del impulso del juego. Este nombre está plenamente justificado por el uso del idioma, que suele denominar con la palabra juego todo lo que ni objetiva ni subjetivamente es contingente, y, sin embargo, no coacciona ni al exterior ni al interior [...]. Por tanto, el hombre no debe hacer con la belleza *sino jugar*, y debe jugar *sólo con la belleza*. Porque –para decirlo de una vez– el hombre solamente juega cuando, en el sentido completo de la palabra, es hombre y *solamente es hombre completo cuando juega*”. [itzuli]
7. Kant. *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, non: A. Sánchez Rivero eta F. Rivera Pastor, Madril, 1946, 33-34. or. [itzuli]
8. Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barral, Bartzelona, 1974, 7-57. or. [itzuli]
9. Ibidem, 25. or. [itzuli]
10. André Breton. *Los pasos perdidos*, M. Veyrat-en gaztelaniarako itzulpena, Madril, 1972, 37-51. or. [itzuli]
11. Jacques Vaché. “Cartas de guerra” (1917), non: A. González García, F. Calvo Serraller eta S. Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900 /1945*, 2. argitalpena, Madril, 1999, 239. or. [itzuli]
12. Walter Benjamin. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Buenos Aires, 1989, 82. or. [itzuli]
13. Ibidem, 88. or. [itzuli]
14. Ibidem, 92. or. [itzuli]
15. Dore Asthon. “Calder”, *op. cit.*, 151. or. [itzuli]
16. Alexander Calder. Non: Herschel B. Chipp, *Teorías de arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madril, 1995, 597-598. or. [itzuli]
17. Piet Mondrian. *Realidad natural y realidad abstracta*, Bartzelona, 1973, 48. or. [itzuli]
18. Piet Mondrian. Non: *Escritos de arte de vanguardia, op. cit.*, 252. or. [itzuli]
19. Ibidem, 255. or. [itzuli]
20. Piet Mondrian. *Realidad natural, op. cit.*, 31. or. [itzuli]
21. Piet Mondrian. *Arte plástico y arte plástico puro*, Buenos Aires, 1956, 23. or. [itzuli]
22. N. Tarabukín. “Del caballete a la máquina” (1922), non: *Escritos de arte de vanguardia, op. cit.*, 318-327. or. [itzuli]
23. Wilhem Worringer. *Abstracción y Naturaleza*, Mexiko, 1953. [itzuli]
24. Francisco Calvo Serraller. “¿Una inocente ilusión?”, non: (hitzaurrea) Balzac, *La obra maestra desconocida*, Ingalil Rudin eta Ana Iribas-en gaztelaniarako itzulpena, Madril, 2001, 9-27. or. Ikus ere bai Francisco Calvo Serraller, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madril, 1990. [itzuli]
25. Ikus Dore Ashton. *A Fable of Modern Art*, Londres, 1980. [itzuli]
26. Ikus F. Calvo Serraller. “La parábola del escultor”, non: *La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*, Madril, 1992, 208-226. or. [itzuli]
27. Alexander Calder. *Autobiography with Pictures*, New York, 1966, 118. or. [itzuli]

28. N. Gabo eta A. Pevsner. "Manifiesto realista" (1920), non: *Escritos de arte de vanguardia*, op. cit., 302. or. [itzuli]
29. Ibidem, 302-303. or. [itzuli]
30. Ibidem, 304. or. [itzuli]
31. Ikus F. Calvo Serraller. "Notas sobre el pensamiento artístico de Paul Klee", non: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo*, Madril, 1987, 234-255. or. [itzuli]
32. François Cheng. *La voz de Tianyi*, Madril-Buenos Aires, 2002, 30-31. or. [itzuli]
33. Ibidem, 161. or. [itzuli]
34. Ibidem, 171-172. or. [itzuli]
35. Albert Boime. *La Nuit étoilée, l'histoire de la matière et la matière de l'histoire*, Paris, 1990. [itzuli]
36. F. Calvo Serraller. "Vulcan's Constellation", non: *Picasso and the Age, of Iron*, New York, 1993, 78-83. or. 37 Chipp. *Teorías del arte contemporáneo*, liburuan erreproduzitutako testua op. cit., 598. or. [itzuli]
37. Chipp. *Teorías del arte contemporáneo*, liburuan erreproduzitutako testua op. cit., 598. or. [itzuli]
38. Ikus M. Barrero. "Intuiciones dinámicas y pensamientos "in stables" de una escultura en movimiento. Alexander Calder", non: *Anales de historia del arte*, Universidad Complutense de Madrid, II. Lib., 2001, 313-327. or. [itzuli]
39. S. Weil. *La gavedad y la gracia*, Madril, 1994, 145. or. [itzuli]
40. Ibidem, 55. or. [itzuli]
41. Ibidem, 61-62. or. [itzuli]
42. Ibidem, 182-183. or. [itzuli]
43. F. Baldinucci. *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florentzia, 1681, 70. or. [itzuli]

ALEXANDER CALDER-EN TESTUEN AUKERAKETA

CARMEN GIMÉNEZ

EDIZIORAKO OHARRA

Hemen bildutako idazkiak, Alexander Calder eta bere sorkuntza-unibertso bereziari buruz dagoen bibliografia zabal baten aukeraketa dira. Horiek hautatzeko erabilitako irizpidea erakusketako piezak hautatzeko erabilitako berdina da. Katalogo honen aurkezpenean adierazi dudak bezala, Calderri buruz bere obrak dituen alderdiak adina berrikuspen egin daitezke. Horrenbestez, irakurleak jakin behar du ez duela hemen aurkituko haren hastapeneko etapei buruzko testurik –orduan, *Zirkuaren* edo alantrezko lehenengo eskulturen ingurukoak–, ezta geroago izan zituen hainbat jarduerari buruzkorik ere –pintore, estanpatzaile, balleteko eszenografo zein lanabesen, harribitxien, jostailuen, alfonbren egile etab.–.

Hemen transkribatzen diren testuak Calderren sentikortasunera eta barru-barruko pentsamendura hurbiltzeko testu-zatiak eta pasarteak besterik ez dira. Hitz horiek erakusgai dauden eskulturen argigarri izan nahi dute, betiere hitzek misterioa argitu ahal duten neurrian. Lekukotza idatzi hau, Sandy-ren –hori baita Alexanderren lagunarteko ezizena– eskultura mugikor eta *stabile* berritzaileen problematika fisiko eta estetikora gu hurbiltzeko saioa da, edo berak 1943ko adierazpen batean nabarmentzen zuen bezala: “...erlazio estua dago, zalantzarik gabe, fisikaren eta estetikaren artean”.

Dokumentuak lau ataletan banatu ditugu, horietako bakoitzean orden kronologiko bat jarraituz:

I. Alexander Calder-en idazki eta adierazpenak. Hamar lekukotza eta eskultorearen jatorrizko bi eskuizkribu biltzen dira bertan, batzuk argitaragabeak.

II. Testu-aukeraketa. Calderrek bere suhi Jean Davidson-en laguntzaz 1966an argitaratutako *An Autobiography with pictures*-eko (Irudidun autobiografia bat) sei pasarte aurkezten dira, eta artista honen bizitza sakonago ezagutu nahi duenari liburu hori osoki irakurtzeko aholkatzen diot.

III. Beste autore batzuen testuak. Hamasei dokumentu hautatu dira, eta bertan, besteak beste Fernand Léger, Gabrielle Buffet-Picabia, André Masson, Marcel Duchamp, Jean Paul Sartre, Alejo Carpentier eta James Johnson Sweeney-ren poemak, eskutitz pertsonalak zein gogoetak biltzen dira.

IV. Elkarrizketak. Azkenik, 1957 eta 1969 artean egindako sei elkarrizketa eskaintzen zaizkio irakurleari. Aipagarria da Katharine Kuh-k Calderren bilakaera plastikoari eta bizitzako bilakaerari buruz egindako laburpena, edo Robert Osborn-ek Monumentu Handien inguruan burututakoa; azken honetan, artistak bere eskulturak eskalan handitzearekin batera agertutako problematika azaltzen digu, baita horrek eskatzen duen prozesu tekniko zaila, daukan lan egiteko era eta galdategiekin –gehienetan frantsesak edo estatubatuarrek– edukitako harremanak.

1932koa da aurkezten dugun lehenengo idazkia, eta bertan, oso goiztiar, Calderrek mugimenduari, naturari eta unibertso legeei buruzko bere kezka adierazten du, baita espazioen, pisuen, bolumenen, formaren zein kolore primarioen edertasunari buruzkoa ere. Hautatutako azken testua, ordea, 1989koa da, eta bertan, Jean Tinguely-k Belgikako irrati-telebistan egindako adierazpen bat jasotzen da:

“Calderrek bere mugikorrek adierazpide zuzena eta sendoa aurkitu zuen. [...] Esan dezagun Alexander Calderren aurkikuntzak ni sar naitekeen ate bat zabaldu zidala”.

Kontuan hartuz Calder New Yorken hil zela 1976an, aipu hori, lortutako nazioarteko oihartzunaren eta influentziaren erakusgarri bikaina da.

Lehenengo eta azken testuaren artean, testu guztiek Calder gizon mardul, alai, jator, *Joie de Vivre* nekagaitzez betea erakusten digute, bizitza eta eskultura ulertzeko era bereziak akademizismo tradizionaletik urrundutakoa; gainera, bere garaiko berrikuntza abangoardista eta erradikalenetako partaide ekintzailea izanda ere, ihes egiten die planteamendu intelektualista eta panfletozaleei. Bere umoreak eta asmamenak dena ukitzen dute, Teoria artistikoaren “gai serioak” desbideratuz eta horiei burla eginez. Hala, 1937an honela ohartarazten digu:

“Artista batek egiten ari denari buruzko azalpenak ematen dituenean bi gauza hauetako bat egin behar du: esplikatatu duena alde batera utzi, edo bere obra esplikazioarekin bat etortzea lortu. Artistaren teoriak oso egokiak izan daitezke berarentzat, baina ez lizkioke jendeari adierazi behar. Hemen egin dudana soilik hitz egingo dut eta ez egingo dudana...”.

Ohartarazpen horrek izugarri gogorarazten digu Matisse-k 1808an bere “Pintore baten oharra” eko lehenengo paragrafoan pinturari buruz egindakoa –*Ecrits sur l’art*-en (Arteari buruzko idazkiak) bildutakoa–:

“Pintore bat publikoari zuzentzen zaionean, ez hainbeste bere artelanak erakusteko nola pinturaren arteari buruzko bere ideiak azaltzeko, hainbat arrisku hartzen ditu bere gain. [...] Erabat ohartzen naiz, bai horixe, bere estiloaz eskain dezakeen frogapen onena bere mihiseetatik sortutakoa dela”.

Calderrek Teoriarekiko azaldutako kontrakotasuna gorabehera, ezin dugu ahaztu estimu handitan izan zituela idazleek berari buruz egindako aipamenak. Horri buruz, 1957an honakoa adierazi zuen:

“Nire inspirazioa nora ezean dabilenean, Sweeneyk edo Sartre-k, edo beharbada bat edo bi gehiagok nire obrari buruz idatzi dutenaz pentsatzen dut, eta horrek zorioneko sentiarazten nau, eta gogo biziz ekiten diot berriz lanari”.

1960an honakoa gehitu zuen:

“Arteari buruzko nire teoria osoa formaren, masaren eta mugimenduaren arteko ezberdintasunean oinarritzen da”.

Bestalde, jakinaren gainean, arreta erakarri nahi izan dugu Calderren bizitzaren gertaera batzuetara. Hala, hainbat testutan bere biografiako gertaera batzuk espresuki errepikatzen utzi ditugu, baita autore ezberdinek horiek kontatzen ere. 1930eko udazkenean gertatutako pasadizoari buruz ari naiz adibidez, non Sandyk lehenengo aldiz Mondrian-en estudiara bisita egin zuen. Gertaera hori bereziki garrantzitsua izan zen bere mintzaira berria lantzeko orduan; izan ere, berau hainbat bider aurkitzen dugu bere abstrakzioa iristeko bidea esplikatzen duenean, baita urte asko geroago ere gertaera hori gogora ekarriz: *Calderren 17 mugikor*, 1943; *Arte abstraktuak niretzat duen esanahia*, 1953; *Mondrian*, 1965; *Unibertsoak*, 1971. Gainera, beste adierazpen eta elkarrizketa askotan ere agertzen da.

Gauza bera esan genezake Marcel Duchamp-ek Mugikorrei eta Jean Arp-ek *Stabiles*-ei izena eman zien pasartei buruz. Gertaera horiek frogatzen dute Calderren sorkuntza-lanak horren berriak izanda, horiei deitzeko izenak asmatu behar izan zirela: *Calder, bere mugikorrak*, 1965; *Stabiles*, 1965; *Sandy Calder, ilargiko errementaria*, 1945; Horren haritik Duchampek 1950ean honakoa idatzi zuen:

“Gerra Handiaren ostean gertatutako “Berrikuntza” artistikoen erdian, Calderrek hartutako ildoak formulatetik hain urrun zegoen, izen berria asmatu behar izan zela bere mugimendudun formentzat, *mobiles* direlakoentzat”.

Bestalde, Calderri interesatzen zaizkion gaiak bere jarduerari eta eguneroko problematikari buruzkoak dira, eta hasieran esan dudana bezala ardatzak hauek dira: mugimendua, natura, konstelazioak, urtaroak, grabitatea, pisuak, materialak, oreka eta kolore primarioak –beltza, zuria eta gorria besterik ez– zuhaitz baten adaburuan adar bat hazten den modua..., edo bere mugikor berriak haizea nola harrapatuko duen zakurtzaina bailitzan...

Dokumentuekin hasi baino lehen, gogora ekarri nahi nuke Maurice Bruzeau-k bere artikuluan Calderren hitzei sarrera egiteko erabiltzen duen aipua:

“Calderren hizkera lañoak ez du zerikusirik arte plastikoei buruzko teoriarari baten diskurtso dotoreekin. Berak moztu, ebaki, soldatu, ijetzti eta forjatu egiten du: bere obra da bere hitza. Horiek dira beraz jaso ditugun hitz eta pentsamenduak, bere horretan, uzta preziatu bat bezala, eksklusiboa: zalantza izpirik gabe, esaldi-multzo honek edozein azalpenek baino ezagutza hobea ematen digu Calderri buruz”.

[Itzultzailea: Bitez-Logos®]

I. IDAZKIAK ETA ADIERAZPENAK

ALEXANDER CALDER

NOLA EGIN ARTEA?

Nola sortzen da artea?

Bolumenetatik, mugimendutik eta inguruko espazioaren, unibertsoaren barnean zizelkatutako espazioetatik.

Era askotako masetatik, tenkatuak, astunak, erregularrak... tamainaren edo kolorearen aldaeren bidez lortuak.

Marra zuzentzaile batetik... mugimendua, abiadura, azelerazioa, energia eta abar adierazten dituzten bektoreetatik... angeluak eta norabide adierazgarriak osatzen dituzten marretatik, osotasun bat edo gehiago osatzen dituztenak.

Masen oposizio txikienetik sortutako espazio eta bolumenak, edo bektoreek zeharkatutakoak, eta euren ardatzaren inguruan jiraka angelu abiadura aldatzen dutenak.

Hortik ezer ez da finkoa. Elementu bakoitza mugi, lekualda daiteke, edo atzeraka-aurreraka kulunkatu unibertso honetako elementu bakoitzarekiko erlazio aldakor batean.

Hala, ez dute soilik une isolatuak azaltzen, baizik eta bizitzako gertaeren arteko aldaketei buruzko lege fisiko bat ere bai.

Ez dira erauzketak, abstrakzioak baizik:

Itxuraz, bizirik gabeko abstrakzioak dira, euren erreakzionatzeko eragatik ez balitz.

Calder, Alexander, "Comment réaliser l'art?", *Abstraction- Création, Art Non-Figurative*,
1. zk., 1932, 6. or.

UKO EGITEN DIO ESTATIKOA DEN ARTEARI, MUGIMENDUARI EUTSIZ

Eskultoreak botoi bat sakatzen du eta motorrak bere lana egiten du –Hatpin [Kapeluko buru-orratza] erakusketan dago– Artelanok ez dute izenbururik.

“Zergatik izan behar da artea estatiko?” galdetu zuen patxadaz Alexander Calderrek gaur Julien Levy galeriako bere erakusketa ixten zuen bitartean. “Ikusten duzuna abstrakzio bat da, zizelkatua edo pintatua, plano, esfera, nukleoen konbinazio guztiz suharra, esanahi txikienez ere gabetua. Beharbada perfektua da, baina beti mugigaitz dago”.

“Eskulturaren hurrengo pausoa mugimendua da”. Une hartantxe Calderrek botoi bat zapaldu zuen.

Bi bola zuri mugimenduan jarri ziren enbalatzeko kaxa beltz bat hondoan zutela. Boletako bat yo-yo baten antzera zebilen gora-behera, eta bestea aldiz, erlojuaren orratzen kontrako noranzkoan jiraka egiten zuen soka-zerrenda batetik zintzilikatuta. Eskultura, zuriz margotutako White Rock kaxa baten gainean zegoen muntatua, eta gidagurpil txiki batek, motor elektriko batez mugituta, sokak kontrolatzen zituen.

Erabilgarria ez bada, ez du zentzurik

“Mugimendu zoragarria”, zioen Calderrek atseginez. Ez zuen onartu esan zitzaionean bertikalean mugitzen zen bola barraketako tiro-jokoaren antzekoa zela.

“Barraketako tiro jokoaren bolek helburu erabilgarria dute”, zioen. “Honek ordea ez du zentzurik. Ederra da besterik ez. Inpresio emozional itzela sortzen du ulertzen bada. Zalantzarik gabe, zerbait esan nahiko balu, errazago izango litzateke ulertzen, baina ez luke mereziko”.

Calderren sorkuntza-lanen beste ale batzuek erakusketa-areto soila eta modernoa apaintzen zuten. Horietako bat, igitali itxurako alanbre bat eta kapeluko buru-orratz antzeko bat billar bola batez errematatua zen. Igitaliak pixkanaka egiten zuen jira; aldiz, kapeluko buru-orratza azkar kulunkatzen zen. Motorrak arnas-hotsa ateratzen zuen.

“Motorrak ez dira horren onak”, zioen eskultoreak. “Aukera egin behar izan nuen, egindako gauza bat edo bitatik motorra hobetu edo sorkuntza-lan berriak egiteari eutsi. Nahiago izan nuen sortzen jarraitu”.

Eskultorea, ingeniari ohia, alanbre eta artilezko erretratu sinpletuen sortzaile eta pintore, tarteko adineko gizona da, definitu gabeko *tweed* jantzia eta sandalia batzuk jarriak dituena. Ilea urdintzen ari zaio eta gehienetan ahoa erdi zabalik du irribarre zintzoz eta lasaiaz. Eskuin begiko betileak beltzak ditu, ezkerrekoak aldiz grisak.

Bere artelanen katalogoan –diagrama multzo bat da, piezek izenbururik ez dutelako eta berari errazagoa egiten zaiolako marraztea deskribatzea baino– ospeko pertsonaia paristar baten aipu bat dakar: F. Léger.

Hau ez da eskultura, diote batzuek

“Bere artelan berriek –garden, objektibo eta zehatzak– Satie, Mondrian, Marcel Duchamp, Brancusi, Arp..., edertasun isilaren eta adierazkortasunik gabearen maisu ukaezinak ekartzen dizkirate gogora. Calder ildo horretan doa”.

“Usoa nahiko animalia inozoa da”, dio maisu handiak. “Hala ere, bere mugimendua apartekoa da. Zergatik onartu behar dut haren mugimenduaz gozatzeko ehizatu ez dudan usakumea?”.

“Kritikari batzuek diote hau ez dela eskultura, bere edertasuna antzemateko etengailu elektriko bati eman behar diozulako”.

“Tira, hori gaez erakutsitako edozein arte plastikorekin ere gertatzen da. Etengailu elektriko bati eman behar diozu ikusi ahal izateko”.

“Objects to Art Being Static, So He Keeps It In Motion”, *New York World-Telegram*,
1932ko ekainaren 11

PINTURA ETA ESKULTURA MODERNOETAN

Pintura eta eskultura modernoko mugimendu-sentsazioa, aspaldidanik konposizioaren osagai primarioztat jo da.

Futuristek mugimendua interpretatzea aholkatu zuten.

Marcel Duchamp-en *Biluzia eskailerak jaisten*, mugimenduaren bilaketaren emaitza da. Bertan ere forma irudikatzailea ezabatu du. Hartara, arreta-gai nagusiaren –mugimendu-sentsazioaren– arrakasta zailagotuko lukeen ideien konnotazioa saihesten du.

Fernand Léger-en *Le Ballet mécanique* filma mugimendudun irudien bilaketaren emaitza da.

Horrenbestez, zergatik ez forma plastikoak mugimenduan? Ez translazio- edo jiratzeko mugimendu soil bat, baizik eta mota, abiadura eta zabaltasun ezberdinetako hainbat mugimendu, emaitza gisa osotasun bat eratuz. Koloreak edo formak konposa daitezkeen era berean, mugimenduak ere konposa daitezke.

Mugimendudun objektu plastikoei buruzko nire lehenengo ahaleginen artean, orain erakusten ditudan motorraz bultzatutako bi mugikorrek dira lortuenetakoak. Euren orbitak arku zirkular peto-petoak dira, edo zirkuluak. Mugikor hauen euskarriak horma zuri baten aurrean jartzen direnean ia ikusezinak izateko moduan pintatu dira, mugimenduan dituzten zatiak soilik ikus daitezkeen, forma eta koloreak, eta euren orbita, abiadura eta azelerazioak.

Gai nagusi bat dagoen edozein tokitan, ezinbestekoak ez diren beste gauzak ezabatzeak emaitza sinesgarriagoa lortzen lagunduko du. Lehenengo eskultura abstraktu estatikoetan gehien interesatzen zitzaidana espazioa, kopuru bektorialak eta dentsitate ezberdineko zentroak ziren.

Objektu hauen balio estetikoa ezin da arrazoi hutsaren bidez antzeman. Ezagutu behar dira.

Calder, Alexander, *Modern Painting and Sculpture* erak. kat., The Berkshire Museum, Pittsfield (Mass.), 1933ko abuztuaren 12tik 15era.

MUGIKORRAK

Artista batek egiten ari denari buruzko azalpenak ematen dituenean bi gauza hauetako bat egin behar du: esplikatu duena alde batera utzi, edo bere obra esplikazioarekin bat etortzea lortu. Artistaren teoriak oso egokiak izan daitezke berarentzat, baina ez lizkioke jendeari adierazi behar. Hemen egin dudana soilik hitz egingo dut eta ez egingo dudana...

Satie-ren *Socraterako* dekoratu [mugikor] bat egin nuen Harforden (AEB), eta deskribatu egingo dut, geroko nire lanen kopuru handi baterako azalpen moduan balio duelako.

Drama sinfoniko honetan ez dago dantzarik. Bi pertsonak kantatzen dute... gizon batek eta emakume batek. Garrantzitsuena kantua da. Eszenaurrearen ahokadura 12 bider 30 oinekoa zen [3,6 m x 9 m]. Eszenatokian hiru elementu zeuden. Ikusleak zeuden tokitik ikusita, zabaleran 30 hazbete inguruko disko gorri bat zegoen [76 cm inguru] zentro ezkerrean. Ezkerreko muturretik gertu lurraren gainean laukizuzen bertikal bat zegoen, 3 bider 10 oinekoa [0,9 m x 3 m]. Altzairuzko bi zumitz zeuden, 7 oinekoak [2,12 m], ardatz horizontal batekiko angelu zuzenean, eta gako bat zuten mutur batean eta polea bat bestean. Hartara, jiraka egin zezaketen edozein noranzkotan, eta gora eta behera ibiltzen ziren. Dialogo guztia hiru zatitan banatzen zen eta bakoitzak 9,9 eta 10 minutu artean irauten zuen hurrenez hurren. Lehenengo partean, disko gorria etengabe mugitzen zen (soken gainean) eskuin muturreraino, gero ezker muturreraino, eta azkenik hasierako kokapenera itzultzen zen. Prozesu guztiak 9 minutu inguru irauten zuen. Bigarren partean, hasieran mugimendurik gabeko minutu bat zegoen, gero altzairuzko zumitzak jiraka hasten ziren publikorantz, eta hiru minuturen buruan lurreraino jaisten ziren. Orduan gelditu egiten ziren eta kontrako noranzkoan jiratzeari ekiten zioten. Gero hasierako noranzkoan. Jarraian goratu egiten ziren berriro. Horrek bigarren partea burutzen zuen. Hirugarrenean, laukizuzen bertikal zuria apur bat okertzen zen eskuin aldera, bere alde luzeenetik lurrean bermatu arte. Gero etenaldia zetorren. Jarraian, zorura begira apurka-apurka erori ahala, publikotik urruntzen zen. Gero gora egiten zuen berriro, publikoari beste aldea erakutsiz, alde beltza. Orduan, posizio bertikaleraino altxatzen zen, bere alde beltza erakusteari utzi gabe, eta eskuinera urruntzen zen. Gero, justu azkenean, disko gorria martxan jartzen zen ezkererantz. Dena oso mantsoa zen eta musikaren zein hitzen menpe zegoen.

Bi urtetan ballet-objektu txiki bat izan nuen Parisen, mahai baten gainean eraikia, euskarri baten gainean poleak zituela. Laukizuzenaren alde batetik bestera, koloretako disko batzuk mugi zitezkeen, edo banderatoak eragiten ziren, edo kono batzuk, laukizuzenean dantzarazteko, edo baita euren artean borrokatu zezaten. Batzuek mugimendu zabala zuten, sinplea, dotorea; beste batzuek berriz laburra eta asaldaturia. Aire zabalean egin nuen ere saioa, objektuak zuhaitzen arteko soka batetik zintzilikatuz, eta gero, Martha Graham-ek eta biok ballet bat ildo horretan egiteko asmoa izan genuen. Niretzat, oso interesgarria da tamaina handitzea... Hartara, eskala handian lan egin daiteke. Behin marmol harrobi batean grabatutako filma ikusi nuen, eta marmol-masa handien mugimenduen

leuntasuna, euren pisu handiaren indarrez behartuta, oso erakargarria zen. Nire ideia, ballet mekaniko hori dantzarietatik aparte egitea zen, edo horiek erabat baztertuz, eta metodo grafiko bat asmatu nuen balletaren mugimenduak erregistratzeko: euren ibilbidea kolorezko klarion eta arkatzeekin markatu.

Aire zabalean hainbat gauza egin ditut: guztiek ere haizearekin erreakzionatzen dute, belaontzien antzekoak dira haize leun mota jakin batekin hobeto erreakzionatzen dutelako. Ez dago modurik haize mota guztiekin ondo funtzionatuko duen gauza bat egiteko. Halaber, nire mugikorretako batzuk motor elektriko txikien bidez bultzatzen nituen, eta orain neurri batean hori alde batera utzi dudan arren, ideia gustukoa dut oraindik, mugimendu *definitu* bat eragin daitekeelako, eta ez irregularra..., azken hau batzuetan gogokoa dudan arren. Bultzadura mekanikoaren bidez adibidez ballet baten koreografia kontrola daiteke eta hainbat mugimendu gainjarri: horietako asko gainera espeka edo bestelako gailu mekanikoen bidez. Hala ere, periodo ezberdinetako mugimendu bat edo bi konbinatzeak, benetan efektu bikainenak sorrarazten ditu, sinpleak izan arren, hamaika konbinaziotarako aukera ematen dutelako.

Calder, Alexander, "Mobiles", Myfanwy Evans (ed.), *The Painter's Object*, Londres, 1937, 62-67. or.

CALDER-EN 17 MUGIKOR

Normala da Alexander Calder-ek fabrikatutako mugikor hauentzako azalpen bat eskatzea, haizeagatik edo zuhaitzen forma kulunkariengatik galdetzea bezain normala. Azalpena ez dugu hitzetan aurkitzen, entzunez, behatuz eta ukituz baizik. Gizakiak egin ditu mugikorrak, baina azken hauek euren burua sortzen dute, eta neurri batean ulergarriak ez diren orekaren, indarraren eta tentsioaren lege eragileei men egiten diete, horiek itxuratzen baitituzte inguruko espazioko formak. Ekintza ezustekoa baina ordenatua da, irudimena asaldatzen duen eta gainontzeko esplikazioak axaleko bihurtzen dituen dantza abstraktu antzeko bat da.

Hala ere, mugikorrak nola jaio ziren guri esateko, artistak bere obraren historia logikoa kontatzen du berriro: "Nire lehenengo gauza abstraktuak Mondrian, Léger eta Miró ezagutzetik sortu ziren. Hasieran pintatzeari ekin nion, baina horrek aste batzuk besterik ez zuen iraun, laster alanbrea (aspalditik ezaguna nuena) eta objektu solteak lantzen hasi bainintzen. Hasieran objektuak estatikoak ziren ("stabiles") eta euren arteko erlazio kosmikoaren sentsazioa eragin nahi nuen. Gero ordea konturatu nintzen erlazio horiek ez zirela ziur aski garrantzitsuena, eta malgutasun apur bat sartu nuen erlazio horiek orokorragoak izateko. Ordudanik, mugimendua kontrapuntu moduan duen balioagatik hasi nintzen erabiltzen, koreografia on batean bezala".

Calder, Alexander, *17 Mobiles by Alexander Calder*, erak. kat., Addison Gallery of American Art, Andover (Mass.), 1943, 6. or.

ARTE ABSTRAKTUAK NIRETZAT DUEN ESANAHIA

Arte abstraktuaren esparruan, Parisen Piet Mondrian-ek zuen estudioa 1930ean egindako bisita baten ondorioz hasi nintzen.

Txunditu egin ninduten txintxetekin horman jarritako kolorezko laukizuzen batzuek, Mondrianen izaerarekin bat zetorren eredu baten arabera.

Esan nion horiek kulunkatu nahi nituzkeela..., eta berak ezezkola eman zidan. Etxeratu nintzen eta koadro abstraktuak pintatzen saiatu..., baina bi asteren buruan material plastikoetara itzuli nintzen.

Uste dut garai hartan, eta ia ordudanik, nire obraren oinarrian dagoen formaren zentzua Unibertsoaren sistema izan dela, edo bere zati bat; izan ere, eredu handiegia da harekin lan egiteko.

Esan nahi dut formen iturri ideala iruditzen zaidala espazioan flotatzen duten gorputz solteen ideia, tamaina eta dentsitate ezberdinekoak, beharbada kolore eta tenperatura ezberdinekoak, eta gas-egoeran dauden kiribiletan nahastuta eta horiez inguratuta, eta batzuk geldirik, beste batzuk aldiz era berezian mugitzen.

Gustura erabiliko nituzkeen, batzuk oso elkartuta eta batzuk distantzia handiz bereizita.

Ezberdintasun handiak daude gorputz horien nolakotasunetan, baita euren mugimenduetan.

Niretzat une hunkigarria izan zen planetariora egindako bisita..., funtzionamendua esplikatzeke makineria azkar-azkar zihonan unea: planeta bat marra zuzen bat segitzen mugitzen zen, gero 360°ko bira osoa egiten zuen alde batera eta jarraian, ziztu bizian ateratzen zen lehengo noranzko berean.

Beltza eta zuria erabili ditut batez ere, kolore ezberdinenak izateagatik. Gorria da bi horietatik kolore aurkakoena... eta gero, azkenik, beste kolore primarioak. Kolore sekundarioek eta tarteko tonuek ezberdintasuna eta argitasuna nahastu eta korapilatzeke besterik ez dute balio.

Esferak eta diskoak erabili ditudanean, bere horretan direna baino gehiago adieraz zezaten saiatu naiz. Izan ere Lurra bera, esfera bat ez ezik, kilometro asko dituen gas-geruza batek inguratzen duen planeta da, sumendiak dituen eta ilargia inguruan itzulinguruka; eta berdin eguzkia, esfera bat hori ere..., baina bero-iturri ahaltsua ere bada, eta efektuak distantzia luzeetatik sentitzen dira. Egurrezko bola eta metalezko diskoa objektu nahiko hutsalak dira, ez dute barnetik zer edo zer isurtzen ari direlako sentsazioa ematen.

Angelu zuzenean gurutzatzen diren alantzezko bi zirkulu erabiltzen ditudanean, niretzako hori esfera bat da..., eta metalezko bi xafla edo gehiago erabiltzen ditudanean bertatik formak ebakiz eta formok euren artean angeluak osatzeko muntatzen ditudanean inpresioa dut forma trinko bat, beharbada ganbila edo beharbada ahurra dena, euren arteko angelu diedroak betetzen ari dela. Ez dut iruditu dezaketenen ideia zehatzik, besterik gabe atzeman egiten dut eta ikusi egiten ditudan formak jorratzen ditut.

Gero, flotatzen duen objektuaren ideia dago..., euskarririk gabe... Objektuari heltzeko, hari oso luze bat edo airean dagoen habe fin hegalkina erabiltzeak lurrarekiko askatasun horretara hurbiltzeko bitarteko onena dirudi.

Beraz, ez dut zehazki pentsatzen dudana egiten, zirriborro antzeko bat baizik, gizonaren eskuak egindako hurbilpen bat.

Gainontzeko pertsonak nik buruan daukadan hori atzematea ez da hain garrantzitsua, haiek zerbait atzemateko gai diren bitartean behintzat.

Calder, Alexander, "What Abstract Art means to me", *The Museum of Modern Art Bulletin* 18. lib., 3. zk., 1951ko udaberria, 8-9. or. [1951ean *Témoignages pour l'art abstrait*-en itzulita]

CALDER

Nire artelan abstraktuekin hasi nintzenetik, eta begi bistakoa ez bazen ere, *niretzat* eredu onena Unibertsoa zela antzeman nuen... Tamaina, dentsitate, kolore eta bolumen ezberdinetako esferak, espazioan flotatzen, hodeien, ur bizen, haize-lasterren, likiskerien eta usainen zehar –horien nolakotasun eta aniztasun zabalenean–.

Calder, Alexander, *Calder* erak. katalogoan erreproduzitutako eskuizkribua, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1955.

MUGIKOR BATEN NEURRIEN INGURUAN

Solido baten edo azalera zulatu edo horzdun baten arintasuna erabat interesgarria izan [arren], nukleo sakabanatuen pisu falta beti handiagoa are interesgarriagoa da.

Nukleoak esaten dut, niretzat konstrukzio hauetan erabiltzen dudana edozein esferak edo beste forma batek ez baitu adierazten neurri, forma edo kolore horretako gorputz bat halabeharrez; aldiz, gorputz-sistema txikiago bat esan nahi dezake, egoera ia esferiko bat, baita hutsa ere. Esan nahi du pentsa daitekeen guztia konposa daitekeela.

Niretzat, konposizioko garrantzitsuena ezberdintasuna da. [...]

Hurbilpena onartu behar da, ezinezkoa baita erabateko zehaztasuna. [...]

Erabilitako materialen nolakotasunen ezagutza eta horiekiko erakarmena ezinbestekoak dira tratamendu egoki baterako.

Harria, materialik zaharrena, bere mardultasuna gorde beharko litzateke, puska zapaletan moztu gabe. Bere sendotasunari eutsi behar zaio.

Brontzea, landuz gero, egokia da forma arinetarako, finetarako. Oso sendoa da mehe-mehea denean ere.

Egurra, kontuan hartu beharreko zuntza dauka. Noranzko batean apaldu daiteke soilik.

Alabrea, hagatxoak, metalezko xafiak, erresistenteak dira, baita forma oso finetan ere, eta aplikatu nahi zaizkien zernahi aplikaziorako aise erabiltzen dira. Masa eta pisuko kontrasteak erabilitako neurri eta metal motaren arabera burutzen dira, eta horrenbestez, fisikaren legeak eta kontzeptu estetikoak lotura eduki dezakete. Fisikaren eta estetikaren artean erlazio estua dago noski.

Mardultasuna eta iraunkortasuna bereziki desiragarriak dira eskulturan. Batzuetan, berriz, sotiltasuna eta fintasuna ezinbestekoak izan daitezke ideia orokorrerako, eta horrenbestez, beharrezkoa da erabakitzea azken honetan zein nagusituko den.

Badago aukera ere mugimendua objektu baten ideiarenean eta konposizioaren zati moduan erabiltzeko. Eskultura orduan, zentzu batean, makina bihurtzen da, eta beraz, beharrezkoa izango da makina moduan hartzea zati mugikorrek baldarkeria apur batetik libratu ahal izateko. Haizeak mugitzeko sortutako eskulturak ere makinak dira beti, eta halakotzat jo beharko liriteke, baita estetikoki ere. Dena dela, elementu mekanikoak ezin du inoiz elementu estetikoak kontrolatu. Nahiago makina txarra eta eskultura ona. [...]

Higituz doan mugikor batek lorratz ikusezina uzten du bere atzean, edo hobe esateko, elementu bakoitzak bere lorratza uzten du bere identitatetik haraindi. Batzuetan lorratz horiek elkarren barnean uzurtzen dira, eta beste batzuetan sakabanatu egiten dira. Azken kasu honetan, mugikorrek espazio gehiago hartzen dute, eta gehiengo hedatze horren diametroa hartu beharko litzateke kontuan mugikorren neurriak kalkulatzeko.

Manipulatzen direnean, hau da, eskuz mugimenduan jartzean, erreparatu beharko litzaiok objektua mugitzeko pentsatua dagoen noranzkoari, baita arrastatutako masaren inertzia indarrari. Zalantzarik gabe, beharrezkoa da mugikor mota ezagutzea konturatzeko zein noranzkotan mugituko den hobeto, baina begiratu soil bat nahikoa izan beharko litzateke masa ezberdinen inertzia kalkulatzeko. Bultzada txiki eta leun batek, gabarra bat bultzatuko balitz bezala, ez du huts egiten ia inoiz. Dena dela, leuntasuna komeni da.

Calder, Alexander, "À Propos of Measuring a Mobile", argitara gabeko eskuizkribua, artistak 1943ko urriaren 7an datatutakoa, Agnes Rindge Claffin Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC, pasarteak.

FOUR MASTERS ERAKUSKETAN...

Aspaldi erabaki egin nuen arte primitiboa arte dekadentea baino hobea zela. Horregatik erabaki nuen ni ahalik eta primitiboena irautea, eta hartara, tresnen mekanizazioa saihestu dut etab. (ingeniari prestakuntza dudan arren).

Horrek ahalbidetzen du gainera problema multzo handiago bati heltzea, batek tresna aukera dotore bat duenean lotsagarri edo galera iruditzen baitzaio ez erabiltzea.

Nire inspirazioa noraezean dabilenean, Sweeney-k edo Sartre-k, edo beharbada bat edo bi gehiagok, nire obrari buruz idatzi dutenaz pentsatzen dut, eta horrek zorioneko sentiarazten nau, eta gogo biziz ekiten diot berriz lanari.

Calder, Alexander, *Four Masters Exhibition: Rodin, Brancusi, Gauguin, Calder*, erak. kat.,
World House Galleries, New York, 1957, 12. or.

NOLA EGIN?

Orduan aluminiozko xaflekin maketa txiki bat egiten dut, berrogeita hamar bat zentimetro altukoa. Hartara, zati bat gehitzeko oso libre naiz, edo bertan zulaketa bat egiteko. Lortuko dudan emaitzarekin pozik nagoen bezain laster, nire Biémonteko adiskideei (hiru dira, edo are gehiago!) eramaten diet maketa, eta haiek maketa nahi beste handitzen didate. Handitze-lana behin-behinean bukatu denean, nerbioak eta burdina-euskarriak edo beharbada pentsatu ez nituen beste gauza batzuk gehitzera noa bertara. Horren ostean, nire errefortzuari buruzko ideiak gauzatzen dira. Eta listo.

Calder, Alexander, "Comment Faire?", Fondation Maeght-en eskuizkribua erak.
katalogoan, Paris, 1969, 44. or.

UNIVERSE

Universes [Unibertsoak] Galerie Percierko nire erakusketan egon ziren 1931an eta Mondrian-en estudioa 1930eko udazkenean egin nuen bisitaren zeharkako ondorio izan ziren. Ez ziren mugitzeko proiektatu, nahiz eta egitura hain arinak ziren haize leun batek ere asaldatuko zituela. Mondrianen pintura laukizuzenek nigan sekulako eragina izan bazuten ere, ezin izan nuen horien ezer antzekorik egin. Ikusi eta gero, bi astebetez pintatzen saiatu nintzen, baina gero, alanbrezko egituretara itzuli nintzen. Uste dut forma zirkularrek, elkarrenginako bereziki aproposak, sentimendu kosmiko unibertsal antzeko bat dutela. Hortik datorkie *Universe* izenburu orokorra. Batere bermerik gabe esfera bat zintzilikatzea nahi nuen, baina ez nuen lortu.

CONSTELLATION

Gerra urteetan ez zegoen metal askorik, eta horregatik egurra zizelkatzeari ekin nion *Constellations* [Konstelazioak] direlakoetan. Beti izan dut gustuko egurra zizelkatzea; forma horiek ordea zeharo abstraktuak ziren. Formek, izenburuek bezala, Miró-rengan duten jatorria, nire laguna 1929tik, baina niretzat erlazio berezia dute 1930eko hamarkada hasieran egin nituen *Universes* direlakoekin. Gas nuklear kosmiko antzeko batzuk ematen dituzte aditzera –esplikatzeko saiatu ere ez naiz egingo–. Nire interesekoa konposizio irekia zen, erabat delikatu. Behin plexiglasarekin esperimentatu nuen, ikusi nahi nuelako zein efektu lor nitzakeen, eta lehiaketa bat ere irabazi nuen. Hala ere, material hori ez nuen gustuko, eta baztertu egin nuen. Uste dut material ezin txarragoa dela.

Alexander Calder. Non: Arnason eta Mulas, “Comments on various artworks: *Universe and Constellations*”, Calder, New York, 1971, 201-206. or.

ALEXANDER CALDER, ERREMENTARI BAT HIRIAN

Toursetik hurbil ezagutu nuen Alexander Calder. Indreren ibaiertzean, Balzac-ek Le lys dans la vallée [Haraneko lirioa] idatzi zuen gaztelutik gertu. Denbora luzea eman genuen hango tailerretan, gela horietan sortzen baititu mugikorrenzako nahiz estatua higiezinenzako maketak, aluminioz nahiz burdinaz egindakoak. Gela horietatik handienak azkenean metalez 1/5 eskalan burutuko diren eskulturak gordetzen ditu bere baitan. Aipatu behar da artistak tailer bat ere baduela Connecticuteko Roxburyko bere etxean (AEB); hori baita bere bizilekua 1933tik. Calder txikia eta mardula da, eta bere aurpegi erabat adierazkorra ilez dago koroatua; ile horren jabea lan egitera eta lanerako aukeraturako materialen erresistentziara ohitutako gizon bat da, txikikeriei atentzioa jartzen ez diena. Pertsona goibela dirudi, lehenengo begiradan ia isila, baina maitagarria, zintzoa, alaia bere konfiantza irabazten duzunean, adiskidetasuna sortzen denean. Calderren hizkera lañoak ez du zerikusirik arte plastikoei buruzko teorialari baten diskurtso dotoreekin. Berak moztu, ebaki, soldatu, ijetsi eta forjatu egiten du: bere obra da bere hitza. Horiek dira beraz jaso ditugun hitz eta pentsamenduak, bere horretan, uzta preziatu bat bezala, eksklusiboa: zalantza izpirik gabe, esaldi-multzo honek edozein azalpenek baino ezagutza hobea ematen digu Calderri buruz.

Eskultura bat hirian erabili beharko litzateke ibaietako eta itsasoko nabigazioan seinale zutoin bat bezala, bere disko gorri, karratu eta triangelu beltzekin. Hiri barruko seinale peto-peto izateko diseinatu beharko litzateke.

Oraindik maketa fasean aluminioz eta tamaina txikian dagoenean ere, objektua erabat asegarria izan behar da, tamaina handian egiteko asmoa izan edo ez gorabehera.

Ingeniari izateko ikasi nuen, gero lan egin nuen eta nire bide propioa bilatu nuen eskultore moduan, presarik gabe, han-hemenka bizi ahal izateko enplegu txikiak onartuz. Nire buruari beti esaten nion: “batek teknika apur bat behar du, enplegu horietarako nahikoa dena, baina ez dago lasterka ibiltzeko beharrik! Ez du honek asko iraungo”. Eta bai,

egia zen. Egun batean, Washington Estatuan egurketari lanean niharduela, amari idatzi nion niri koloreak bidaltzeko, ama pintorea baitzen. Basoa inguratzen hiru goi-mendi zeuden, eta nire lehenengo mihisean irudikatu nituen. Gero New Yorkera joan nintzen pintura estudiatzera, eta Parisen eskultore bihurtu nintzen. Batere presarik gabe.

Estatua mugikor oso handiak egin ditut, eta beste batzuk aldiz egokiak dira barruko tamainetarako, adibidez eskailera-buru baterako. Dena dela, gauzak ez lirateke beti mugitu behar. Ez halabeharrez. Gainera, estatua mugikor batzuk poligono jaso batzuetara lotuak daude: denbora gehienean geldirik daude; haizeak jotzen duenean ordea eta batek nondik egiten duen ere ez dakienean, orduan itzuli eta kulunkatu egiten dira. Hala ere, oso altu daudenez gero, inor ez da kezkatzen.

Mugimendu gehiegizkoa al dago hirian? Nik eskulturak sortzen ditut, estatikoak zein mugikorrak, bizidunak zein bizigabeak, eta ez dut metroko eta autoen zaratan edo mugimenduan pentsatzen. Horrek, eskulturak kokatzeko aukeraturako guneen arazoa planteatzen du, eta ez alderantziz. Eskultura estatikoei dagokienez, azter dezagun Grand Rapids (Michigan) hirikoa. Gorriz pintatua dago eta zutik agertzen da eraikin modernoaren artean, oinezkoentzat erreserbatutako plaza baten erdian, plaza handi eta eder batean. Jendea eskulturaren inguruan paseatzen da, bertan jartzen dute hitzordua eztabaidatu edo manifestatzeko. "Gauza" hori oso ondo integratua dago hiriko paisaian. Grand Rapids, artelana hirigintzan integratzearen adibide egokia da. Eta alda zitekeen, mugikorra izan zitekeen estatikoa izan beharrean, batere arazorik gabe.

Beste adibide bat. Montrealgo altzairu herdoilgaitzezko nire estatua estatikoa ibaitik gertu dago eta espazio handia du bere inguruan, oso ondo diseinatutakoa gainera. Eskultura, beraz, kokapen egokian dago.

Sarritan errementari deitu izan naute. Errementari lana oso zaila eta noblea da.

Niretzat, oinarrizko bi koloreak beltza eta zuria dira. Alde batean gorria jartzen dut, eta bestean, urdina. Urdinaren ondoan, hori eta laranja pixka bat. Ez asko ordea. Gainontzeko koloreak ez zaizkit interesatzen.

Ez dut jendea zoriontsuagoa egin nahi nire obraren bidez, baina kasualitatea edo, nirea den zerbait duten guztiek, pintura edo eskultura, mugikorra edo estatikoa, oso zoriontsu egiten dituela esaten dute. Adibidez, umeek maite dituzte estatua mugikorrak, eta euren esanahia berehala ulertzen dute. Umeak nire erakusketetan pozez korrika eta builaka ikusi ditut, hemen Frantzia, Estatu Batuetan edo Britainia Handian. Berez dituzte gustukoak.

Ez da nire asmoa ere "poesia teknologiko" bat sortzea! Eduki, autorik ere ez daukat. Eskultura bat ezin da mekanikoki egin. Logikoa denez, objektu handienak behin betiko tamainan fabrikari burutzen dira, nik orain ez dudalako astirik eskala handian egiteko. Egia da, estatua mugikorraren kasuan, fabrikari egiten diren giltzadurak mekanikoegiak direla. Nahiago ditut nik egindakoak, baina ez dago bestelako konponbiderik tamaina handien arazoarentzat.

Atmosferako gai kimikoak eta kutsadurak eragiten dietela? Metala herdoildu egiten da..., ados, urtero berriro pintatu behar da. Material egokiena altzairu herdoilgaitza da, baina soilik Montrealgo nire eskultura dago osoki material horretaz eginda. Estatua mugikorrerako elementu batzuk, adibidez "barrak edo xafak" batzuetan herdoilgaitzak dira. Uste dut hori dela korrosioaren kontrako erantzun onena. Nire estatua estatikoek ez dute

batere gatazkarik sortzen. Beharbada batzuetan kezkatuta daude, baina euren berezitasunagatik, euren nortasunagatik.

Nire estatua estatikoak ez dira mugikorren osagarri. Azken hauek alaiagoak izan daitezke airekoak direlako eta mugitzen direlako. Nire estatua estatikoak eta mugikorrek gatza eta piperbeltza bezalakoak dira. Elkarrekin jar daitezke, edo berezita.

Ez dut uste nire eskultoretako bat ere tristea denik. Lehenik eta behin, eskulturak egiten ari naizenean zoriontsua naizelako. Gainera, eskulturek euren tamaina egokia eskatzen dute: batzuek txikiak izaten jarraitu nahi dute, beste batzuek haztea eskatzen dute... Egia da hala ere "gauza" batzuk tristeak daudela..., dauden tokian egoteagatik: Europan zein Amerikan arkitektoek bakarrik erabakitzen dute non kokatuko diren. Inoiz ez didate galdetu eskultura batek hiri-ingurune batean izango duen integrazioari buruzko iritzirik. Arkitektoek eraikitzen dute, eta geroago eurek artelana non jarri erabakitzen dute. Alderantzizko lana egiten dute.

Norentzako planeatu beharko litzateke artea, komunitatearentzat edo artearen maitale aberatsentzat? Nire aldetik, nik lan egiten dut, eta hori da dena. Frantzian badago lege bat %1 ezartzen duena ikastetxeetarako, baina batzuetan eskatutako artelanek %1 horretan gordetako fondoek baino bizpahiru bider gehiago kostatzen dute.

Gustukoa dut bakarrik lan egitea. Emaztea ez da inoiz estudiora sartzen, ilunabarrean izan ezik, egunean egin dudana ikusteko. Beti egin diot uko elkarlanean aritzeari, adibidez gazteekin, askotan eskatu didaten arren.

Lan egiten dudanean, enkargua komunitatearentzat denean ere, ez dut halaberrez gizateria guztian pentsatzen. Batez ere pentsatzen dut maite ditudanak eta konfiantzakoak direnek zer esango ote duten nire artelanaz: emazteak, lagunek eta batik bat ni bezalako estatubatuar batek: James Johnson Sweeney arte kritikari handia... Ez dut uste ere artista batek eskultura batean Pearl Harbour, bonba atomikoa edo oro har gerra bezalako hondamendiak irudika ditzakeenik. Bai ba, mundua ikaragarria da eta gerra eten egin behar da. Eta ez da berririk sortu behar; izan ere, gerrak ingurumenarentzako..., baina, nola adierazi daiteke hori guztia plastikaren bidez? Lanean dihardudanean alde batera uzten ditut horrelako gauzak eta asko lan egiten dut.

Niretzat metala ez da laguna, ezta etsaia ere. Luzaro aztertu dut metala, eta berarekin adostasun batera iritsi naiz!

Bruzeau, Maurice, "Alexander Calder, a Blacksmith in the Town", *Revue Française des Télécommunications*, 1973ko abendua, 47-51. or.

[Itzultzailea: Bitez-Logos®]

II. TESTU-AUKERAKETA

ALEXANDER CALDER

MONDRIAN

Mondrian, *rue du Départ*-eko 26. zenbakian bizi zen. (Eraikin hori aspaldi eraitsi zuten Montparnasseko geltokiari toki gehiago uzteko)

Gela hori zoragarria iruditzen zitzaidan. Argia eskuinetik eta ezkerretik sartzen zen, eta bi leihoen arteko horma jarraikiko zatian txintxetaz itsatsitako kartoiz zabaldu esperimentalak zeuden. Fonografoa ere, kolore ilunekoa izandakoa, orduan gorritz pintatua zegoen.

Mondriani aditzera eman nion beharbada dibertigarria izango zela laukizuzen horiek kulunkatzea. Berak berriz, aurpegi serioa jarritz honakoa esan zidan: “Ez, ez da beharrezkoa, nire pintura oso azkarra da berez”.

Bisita horrek inpresioa eragin zidan, duela zortzi urte jaso nuena baino are handiagoa: ordu hartan, Guatemala parean alde batetik eguzkia egunsentian jaiotzen ari zeneko oskorri baten hasiera eta bestetik zilarrezko txanpona zirudien ilargia ikusi nuen.

Bisita horrek zerbait martxan jarri zidan inpresioa sortu zidan.

Lehenago “moderno” hitza entzunda neukan arren, ez nintzen guztiz ohartzen “abstraktu” hitzaz, eta ez nuen ezagutzen ere. Orduan, hogeita hamabi urterekin, abstrakzioaren esparruan pintatu eta lan egin nahi nuen, eta bi astebez gutxi gorabehera oso abstrakzio apalak pintatu nituen. Horrekin bukatu nuenean, abstraktua izango zen obra plastikora itzuli nintzen.

Alexander Calder. Non: Davidson, Jean, *Calder, An Autobiography with Pictures*, Pantheon Books, New York, 1966, 112-114. orr. [“Mondrian”, 1965ko otsailaren 9a, 10:30etik eguerdiko 12:00ak arte]

CALDER, BERE MUGIKORRAK

Mary Reynolds, *rue de Montessuyra* argazki batzuen bila joan nintzenean ezagutu nuen, eta Villefranchen ikusi nuen berriro, Fordhamen itsasontzitik jaitsi nintzenean. Lagun oso onak izatera iritsi ginen; eta Marc-Antoinen

eguberri zuhaitzeko izar onenetako bat jaso ere egin zuen. Arratsalde batean Marcel Duchamp *rue de la Colonie*-ra eraman zuen nire obra ikus zezan.

Hiru elementuko gailu bat zegoen motor batek bultzatua. Pintatu berria zen eta oraindik ez zegoen erabat lehor. Marcelek honakoa esan zuen: “Axola al dizu?”.

Eskuak gainean jarri zizkionean, objektua gustatu zitzaion antza denez, eta hari esker nire artelanak Marie Cuttoliren Galerie Vignon-en erakustea lortu nuen, Madeleine ondoan.

Galdetu egin nion ea zein izen eman niezaiekeen gauza horiei, eta berak “mugikorra” hitza sortu zuen. Mugitzen den zerbait izateaz gain, frantsesez [eta gaztelaniaz] arrazoi edo kausa esan nahi du.

Duchampek proposatu zidan ere gonbidapen txarteletan motorrak bultzatutako objektua marrazteko, eta idatz nezala:

Calder, bere mugikorrak

Erakusketa apirila aldera inauguratu zen, bertan motordun hamabost objektu zeudela, eta beste hamabost obra zeuden, horietan ere elementuren bat mugitzen zelarik. Nik soka bat jartzen nuen hainbat izkinatatik uhal bat bailitzan, basoko egurketarien talde bateko seinale-arduradun izan nintzen garai baten iragan-minez..., eta soka horiek tenkatu egin behar ziren noizean behin. Erredukzio-engranaje gehienen ardura nik hartu nuenez, nahitaez asko lubrifikatu egin behar ziren. Inaugurazio egunaren zati handiena nire engranajearen gainean makurtua eman nuen, nire kreaturak koipetzen eta doitzen. Louisa etxera itzuli zen eta alkandora garbia ekarri zidan, baina arratsaldearen amaierarako bizar ederra nuen paparrean...

Suposatzen dut Abstraction-Création taldeko [Abstrakzio-Sorkuntza] kide guztiak etorriko zirela nire erakusketara. Bestalde, euren argitalpena garai horretan atera zen gutxi gorabehera. Hainbat urtetan jarraitu zuten...bat urtero. Azkenean ordea diruz gaizki zebiltzan eta norbaiti bururatu zitzaion arrakastadun artista batzuei proposatzea euren artelanen irudiak bidaltzea argitaratzeko, gure irudien ondoan azaltzeko –esperantza zen haiek guk baino gehiago ordainduko zutela argitalpena sostengatzeko-. Norbaitek Picasso gonbidatzea proposatu zuen, eta Delaunay haserretu egin zen.

Brancusi gonbidatu zuten. Argazki bat bidali zuen; ez ordea dirurik.

“Calder, ses mobiles”, 1965eko otsailaren 17a, 11:00etatik 12:30era, 126-127. or.

STABLES

Garai horretan Jean Arp-ek esan zidan: “Ikus dezagun, zer ziren iaz egin zenituen gauza horiek (Percier galerian erakutsitakoei buruz ari zen)..., *stables?*”.

Harrezkero, hitza neureganatu nuen eta Percier galerian lehenago erakutsitako gauza guztiei izen hori jarri nien, eta gero, orain egiten ari naizen altzairuzko objektu handi guztiei... adibidez *Guillotine pour huit* [Gillotina zortzirentzat], Guggenheimen 1964an erakutsitakoa.

Ez dirudi kazetariak nire asmoetatik ezer ulertu zutenik. Egin ziren “*l’art automobile*” delakoari buruzko aipamenak, baita martxa aldatzeko palanka baten itxurako objektu baten argazki bat ere. Ez ziren gai izan ulertzeko, edo besterik gabe, ez zuten nahi izan.

Nire kideek badirudi ulertu zutela. Dena dela adimen nahiko laburrekoa zen batek galdetu egin zidan: “Zein formula erabiltzen duzu zuk?”.

Denbora horretan guztian, Louisak eta biok oso denbora atsegina pasa genuen *rue de la Colonie*-ko etxean. Campigli ikusi genuen, Villa Brunen ezagutu genuena. Campigli sukaldari bikaina zen. Oilasko bat erosten zuenean, usaindu egiten zuen..., eta imajina ezazue non.

Batzuetan, etxean Abstraction-Créationen osoko bilkura bat egitear egoten ginen. Mondrian-ek diskoak entzun ohi zituen eta burua astinduz, serio-serio honakoa esaten zuen:

“Ça, c’est bon” [Hau ona da].

“Ça, c’est pas bon” [Hau ez da ona].

Egun batean, ikustera joan nintzaion eta ikaragarri harritu ninduen esan zuenean:

“‘Le Boeuf sur le Toit’-en, urdinez margotu dituzte hormak... Miró-k bezala”.

Txundituta geratu nintzen horrelako kabaretetan ibili eta Miró ezagutzen zuela entzutean. [...]

Arazoiren bat dela eta, St. Louiseko *Einstein* “Abstraction-Création” delako artista taldera sartu berria zen. Bertako partaide ziren Arp, Mondrian, Robert Delaunay, Pevsner eta Jean Hélion, guztira hogeita hamar bat. Taldean parte hartzeko gonbitea niri ere luzatu zidaten geroago, bertako hainbat kidek burututako azterketa baten ostean: Ville Bruneko nire estudioa etorri ziren eta egiten ari nintzena ikusi zuten. Hartara, ni ere bertako kide bihurtu nintzen.

“Abstraction-Création” taldearen garaian, adierazpen hau egin nuen: “Forma, kolore, tamaina, pisu eta mugimenduko ezberdintasunek egiten dute konposizioa [...]. Erregularitasunaren ustezko axolagabekeria, benetan artistaren kontrolpekoa, da obra sortu edo hondatu egiten duena”.

“Stables”, 1965eko otsailaren 18a, 11:15etik 12:45era, 130-131. or.

ESPAINIAREN PABILIOIA

Han mota guztietako jendeari egin genion harrera: Alvar Aalto finlandiar arkitektoari eta bere emazte Ainor-i; Alberto [Sánchez] eskultore espainiarrari, 1937ko erakusketa unibertsalerako gauza handia egin zuena eta gaztelaniaz zoragarri kantatu ziguna; eta beste jende batzuei.

Ordurako lau urte pasa ziren Paris utzi genuenetik, eta lagun zahar asko ikusi genituen eta nik nire *Zirkua* eman 1937ko Parisko Erakusketa Unibertsala zela eta, egun batean nire lagun Miró-rekin Espainiaren pabiloia ikustera joan nintzen, berak bertarako tamaina handiko pintura bat egin behar baitzuen. Pabiloiaren arkitektoa zen José Luis Sert ezagutu nuen orduan.

Pabiloi horretan erakutsi behar zena ikusi nuenean, Picasso-ren *Guernica* barne, berehala nire zerbitzuak eskaini nituen gauza bat edo beste egiteko.

Sert, horren kontra zegoen ni ez nintzelako espainiarra, baina geroago, Almadengo merkurioz hornitutako iturri bat –edateko ur-iturri bat zirudiena– jaso zuenean, deitu egin zidan bere zalantzak argitzeko.

Esan zidatenez, merkurioa kimikoki oso aktiboa zen, eta horrek jan ez zitzakeen gauza bakarrak beira eta brea omen ziren. Horrenbestez, nire objektua burdinaz egitea erabaki nuen eta breaz estali nuen. [René] Laliquenean egon nintzen beiran eskuragarri zer zegoen ikusteko, eta erabaki nuen “beira ez zela niretzat”..., Laliquen beira alegia. (Dena dela, egin izan ditut gauzak, adibidez mugikorrak eta hainbat arrain, nik hautatutako beira hautsizko zati zintzilikatuak zituztela..., batzuk itsasoak eta hondarrak higatutakoak, nik hondartzetan bildu ostean).

Azkenik Espainiaren pabiloia prest egon zen eta ospakizun berezi batekin zabaldu zuten. Gehien gustatu zitzaidan zatia almaiz batez eta almaiz eskuaz soinua jotzen zuen aguretxo bati entzutea izan zen.

Léger bertan izan zen eta esan zidan:

“Dans le temps tu étais le Roi du Fil de Fer, mais maintenant tu es le Père Mercure”
[Antzina Alanbrearen Erregea zinen, orain ordea Merkurio Aita zara].

Merkurioa ibilarazteko ur apur batekin nahastu behar zen hodiak eta ponpa bustitzeko; bestela, ez zuen funtzionatuko. Ponpa eta lau oineko zabalera zuen ontzia [1,22 m], eskailerapeko armairu batean zeuden kokatuak. Ontziak hamazortzi hazbeteko sakontasuna zuen [ia 46 cm] eta merkurioz betea zegoen presioa uniforme mantendu ahal izateko. Merkurioa nire iturrira bideratzen zen lurrazpiko hazbete erdiko hodi batetik [1,27 cm], eta ondoren, hogeita hamar hazbete inguruko altuera bateraino igotzen zen [76,2 cm], bertatik forma irregularreko eta breaz estalitako burdinazko plater batera borborka eroriz. Plater hori ia-ia horizontala zen, bestela merkurioak azkar alde egingo zuelako. Ondoren beste plater batean isurtzen zen, forma ezberdinekoa, eta gero, bertatik txirrista batean zehar nahiko laster pala antzeko batera erortzen zen. Pala antzeko hori, beheko aldean hagatxo bati lotua zegoen, eta goiko aldean beste batek heltzen zion... Disko gorri bat zuen hondoan eta goian ALMADÉN hitza, latoi mailukatuzko hariz eginda.

Merkurioak palaren kontra jotzeak bi hagatxoek, disko gorriak eta “Almadén” hitzak osatutako multzoa eragiten zuen eta higiduraren ondorioz zortzi antzeko bat ikusten zen.

Iturriaren katiluak zazpi oin eta hiru hazbete zituen zabaleran [2,21 m], baina luze gabe ohartu ginen zimenduzko lur guztitik merkurio partikula txikien zipriztinak zeudela. Merkurioa oso garestia zenez, ahalegindu ginen ahalik eta gutxien galtzarren bere erortzea nolabait eragozteko presa txikiak egiten. Erraza zen, brea berotu eta gainean burdinazko pieza bat itsastea besterik ez zegoen. Palaren mutur batean espiral nahaspilatu bat ere jarri nuen alboetako zipriztinak eragozteko.

Hala ere, ez nuen nik asmatu merkurioari eusteko trikimailu bikainena. Norbaitek eltxo-sare tolestu bat hartu zuen eta plater batetik merkurioa tantaka erortzen zen tokian zehazki jarri zuen. Hartara, tantaka ari zen merkurioari heltzen zion. Azkenean zoragarri funtzionatu zuen denak, eta erakusketak iraun zuen bitartean ez zen beharrik izan iturrira merkurio gehiago gehitzeko.

Merkurioaren azalera txanponak bota eta bertan flotatzen ikustea ikusleen denbora-pasa gogokoena bihurtu zen. Horrek ez zuen funtzionamendua eteten, merkurioa katiluaren hondotik ateratzen baitzen zirkuitura.

Estatubatuar kazetari bat etorri zen eta “Calderón de la Fuente” ezizena jarri zidan; izan ere, Lacasa-k, pabiloiko arkitektoak eta harreman publikoen ordezkariak, adierazi zuen izenaren asmatzailea ni nintzela.

“The Spanish Pavillion”, 1965eko martxoaren 5a, 11:00etatik 12:45era, 1965ko martxoaren 8a, 11:00etatik 12:30era, 157- 162. or.

KONSTELAZIOAK

1943an, aluminio guztia hegazkinak egiteko erabiltzen ari zen, eta gero eta gutxiago zegoen. Roxburyko urmaelerako egin nuen txalupa zatikatu nuen eta hainbat objektu egiteko erabili nuen. Horrekin batera, arte-mota berri bat bururatu zitzaidan: era ezberdinetako formetan itxuratutako (eta batzuetan pintatutako) egur noblezko zati txikiak hartu eta euren artean erlazio bereziak sortzen nituen altzairuzko alanbre batzuen muturretatik helduz. New Yorken bizi ziren Sweeney-rekin eta Duchamp-ekin kontsultatu ostean, erabaki nuen objektu horiei “konstelazioak” deituko niela.

Pierre Matisse-k pentsatu zuen antza denez Yves Tanguy eta biok ez geundela oso egoera onean eta biontzako erakusketa muntatu zigun. Ni batez ere lehenengo aretoan nengoen, eta Tanguy ordea bigarreanean. Konstelazioetan ezer ez zen mugitzen, eta sentsazio arraroa izan zen niretzat ikustea batera mugimendurik ez zegoen nire erakusketa bat.

Egin nuen lehenengo konstelazioa mahai baten gainean jartzeko gauza txiki bat izan zen. Mutur batean hezur baten antzeko eskultura txiki bat zuen gorritz pintatua. Matisse galerian aldiz lurrean jarri genuen, eta Jacqueline Breton, André-rengandik bananduta zegoena, danimarkar zakur itzel bat zeukan, eta harekin etorri zen

erakusketara; hezur itxurako objektu hori ikusi zuenean, haren gainera salto egin zuen hozka egitera joango balitzaio bezala...

“Constellations”, 1965ko martxoaren 15a, 11:00etatik 12:30era, 1965ko martxoaren 8a, 11:00etatik 12:30era, 179-180., 185- 186. or.

PAS NOBLES MOBILES [MUGIKOR EZ DUINAK]

Arkitekto batek eskatu zidan mugikor oso txiki bat edo bi egiteko, proposatuko zuen eraikin baten maketan jartzeko. Egin nituen orduan, New Yorkera eraman eta Sweeney-tarren etxean geratu nintzen. Bertan Sert-tarrak aurkitu nituen. Denek builaka zioten:

“Ez da hain arkitekto ona!”

Laura Sweeneyk objektu txikietako bat hartu eta Moncha Sertek bestea hartu zuen. Arkitektoa ez zen horiek ikustera iritsi.

Bi objektu txiki horiek noizean behin egiten ditudan mugikor oso txiki batzuen aitzindariak dira. Oso gogokoa dut nire atzamar baldarrek ahalbidetzen didaten bezain txikiak egitea.

Gero, 1945eko udazkenean, Marcel Duchamp-ek esan zidan: “Bai, bidal diezazkiogun objektu txiki hauek postaz Carré-ri, Parisen erakusteko”.

Orduan jaio zen tolesgarriak ziren eta zatitan aska zitezkeen objektuen multzo bat.

Garai hartan jakin nuen luzeraz hamazortzi hazbeteko [45,72 cm] eta zirkunferentziaz hogeita lau hazbeteko [ia 61 cm] paketea zela onartzen zen [gehienezko] tamaina [postaz bidaltzeko]. Azkenean, zailtasunekin baina lortu egin nuen objektuetako bat bi hazbeteko lodieradun, hamarreko zabaleradun eta hemezortziko luzeradun pakete batean sartzea [5 x 25,4 x 45, 72 cm]. Diagonala erabiliz, hemeretzi hazbeteko elementu bat sartzea ere lortu nuen [48,26 cm]. Xafletako batzuk elkarri lot zitezkeen eta hagatxoak askatu eta tolestu eta honela lortzen nuen Carréri postaz bidaltzea, honek baiezkota eman baitzion Marcel Duchampen kablegrama bati. Beraz, 1946ko ekaina baino lehen banuen Carréren ganbaran hainbat objektuz osatutako multzoa, eta hegazkina hartu nuen. Objektu batzuk benetan handiak ziren, *Lily of Force* adibidez [Indarrezko lirioa]. Carréren argazkilariaren laguntzaz, gauza horien argazkiak ateratzeari ekin genion; izan ere, urte hartan argazki materiala oso eskasa zen.

Udaren erdi aldera ordea atzeratu egin zen erakusketa –ziur aski uda betean Paris behe denboraldian dagoelako–. Horrenbestez, erabaki nuen etxera itzultzea Ingalaterratik pasatuz, eta bertan hegazkina hartu nuen.

1946ko urrian itzuli nintzen Parisera. Jean-Paul Sartre Mexikon egon zen aurreko urtean, eta itzultzeko bidea hartzean New Yorken zegoela artista frantses batzuk bisitatu zituen. André Masson-ek Roxburyra ekarri zuen gu

ikustera, eta New Yorken ikusi nuen berriz, nire tailer txikira etorri baitzen. Connecticuteko matrikula plakaz egindako txori baten mugikorra oparitu nion –ez dago hori baino gauza sendoagorik–; aluminiozkoak dirudite, baina betiko irauten dute.

Carréri egin nion lehenengo bisitan, Sartreri hitzaurrea eskatzea erabaki genuen, baita berak onartu ere. Bigarren aldiz Parisera itzultitakoan, katalogoa ia prest zegoen.

Behin Carrék esan zidan: “Joan zakizkio Mourloteri, litografoa, eta ikusi zuretzat zer egiten aritu naizen”. Bertaratu eta katalogo eder bat aurkitu nuen, eta bertan, argazki kaskarren ordez lerrozko marrazki antzeko batzuk jarri ziren –nire objektuen ingeradak– kolorez beteak.

Zoritxarrez gauza apur bat monotonoa iruditu zitzaidan, hondo guztiak grisak baitziren, eta hondo urdin eta horiak proposatu nituen.

Inprimaketa litografikoaren prozesuak ordea ez du atzera bueltarik; ezin zara atzo egindakora itzuli.

Eta hurrengo egunean *petit bleu* [telegrama] bat jaso nuen Louis-Gabriel Clayeux-ek bidalita, orduan galeriako Carréren konfiantzazko gizona zena, eta bertan honakoa zioen: “Hondamendia!”.

Carré haserre bizian zegoen nirekin eta hondo horiak zaborrera bota zituen.

Azkenean Sartreren hitzaurrea iritsi zen, eta emaitza, liburuxka bikain bat izan zen, mugimendudun objektuen argazki batzuk ere bazituela, Herbert Matter-ek egindakoak.

Erakusketan metalezko xafla gogorrez osatutako hainbat objektu zeuden, eta xafla lurretik hurbil horizontalki zintzilikatuta zetzan, lurretik zutitutako garabi-beso batetik xaflan egindako zulo batean helduz; haren gainean hostotza eta baso-fruituak zeuden.

Carrék oinarri batzuen gainean jarri nahi zituen, eta nik aldiz honakoa esan nion: “Ez, emazteak lurraren gainean egon behar direla dio behin eta berriz”.

Eta Carrék berriz: “Ce n’est pas noble” [Hori ez da duina].

Bazeuden konstelazioen garaiko bi mugikor –gerra garaikoak– egur gogorrezko zatiz eginda, landuak, pintatuak eta egurrezko larako batzuen muturretatik zintzilikatuak. Carrék ordea lehenago, erakutsi nahi zituenen artetik baztertu egin zituen, eta beraz, Mary Reynolds-i eman nizkion, ordurako Parisera itzulita zegoena. Ordudanik, aipatzen dituen bakoitzean, berak “Pas nobles mobiles” deitzen die [Mugikor ez duinak].

Orain Guggenheim museoaren jabetza dira.

Carréren galeriako erakusketak 1946ko urriaren 25ean inauguratu zen; bisitari asko egon ziren eta Henri Matisse ere bertaratu zen. Galeria, *huitième arrondissement* delakoan zegoen. Barruti horretan energia elektrikoaren erabiltzaile

ugari zegoen eta arratsaldero bostetatik seietara ikatza aurrezteko elektrizitatea mozten zuten; gerra osteko aurrezpen neurri bat zen.

Beraz, lurrean kandela bat jarri genuen hosto pila bat zuen objektuetako baten azpian, eta jirarazi egin genuen. Zoragarria zen ikustea sabaian itzalak kandelari jira nola egiten zion. Objektu hori orain Basileako museoan dago.

“Pas Nobles Mobiles”, 1965eko martxoaren 30a, 11:00etatik eguerdiko 12:00etara, 188-194. or.

[Itzultzailea: Bitez-Logos®]

III. BESTE AUTORE BATZUEN TESTUAK

FERNAND LÉGER

ERIK SATIE CALDER-EK IRUDIKATUA

Zergatik ez?

“Serioa da iruditu ez arren”.

Jatorriz neoplastikoa, sinetsi egin du bi laukizuzen koloreztatuen absolutuan...

Bere fantasiaren premiak lotura hautsi du;

“jokatzeari” ekin dio materialekin:

egurra, igeltsua, alanbrea, batez ere alanbrea...

periodo xelebrea eta...

... Erreakzioa; alanbrea tenkatu da, zurrundu da,

geometrikoa-plastika hutsa-gaur egungo garaia da

borondate antierrromantikoa kezka nagusizat oreka duena.

Artelan garden berri horien aurrean,

objektiboak, zehatzak, Satie datorkit burura, Mondrian,

Marcel Duchamp, Brancusi, Arp,

edertasun ez-adierazkor eta isilaren ukaezineko maisuak.

Calder ildo horretan doa.

Estatubatuarra da ehuneko ehun

Satie eta Duchamp frantsesak dira ehuneko ehun.

Nola jartzen diren ados!

Léger, Fernand, “Eric Satie Illustrated by Calder”, erak. kat. Percier Galeria, Paris, 1931ko apirilaren 27a-maiatzaren 9a, pasarteak.

GABRIELLE BUFFET-PICABIA

ALEXANDER CALDER EDO ALANBREAREN ERREGEA

Zalantzarik gabe kontrasteen legearen nahia da Alexander Calder-ek, marmola eta granittoa lantzeko gorpuzkera duen eskultore estatubatuarrak, lan egiteko gustukoa duen material bakarra... alanbrea izatea! Bestalde, “material” hitza ez da batere egokia kasu honetan: kalitate “materialaren” bilaketa erabat baztertuta dago bere artelanetatik, eta bere benetako elementua mugimendua da.

Calderren dohaina da mugimenduaren zentzua izatea, beste batzuek poesiaren edo musikaren dohaina duten bezala.

Hasieran bere artelan trebe eta umoretsuengatik, siluetengatik, mozorroengatik eta batez ere Paris guztia zeharkatu zuen bere zirku bizidunarengatik egin zen ezagun. Bada, aurten makina burutsuak erakutsi ditu Calderrek Galerie Vignonen, eta hauek hain dira bereziak zeina ez baitakigu logikari jarraiki non kokatu Bederatzi Musen eremuan.

Calderrek “mugikorrek” deitzen die, hartara nabarmenduz ez direla ez objektu ez makina. Batez ere bere azken artelan horiek interesatzen zaizkigu.

“Chambre des Machines Inutiles” delakoan [Ezertarako Baliorik Gabeko Makinen Gela] 5, 8, 10 mugikorrek burrunba egiten dute, motor txikiek eta transmisio uhalek biziak.

Bakoitzak ibilbide plastiko ezberdin, zehatz eta oso bat burutzen du: mugimenduen berezko balioa kontraste egiten duten koloreen bizitasunak (gorriak, beltzak, zuriak) osatzen du.

Hemen, alanbre baten arabesko desorekatua kulunkatzen da, eta badirudi pendulu baten ibilbide asaldaturia moztu behar duela: elkar joko al dute? Ez: elkarri ihes egiten diote zehaztasun infinitesimalarekin.

Han, bi esfera txikik, bata gorria, bestea beltza, ibilbide ezberdinak jarraitzen dituzte, abiaduran norgehiagoka, eta bat egiten dute berriz abiapuntuan.

Artelan horiek egiteko, mekanikaren legeen ezagutza edo sena berezia behar da; baina are finagoa da aldi berean denborako arteetatik eta espazioko arteetatik datorkion bere errealitate etikoa.

Musikatik elementuen segida eta kontrapuntuzko jokoak hartzen ditu, eta iraupenean proiektatzeko, arkitekturarekin hartzen du kontaktua espazioko lerroen plastika erabiliz.

Artelan horiek benetako interesa piztu dute (beharbada euren higadura misterioitsuak eraginda); txunditzen gaituzte bat egiten dutelako dagoeneko urrutikoak diren futuristen bilaketekin, garai hartan aztarnarik utziko ez zuten fantasia dekadentetzat joak, eta haien “mugimenduaren estetika materiala” gauzatzen dutelako. Eurek teorizatu egin zuten horri buruz, baita adibidez Picabia eta Marcel Duchamp artista bakartien joera artistikoei.

Hala, espiritu burgesek iragarpen txarrak egin arren, “abstrakzioaren” periodo heroiko hau espirituaren etapa garrantzitsuenetako bat moduan gailendu da eta gure garaiko formula artistiko sintomatikoenetako bat bihurtu: bakarra da gainera behin betikotu eta aldatzeko gaitasuna duena.

Buffet-Picabia, Gabrielle, “Alexander Calder, ou le roi du fil de fer”, *Vertigral I*, 1. zk. (1932ko uztailearen 15a), 1. or.

SEBASTIÁ GASCH

CALDER ESKULTORE AMERIKARRA

Bartzelonara duela gutxi etorritako kanpotarra. *Abstraction Création* taldeko kidea da, bere baitan balio handiko artistak dituen, esate baterako Arp, Baumeister, Helion, Mondrian eta beste batzuk. Talde honetako kideek plastika purua lantzen dute, elementu esplikatioak edo anekdotikoak saihestuz. Beraz, arte ez-figuratiboa.

Bere eskulturen bidez, Calder-ek naturaren kopiari edo imitazioari, eraldaketari edo interpretazioari kontrajarritako sorkuntza adierazten digu. Calderrentzat, sorkuntzak objektuak asmatzea esan nahi du, naturaren sorkuntzarena bezain berria den edertasuna izango duten objektuak, zeren eta, naturak bezala, ez baitute ezeren antzik izango. Calderren obrak berez dira ederrak, ez ordea konparazioz, eta edertasun autonomoa dute. Sorkuntza hutsa dira, lore bat edo fruta bat sorkuntza den bezala. Formen asmakuntza puruak. Sorkuntza, ez ordea imitazioa.

Calderrek Brancusi-ren eta Arp-en bidetik jo du. Baina haien biluztasun plastikoa harantzago eramaten du. Izan ere, eskultore horiek gorpuztasuna duten objektuak sortzen dituzte, gorputzak egiten dituzte; Calderrek, berriz, eskeletoak egiten ditu. Metalezko eskeletoak dira erabateko biluztasunagatik eta sinpletasunagatik hunkituta uzten gaituzten bere obra horiek, bere plastika puruaren edertasunagatik.

Gasch, Sebastiá: “El escultor americano Calder”. *AC*, 7. zk. (1932), 43. or.

GABRIELLE BUFFET-PICABIA

SANDY CALDER, ILARGIKO ERREMENTARIA

Eiffel Dorrearen apustu madarikatutik Calder Haizearen Eskultore, Ilargiko Errementarira arte zenbat bide urratu den!

Atlantikoaz bestaldetik dakargigun obra, arte plastikoek oraindik orain hartutako jarreraren froga peto-petoa da; froga are zehatzagoa da ez dirudielako Calderrek bere arbasoen belaunaldia hainbeste larritu zuen objektuen eta subjektuen “suntsipenari” buruzko larritasunak eta zalantzak inoiz ezagutu dituenik, ezta gaur egun oraindik

batzuentzat modakoak diren abstraktu eta konkretuari buruzko eztabaida apur bat inozoak. Azken etapatik, bere konkistei sendo eutsi dien belaunaldi baten segurtasunarekin irten da. “Alde” espiritual horri gehitu behar zaizkio bere jatorri yankeeak emandako berezko ezaugarri batzuk, eta gertakizun berriztat nabarmendu behar da ere bai bete-betean erabili dituela ezaugarriok, inolaz ere baztertu gabe, baina era berean gaurdaino Estatu Batuetako artisten gustuan gailen izan den prestakuntza klasikoa, zurruna eta agortua saihestu duela, horrek ito baititu bertako orijinaltasun ahaleginak. Are adierazgarriagoa da jakitea bere aita eta ama artista ofizialak izan zirela, ospetsuak euren tokiko ingurunean. Bera, batez ere euren sorterriari buruzko literatur lanengatik ezaguna zaigun intelektual estatubatuarren belaunaldi berriko kide da, Europako molderako oso arrotzak diren aiurriak erakutsiz, zalantzarik gabe etorkizunagatik eta zientziaren ezagutzaren ekarpenen aldeko apustua egiten dutenak. Horrek, hala ere, ez du eragozten arbaso aitzindarien oroitzapen estalia eta natura garbiarekin izandako kontaktu eta eztabaidak.

[Calderrek] aparteko trebetasuna dauka batez ere eskuekin. Hunkigarria da ikustea bere esku ahaltsuak, benetako elefante oinak bezalakoak, mekaniko pintza batez (hori baita bere tresna maiteena) alanbre mehea bihurtzen edo birrintzen duten modua, siluetak edo harribitxiak, objektu erabilgarri edo irudimenezkoak sortzeko. Guztiek ere bere estiloaren zigilu berezia daramate.

1932an Parisen bizi zen etxea ezagutu nuen, *rue de la Colonie*-n, eta sarritan gozatu nuen eguneroko eta etxeko bizimoduari egin zizkion hobekuntzak aurkitzean. Eskailera-begian hari batzuk zeuden sabaitik zintzilik lurreraino, azken solairuko atea enbarazurik gabe zabaltzea ahalbidetuz, edo posta igotzea. Sukaldea eta bainu-gela bere trukaje burutsuetarako hautatutako tokiak ziren. Bainu-gelan bandera gorri txiki batek, era misteriotsuan agertzen zena, ohartarazten zuen ur-berogailuaren pilotua, era traketsen jarritakoa, piztua zegoela. Tiraderak eta txorrotak alanbrezko edo kobrezko arabeskoekin apainduta zeuden, erraz erabiltzeko tresnak, etaaldi berean exijentzia plastiko inkontziente baten eramaileak.

Hala ere, 1926an dagoeneko Calder Europan zegoen. Hor hasi zen bere abentura handia. [...] Parisen mugatua sentitzen zen, aire beharra zuen, ez zen zirkulu artistikoekin nahasten, dantza egiten zuen *Dômen*, jostailu bizidunak fabrikatzen zituen -listarizko aginte batzuen bidez aktibatutako txotxongilo antzeko batzuk-, berak barruan zeramanaren erakusgarri. Pertsonaia txiki horiek eskematikoak dira errealismo zuzena erakutsi arren, eta euren izaeren exajerazio umoretsuak antzezteko artikulatuak daude. Euren dinamismoa ordea mugimenduan jartzean besterik ez dute agerian uzten. Eurak asmatzea, baita eurak burutzeko trebetasuna, artearen maisulana dira ia. [...] Calder bere miniaturoko *Zirkuaren* asmatzailea eta eragilea izan zen, eta zirkuaren antzezterako komentario gozagarri bat ere idatzi zuen. Hala, horrek guztiak ezusteko ospea eman zion hainbat taldetan. Alanbrearen eta listariaren errege deitzen zioten; baina ospe horrek ez zuen inolaz ere asebate. Berak beste zerbait bilatzen zuen. Estatu Batuetara itzuli zen, bertan urtebetez egurra zizelkatzeko, eta bitartean, Léger, Miró eta Mondrian ezagutu zituen. Azken honek, inpresio sakona eragin zion; zalantzarik gabe topaketa horiek, bera larritzen zuten aspirazioen ernamuina ziren. Horiexek lagunduko zioten bere nortasuna askatzen, eta bere brikolajerako iaotasuna baliagarri izango zaio bitarteko moduan.

1932an *rue de la Colonie*-ko etxea harrigarria gertatzen zen ez soilik sarrerako alanbre eta listariengatik. Gela gehienak ekoizpen are misteriotsuago batek betetzen zituen: tamaina ertaineko mekanismoak era askotako elementuekin eta itxura oso ezberdinekoak. Hala ere, energia eta mugimendua sortzen zuten benetako makinak ziren -sailka ezineko artelanak ziren, eta horien sakoneko xedea ez da agerian geratzen euren funtzioa betetzen duten arte-. Motor txiki independenteen bidez mugimenduan jarrita, bakoitzak erritmo ezberdin bat eratzen du. [...] Artelan txundigarri hauei buruz esan daiteke Calderrek *mugimendua zizelkatu duela materia baino*.

Marcel Duchamp-ek eman zien benetan egoki doakien izen bakarra: “mugikorrak” dira. Oposizioz, Arp-ek “*stabiles*” izena emango zien mugitzeko ez diren Calderren artelanei.

Calder ordea berehala nekatu zen motorren automatismoaz, euren bulkada aldaezinaren ondorioz egonkortasuna baitzekarten berriro. Laster mugimendu hertsatuaren ideia alde batera utzi zuen, eta burdina, egur eta beiraz ere osatutako mugikorren formula batez ordeztu zuen, non elementu horiek, burdinazko hagatxo fin batzuen muturretan esekita, kulunkatu egiten diren euren pisuaren eta kokapenaren arabera. Mugikor horien itxura landugabeak ez du baztertzen adierazten dutena eta pisua zorrozki kalkulatuta eta koordinatuta egotea, batzen edo gurutzatzen diren mugimenduak eragiteko betiere aire korrante txikiaren nahiaren arabera, mugimendu bakoitzak bere partea jokatu.

Zortzi urteren ostean, Calder Parisera itzuli da bere azken lanekin. Badirudi bere artelan berrietan pisuaren eta erritmoen arteko erlazioen aparteko ezagutza lortu duela.

Hemen metodikoki muntatuta daude. Dauden aretoan sartzean, mugimendua daukaten euren hegal luze burrunbariak daude han-hemen; alanbrez, burdinazko hagatxoz, altzairuzko zatiz betetako mundu ezezagun batean murgiltzen zara. Eragiten duen inpresio zirrargarria da klima berri batean sartzan ari garela, ilargikoak edo Martekoak diren landareen artean, non gizakien balore, iritzi, juzku estetikoek euren zentzua galtzen baitute (Calderrek berak baieztatzen du unibertsoa eta kosmografia dituela inspirazio-iturri). Material, helburu eta bitartekoen arrotasuna erabatekoa da, baina artelan eraginkor, boluntario eta antolatuta batean bateratuak daude. Mugikor batzuk inarrosi egiten dira aireak igurztean, korrontearen eraginpeko ureko belarrak izango balira bezala. Beste batzuk aldiz kontrako noranzkoan mugitzen dira, burdinazko alga luzeei hainbat jira eraginez. Badirudi giro kezagarri horretan, grabitateak ere bere eskubide guztiak galdu dituela. Kobrezko pieza astunak lurretik sakabanatuak daude, giza gorputzaren atal solteak bailiran. Baina mihiztatu eta pibotaren gainean jarri bezain laster, haizeari men egiten diote sugar baten sentikortasun berberaz. Beste artelan berriago batzuk beste asmo batekin egin dira. Ez dira mugikorrak; aldiz, hainbat piezaz osatuak daude beti bezala, eta euren multzokatzeak kataklismo kosmografiko baten emaitza dirudi.

Pusketak dira, hondakinak, burdinazko eta egurrezko zatiak, batetik bestera distantzia batera antolatuta eta oinarri batera –horma edo lurrera– konektatutako hagatxo tente batzuen bidez espaziora lotuak. Desiragarri izango litzateke iman batek burdinazko hagatxoaren menpekotasuna ezabatzea, eta [*Constellations*](#) hauek (Duchampek eman zien izena hauei ere) airean zintzilikatuak geratzea, era magiko batean indar magnetiko batek eutsita.

Calderri kritikatu egin zaio Parisko Erakusketa Unibertsalerako lan egitea, eta ez hainbeste galerietarako. Gaitzespen horrek ez dauka nondik heldu bere artelanen problemari apur bat erreparatuz gero, ulertzeko oso zailak baitira publiko hasiberriarentzat. Problema, balio erritmiko eta plastikoaren baliokidetzarena da, 1908 edo 1909tik teoria eta manifestu futuristek hizpide hartutakoa. Garai hartan, ordea, ikuspen plastikoan mugimendua sartzeko modu bakarra bururatu zitzairen, hau da, mugimenduaren aldien segida baten irudikapen estetiko egitea. [...] Calderrek bilakaera horri bere ekarpena egin zion mekanikari gisa zuen teknikaren bidez, benetako higidura aplikatuz. Beraz, bere obra, bilaketa batzuen emaitzatzat har dezakegu beldurrik gabe; bilaketa horiek duela ia

berrogeita hamar urtetik kezkatu dituzte Arte honen aitzindariak, izan ere, gure garaiko kezka eta jakin-minen erakusgarriena den arte hau.

Buffet-Picabia, Gabrielle, "Sandy Calder, Forgeron lunaire", *Cahiers d'Art*, 20-21. zk., Paris, 1945-1946, 324-333. or., pasarteak.

ANDRÉ MASSON

ALEXANDER CALDER-EN TAILERRA

Europatik etorria berria, diotenez...
egia da han burdina eta kobrea gaizkiaren tresnak besterik ez direla
heriotzari eta bizitza gaiztotuari heriotza gehitzen diotenak.
Joan nintzen ordea, zorioneko iheslari,
bizi baten obran etzanda.
Eguna eta gaua hasten dira
hegal ~ alga ~ hosto mugikorren aurrean.
Agur, sorgin-orratz erraldoien errementari
merkurioaren azti, zure iturriak erakusten zuen
malkoak bezalako ur astuna.
Baina ilargi eskarlata txikien karrusel batek
pozez betetzen nau.
Zirku garden batean pentsatzen dut
Eguzkiak zeharkatutako hosto bat da
egun berde batez txori gorri bat ikusi zenuen
txori hori bat jarraitzen;
badakizu naturari lotuak gaudela
lurrari gagozkiola.
Tailerrean goi-goian habetik esekita
argi marrakatuan, *gong* bat sentikor
airearen gogoen aurrean
zuhurtasun handienarekin kolpatua.
Uso baten oinak hots: zein ordu jotzen ari da?
Ehunzango oso lanpetuaren ordua da
eta gerezien umearen ordua ere bada.
Hemen segundoek ez dute erlojuaren esana jarraitzen
ez dute gelditasuna ulertzen
kanaberen xuxurla gustukoa dute
baita kanaberadiko apoen korrokak
arnas musikalean hain iaio,
eta haiek zure atzamarren artean jolasten dira Calder, lagun hori.

Masson, André, "L'atelier d'Alexander Calder", eskuizkribuzko poema, 1943, Buchholz Galleryko erak. Katalogorako erreproduzitua, New York, 1947ko abendua.

JEAN-PAUL SARTRE

CALDER-EN MUGIKORRAK

Egia bada eskulturaren xedea mugimendua higiezina den objektu batean irudikatzen saiatzea dela, errakuntza izango litzateke Calder, en artea eskultorearenarekin lotzea. Berak ez du mugimendua iradokitzen, harrapatu baizik; ez zaio bururatzen behin betiko brontze edo urrean hilobiratzea –goresmeneko material ergelak, euren berezotasunak gelditasuneran kondenatutakoak–. Trinkotasunik gabeko lehengaiak eta lehengai ziztrinak, hezur txikiak, latorria edo zinka erabiliz, zurtoin eta palma, teila, luma eta petaloen konbinazio xebreak muntatzen ditu. Erresonantzia aparatua bezalakoak dira, tranpak, listari batetik arma bat bere haritik bezala esekita, edo idulki baten gainean pilatzen dira, dirdirarik gabe, euren baitara bilduta, erdi-lo faltsuan; bolada bat pasatzen da orduan, korapilatzen da eta bizitu egiten ditu. Haiek bolada kanalizatu egiten dute eta forma iragankor bat ematen diote: sortu da mugikor bat.

Mugikorra: ospakizun partikular txikia, mugimenduak definitutako objektua eta bera gabe existitzen ez dena, gelditzean zimurtzen den lorea, mugimenduen joko soil bat, argien jokoak existitzen diren bezala. Batzuetan Calder dibertitu egiten da forma natural bat imitatzen: burdinazko hegala dituen paradisuko hegazti bat oparitu dit; nahikoa da leihotik alde egiten duen aire bero apur batek igurztea eta txoria zabaldu egiten da zarata eginez, tentetu egiten da, harropuztu egiten da, bere mottodun burua mugitzen du, jirak ematen ditu eta kulunkatu, eta gero, seinale ikusezin bati kasu egingo balio bezala, bere baitan jira egiten du poliki, hegala guztiz luze dituela. Hala ere, gehienetan Calderrek ez du ezer imitatzen, eta ez dut ezagutu berarena bezain gutxi engainatzen duen arterik. Eskulturak sakontasuna eta argia iradokitzen ditu. Calderrek ez du ezer iradokitzen: benetako mugimendu bizidunak harrapatzen ditu eta forma ematen die. Bere mugikorrek ez dute ezer esan nahi, ez diote ezeri erreferentzia egiten euren buruari baizik: dira, eta hori da guztia; absolutuak dira. Beste edozein giza sorkuntzan baino garrantzitsuagoa da "Deabruaren esku hartzea" beharbada. Dinamikoegiak dira, tramankulu gehiegi dituzte eta konplexuegiak dira giza adimen batek, ezta euren sortzailearenak ere, mugikorrek dituzten konbinazio guztiak aurrekusi ahal izateko. Horietako bakoitzarentzat, Calderrek mugimendu aukera bat ezartzen du eta gero euren kasa uzten ditu; orduak, eguzkiak, beroak, haizeak erabakiko dute dantzaren pausuetako bakoitza. Hartara, objektua estatuaren menpekotasunaren eta naturako gertakizunen independentziaren arteko erdibidean geratuko da beti; bere bilakaeretakoa bakoitza uneko inspiraziotik sortzen da; bertan bere autoreak konposatutako gaia atzematen dugu, baina milaka aldaera pertsonalek edertua; jazz *hot*-eko doinu labur bat bezala da, bakarra eta iragankorra zerua bezala, goiza bezala; ihes egiten badizu, betiko galdu duzu. Valéry-k itsasoaz zioen beti berriro hasten ari zela. Bada, Calderren objektu bat itsasoa bezalakoa da eta berau bezain txundigarria: beti ari da hasten, beti berria. Ez da nahikoa pasatzean begiratu bat ematea; bere ondoan bizi behar da eta liluratu zaitzala utzi. Orduan irudimenak atsegin hartzen du forma puru eta aldakor horiengatik, aldi berean libreak eta arautuak.

Mugimendu horiek atseginak izan nahi dute, besterik ez, gure begien gozagarri izan, baina era berean zentzu sakon bat dute, metafisikoa, esan dezagun. Horregatik, beharrezkoa da mugikortasuna nonbaitetik etortzea. Lehen

Calderrek motor elektriko baten bidez bultzatzen zituen; orain ordea naturaren erdian, lorategi batean, leiho irekiaren ondoan uzten ditu euren kasa, haizearen eraginez inarrosten hegalekoak biltzen; airea dute elikagai, arnas hartzen dute, atmosferaren aisialdi bizia hartzen dute mailegutan. Hartara, euren mugikortasuna oso berezia da. Giza lan bat izan arren, Vaucanson-en automata baten keinuen zehaztasuna eta eraginkortasuna ez dute inoiz. Hain zuzen automataren xarma da gizaki batek bezala eragiten diola abanikoari edo berak bezala jotzen duela gitarra, baina bere eskuaren desplazamenduak lekualdatze mekaniko hutsen gogortasun gupidagabe eta itsua du.

Calderren mugikorrek uhindura mugimendua du, zalantzakor dago, erratzen dela esan daiteke eta gero zuzendu egiten dela. Bere tailerrean mailu bat eta *gong* bat ikusi ditut oso altu zintzilikatuak; putz txikiena egitean, mailuak bere baitan jiraka zebilen *gonga* bilatzen zuen; urrundu egiten zen kolpatzeko, balantzaka egiten zuen eta albo batetik pasatzen zen, esku baldarra biltzen, eta gero, batek gutxien espero zuenean, zuzen zihoakion eta erdi-erdian ematen, zarata beldurgarria atereaz. Bestalde, mugimendu horiek era artistikoegian daude harmonizatuak azalera desorekatu batean kanika batek egiten dituenekin parekatzeko, bertan ibilbidea lurraren gorabeheren menpe dagoelako soilik. Bizitza propioa dute. Behin Calderrekin nenbilen hizketan bere tailerrean, eta ordu arte geldirik egondako mugikor batek nire kontra egin zuen, asaldura bortitz batek eramanda. Pauso bat eman nuen atzera eta bere irismentetik kanpo nengoela uste izan nuen. Bat-batean asaldura hori pasa zitzaionean eta erdi hilda bezala geratu zela zirudienean, bere buztan luzea eta arrandiatsua, ordu arte mugitu gabea, martxan jarri zen axolagabeki, gogoz kontra bezala; airean jiratu zen eta justu sudurraren azpitik pasa zitzaidan. Zalantza keinu horiek, ahalegin horiek, baldarkeria horiek, bat-bateko erabaki horiek eta batez ere zisnearen duintasun miragarri horrek, Calderren mugikorrek izaki arraroak ematea eragiten du, materiaren eta biziaren arteko erdibidean. Halako batean, euren desplazamenduek helburu bat jarraitzen dutela dirudi eta jarraian, euren xedea bidean galdu dutela eta kulunkatze ergel batean galduta daudela. Nire txoriak hegaz egiten du, flotatu, zisne batek bezala igeri egin, fragata batek bezala; bat da, txori bakarra, eta gero, bat-batean deskonposatu egiten da, eta berarengandik metalezko hagatxoak besterik ez dira geratzen dardara antzu batzuek astinduta. Mugikor hauek ez dira erabat bizidunak, ez dira ere erabat mekanikoak, eta harritu egiten dute uneoro, eta hala ere, beti itzultzen dira hasierako posizioa. Korronteak bultzatutako ureko belarrak dirudite, usna-belarraren petaloak, igel artaburu baten hankak, goranzko aire korronte batek daraman armiarma hariak. Laburbilduz, Calderrek ezer imitatu nahi izan ez duen arren, mugimendu ezezagunen eskalak eta akordeak sortu baizik, bere mugikorrek asmaketa lirikoak, konbinazio teknikoak, ia matematikoak, eta aldi berean Naturaren sinbolo nabarmena dira, hain zuzen polena alferrikaltzen duen eta bat-batean mila tximeletaren hegaldia eragiten duen Natura handi horrena. Ez dakigu ere Natura hori kausa-ondorioen kateatze itsua den edo Ideia baten garapen ezkutua, beti atzeratua, oztopatua, zeharkakoa.

Sartre, Jean-Paul, "Les mobiles de Calder", erak. kat. Galerie Louis Carré, Paris, 1946, 9-19 or. *Situations III*-en erreproduzitua, Gallimard, Paris, 1949.

FERNAND LÉGER

CALDER

Ez da posible Calder-ena baino "kontraste" handiagoa aurkitzea, ehun kiloko gizona izanik eta bere obra aldiz arina, gardena eta mugikorra. Mugimenduan ari den zuhaitz-enbor bat bezalakoa da. Aire asko mugitzen du, haizea

eteten du, ez da inoiz oharkabeen pasatzen. Calder naturaren elementu bat da, kulunkatzen da, irribarretsu eta jakin-minez. Apartamentu batean aske, arriskua da hauskorra den edozertarako. Aukeran, bere tokia kanpoan dago, eguzki betean.

Itxura batean hala ematen ez badu ere, begirada zorrotza du, ez du ezer pasatzen uzten, dena ikusten du. Sarritan New Yorkeko kaleak elkarrekin aztertu ditugu elementu xelebreen bila, bertan hasten baita Estatu Batuetako desordena. Objektu abandonatuen gordintasanari, hondakinei, eta sarritan balore plastikoak erakusten dituzten eta loreak bailiran zakarrontzietatik ateratzen diren barazkiekin nahastutako alanbre mordoiloiei, horiei denei so egiten diegu. Batek burua altxatzen badu, teilatuetan borondate geometriko kapritxosoak aurkitzen ditu. Milaka egitura metaliko garden zeruan ebakitzen dira eta argiarekin jokutzen dute. Han dago Calderren begia ere. Idatzi dut dagoeneko Calderren obra errealista dela. [Obra horrek] gure bizitza modernoko elementu sakabanatuetan du bere euskarria, eta ondo dago gizabanako mardul, ehuneko ehun estatubatuar honek burutu izana. Berak horren guztiaren amalgama egin du, ordenatu du, objektu plastikoak egin ditu eta gero, irribarreari utzi gabe, botoi magiko bat sakatu du eta dena poliki jiraka hasi da, graziarekin. Eskultura mugikorra aspaldi asmatua zegoen honen aurretik. Zer edo zer berria eskainiko al du? Calderren obrak popularra izaten jarraitu behar du.

Léger, Fernand, "Calder", *Derrière le miroir*, 31. zk., Maeght, Paris, 1950eko uztaila, pasartea.

JAMES JOHNSON SWEENEY

ALEXANDER CALDER

Oparotasuna, baikortasuna eta kemena dira arte gaztearen ezaugarriak. Umoreak, indar bizigarria denean eta ez axaleko distrakzio, dimentsio berria ematen dio duintasanari. Duintasuna, artista bere obrara zintzoki emana izatearen emaitza da. Hori guztia da Alexander Calder-en obraren berezitasuna, forma berriak eragiten dituen materialekiko sentikortasunarekin eta ordena-ereduei buruzko interes aseeginarekin batera.

Calder estatubatuarra da. Bere artearen ezaugarri nabarmenenak Amerikako Mugaren herentziari egotzi zaizkion berdinak dira..., "zakartasuna eta irmotasuna, zorrotzasunarekin eta jakin-minarekin konbinatuta; mentalitate praktikoa eta asmatzailea, azkarra bitartekoak aurkitzeko orduan; gauza materialen ezagutza aparta" [...] "ezinegonetzko eta urduritasunezko energia" [...] "askatasunarekin batera datorren baikortasun eta oparotasuna"¹⁴. Hala ere, Calder bere garaiko ume bat da. Bere jatorrizko hizkera Estatu Batuetako bere garaikoa da -eta garai horretan, zientziaren, ingeniariaren eta mekanikaren mugek herriaren irudimena bete zuten, Estatu Batuetako lurraldearen mugek duela mende bat bete zuten bezala.

Tradizioari dagokionez, eskultoreen belaunaldi bik, aita eta aitona, artearen gramatika eta konbentzioen ezagutza sakona eskaini zioten. Parisen aitzindari garaikide ausartenen ikerketak ezagutu zituen, berberak hastapeneko orientazio erradikalago bat bilatzen zuen une batean. Calderren heldutasuneko obraren emaitza, nazioartean landutako sentiberatasunaren eta Estatu Batuetako xalotasunaren arteko ezkontza da. Bere obraren indibidualtasunaren bidez, postu nabarmen bat du gaur egungo artean, hemen zein atzerrian.

Azken berrogeita hamar urteak Errenazimendutik Mendebaldeko eskultura markatu duen kemenik gabeko formaren kontrako erreakzio sakon baten lekuko izan dira. Erreakzio hori Calderren artean gorpuzten da.

Michelangelo-ren garaietatik hogeigarren mendearen hasierara arte, estiloaren nobletasuna eta sinpletasun teknikoak oro har bateraezinak ziruditen. Eskultoreak sarritan bere materialak moztuz eta beste hainbatetan horien oharpena egitea bilatzen zuten. Artistak birtuosismo erraza ikasi zuten, eta hori, Barrokoaren garaiko ezaugarri nagusi bat bihurtu zen. Figurak zuzenean aukeratutako materialean zizelkatu ordez, artistak modeloa buztinez egiten zuten eta ondoren brontzez edo marmolez erreproduzitzen zuten. Eskultura formen arintasuna Berninirekin iritsi zen bere maila gorenera hamazazpigarren mendean. Hala ere, oro har, materialak nola landu aztertzen zituzten diziplinen beherakadak eskulturaren harmoniari eta indarrari kalte egin zion.

Hogeigarren mendearen etorrerarekin batera, formaren eta adierazpenaren sinpletasunaren aldeko nahi bat hasi zen berriro agertzen. Bi xede horiek lortzeko, eskulturan bide zuzenena materialen diziplinaren berrindartzea da. Material gordinaren berezitasunak errespetatuko balira –egur zuntza, harriaren ehundura eta gogortasuna, metal baten azalera leundua–, hori muga bizigarria izango litzateke eskultorearentzat eta bere formentzat. Afrika beltzeko eskultura, diziplina horren erakusgarri garbia da. Izan ere eskultura mota horrek zuhaitzaren enborraren zilindro forma onartu eta aprobeztatzen du, baita bere zuntz eta adar-begien iradokizun gehigarriak.

Brancusi-rekin, tratamenduaren birtuosismoak sinpletasun eta zintzotasun zuzenenari bidea eman zion. Eskulturako material ortodoxoak –metala, egurra eta harria– euren ezaugarri indibidualak erakusteko erabili ziren berriro, eta ez beste batenak simulatzeko. Metal landu baten itxurazko trinkotasunik ezari eta arintasunari probetxua atera zitzairen *Bird in Flight* bat [Txoria Hegaz] edo *Fish* [Arrain] baten dirdira aditzera emateko. Brancusiri jarraitu zioten gazteen artean Calder aurkitzen dugu, Henry Moore bezala “bere obraren uste ona bere materialarekin konpartitzeko beti prest”².

Calderren material berezia metala da. Beti saihestu du modeloa egitea, eta zuzeneko tratamenduaren aldeko joera hartu du: ebaki, mailuz forma eman, edota piezaz pieza muntatu. Horrelako planteamenduak bere obraren forma sinpletasuna eta ingeradaren garbitasuna ahalbidetu du. Horrek eragiten du Brancusiren, Arp-en, Mooreren eta Giacometti-ren multzoan sartzea, Calderrek bezala birtuosismoari uko egiten baitiote.

Aldi berean, Calderrek forma eta metodo mekanikoei buruz artista moduan dituen kezkek eta material berri edo ezohikoen erabilerak hogeiko hamarkadako konstruktibista errusiarrekin lotzen dute. Konposizio librean interesatuta zeuden konstruktibistak, eta Brancusi aldiz unitate kondentsatuan. Euren asmoa eskultura formaren kontzeptua handitzea zen, denbora luzean naturaren irudikapenera eta ohiko materialetara murriztuta egon baitzen. Eskulturaren material ortodoxoen erreforma hutsaren alde egin ordez, konstruktibistek material berriak aztertu zituzten: altzairua, kristala, zeluloidea, rodoidea³ eta antzeko gauzak.

Parisko pintore kubistak konturatu ziren bolumen bat egiazkotasun handiagoz erreproduzitu zitekeela bere forma, edo haren sekzio bat gardena eginez. Hartara, normalean ezkutuan geratzen ziren kontrako aldeko ezaugarriak ere ikus zitezkeen. Eskultore konstruktibistak teoria apur bat urrunago eraman zuten helburu berarekin material gardenak erabiltzean, adibidez kristala eta zeluloidea. Azalera gardenek benetan existitzen ez ziren baina lineen bidez –alanbreak, egurrezko zerrendak zehaztutako edo, besterik gabe, beste plano batzuen bidez iradokitako azalaretara ematen zuten. Azalera horiek bolumen “hutsak”, edo zehazkiago, birtualak definitzen zituzten. Zenbait

konstrukzioak bolumen itxiak osatzen zituzten; beste batzuk aldiz, euren linea eta planoen proiektio inplizituen bidez inguruko espazioa antolatzen sortuak zeuden; bestela, bolumen baten barruko espazioa solido baten osagarri moduan erabiltzen zen konposaketa eskultorikoetan. Izan ere, Gabok, mugimendua eskulturetan sartzeko saiakerak egiteraino iritsi zen 1920an, denboraren elementua gehitu eta espazioan forma birtualak marrazteko.

Azken problema hau da Calderrek beste edozein artistak baino sakonago aztertu duena, horretara konstruktibismotik aparte iritsi ostean. Hala ere, Calderren ekarpen originalena umorearen bidez arte abstraktuaren pizgarri aparta izatea da. Umorearen bidez, ikuslearen sentimendu edo emozioen gosea ase egiten du errepresentazio zuzenera jo gabe. Errepresentazioaren erakargarritasuna izan zen zalantzarik gabe artearen forma eta gaiaren arteko oreka bertan behera uztearen erruduna. Oreka hori berriro doitzeko ahaleginean, tentazioa figurazioaren erakarpenean guztiz mugatzearena izan da, baita ezabatzearena ere. Horrenbestez, estremistek sortutako artea sarritan hotza izan zen, zabarkerian erortzeraino ere. Esperientzia eraginkor bakoitzaren aberastasunak bere oinarria Santayana-k “diridira ixilak” deitzen duen horretan du. Errepresentazio zuzenik gabe ere, material naturalek –egurrak eta harriak– guretzat oroitzapen sendoak dituzte. “Makinaren Aroaren” ukitua konstruktibistek erabilitako materialean azpimarratu nahi izana muga bat izan zen. Eta, are gehiago, formaren eta gaiaren arteko erlazioak egon zirenean, gehienetan inpersonalak, zientifikoak edo industrialak izan ziren. Efektu estetikoak lortzeko, konstruktibistek erlazio formal geometriko edo arkitektonikoetara jo zezaketen soilik. Calderrek aldiz antzeko materialekin bere egiturei bizitasun berria emateko modua aurkitu zuen, planteamendu ez figuratiboa arriskuan jarri gabe. Jostailuek erakutsi zuten bidea. Batek jostailu batean nabarmentzen diren ezaugarri batzuekin atsegin har badezake, adibidez ezohiko erritmoarekin edo sorpresa zirikatzaile batekin, zergatik ez ziren gorpuztu ahal izango ezaugarri horiek adierazpen estetiko handinahiago batean, betiere noski formaren eta materialaren arteko oreka mantenduz?

Hori Calderren obran honela lortzen da: figurazioarekiko interesa ikuslearen arreta artelanetik aldentzen ez duen umorearengatik ordezkatzeko du, asoziazio jakinik nahiz oroitzapen emozionalik sortzen ez duen umorearengatik. Jai giroko elementu bat jakinaren gainean sartuz, Calder arte abstraktuaren doktrina-eskolatik aparte egon da, baita surrealismo ortodoxotik ere. Aldi berean, bere obrako umorea protesta bat da artearen seriotasun faltsuaren kontra eta abangoardiako pintoreen zein akademikoen harrokeriaren kontra.

Johnson Sweeney, James, “Alexander Calder”, erak. kat., The Museum of Modern Art, New York, 1951, 7-9. or.

Oharrak

1. F. Jackson Turner: *The Frontier in American History*, 37. or. [itzuli]
2. Hendy: “Henry Moore”, *Horizon*, IV. lib., 21. zk., 1941eko iraila, 200-226. or. [itzuli]
3. Material erregaitz termoplastiko baten merkataritza-izendapena, zelulosa azetatoaren deribatua. [itzuli]

ALEJO CARPENTIER

CALDER, GALDARAGILE MIRAGARRIA

“Hau da nire zizela” –dio Calder-ek, aliketak astinduz–. Eta egia metaforiko horretan aurrekaririk ez duen artearen gakoa aurkitzen da, mendeek goieneko gelditasuna exijitu zuten lekuan “mugimendu” hitza idazten duena. Alegori sortzaileen zizeletik erlaintz garaietan ezarritako koadrigak atera ohi ziren, hutsunean betiko gelditutako kaskoekin; Calderren aliketetatik, berriz, Clavileñoak, espazioko kreaturak jaino ohi dira, gure buruen gainetik errondak antolatzen dituztenak; hala eta guztiz ere, zeruko edozein mekanika gogaikarri ezagutu gabe. Ez “esferetako musikarik”, jakinekoak diren beren erloju-mekanismoekin, ezta Galileo-ren pendulurik ere. Besarkatu eta matatzaten duen haize gozoaz oratutako zuhaitzaren poesia. Metalak hegan jartzen dituen artearen poesia.

Calderren esku indartsuetan, materia otzana, arina, pisurik gabea, lumaren eta hostoaren arreba da burdina –airean bira eta txinta egiten baitu, dantza egiten baitu–. Forma ezartzen den une beretik jarrera geldia baztertzen du, bere burua berriro sortzeko, beti desberdin, eta dagokion eremu batean. Beti berri, iragaiten den denborarekin bizi da, bere sortzailearengandik urrun, bere loturek –legeek– uzten dioten neurriraino aske, bere izaera aktiboagatik, unitatearen barruan berritzeko duen ahalmenagatik, izaki bizidunaren antzera.

Eskultura-tailer bat gogoratzen duenak argizari galduan pentsatu ohi du, moztutako gorputz-enborretan, irribarre mugiezinetan, baztertutako buruetan, zizelak harritik inoiz ateratzen bukatu ez zuen begiradan. Calder gogoratzen duenak, burdinan, sopletean eta sugarrean pentsatu ohi du –sutegien distiran ahalegintzen ari den galdaragile miragarriarengan–. Maitagarrien ipuineko gizona da, inoiz eroriko ez den harria zerura bota zuena. Etzanda dagoenari hegan eginarazten dio; formen harmoniak, multzo ugariak, floreszentziak, grabitazioak, itxuren jokoak, itzalen errotazioak antolatzen ditu lurreko material ilunenekin eta tratagaitzenekin. “Burdina bezain gogor” –esan ohi da–. “Burdina bezain airekoa” –diogu Calderren mugikor bat zutik behatzen dugunean, txikienetik hasi hegazitxo baten antzera, ikur garaienera eta gogorrenera, diskoek, azkonek eta mailek zehaztutakora, orain biltzen duen Lur Irmo horretako aire arinean eta argian–.

Katedral zaharretako kanpandorreetan hamabi Apostoluak agertu ohi dira eguerdiaren hotsaz, ate batetik irtenez gero beste batean sartzeko, hiriko argietatik igaroaldi txiki bat egin ondoren. Baina, aspalditik utzi diote biztanleek segizioa behatzeari; ahaztu egin dute, beti beren ordutegiarekiko zintzo –zintzoegi– izateagatik. Baina, behinola, musker batek, saguzar batek, erloju-mekanismoan erorita, desfilearen sistema eten zuen. Apostoluak irten ziren, zalaparta handiz, hamaikak eta hogeietan, hamabi kanpai hotsak entzuten ziren bitartean, San Pedroren oilarra aritu zen kantan, eta denak kanpandorrea begiratzen hasi ziren berriro, miraria txalotuz. Erretaula antzeman zuten berriro. Horixe baitzen, lehenago irteteko aukera izatea alegia, irudiei falta zitzaiena benetako “arnasa” izan zezaten, inork ahaztu ez zitzaizkan, eraikinetako erlaintz garaietan gelditutako koadrigak urteetan ahaztuta egoten diren bezala. Jakin badakigu Calderrek garai batean bere mugikorrek motor txiki batzuen bidez bultzatzea pentsatu zuela. Baina laster baztertu behar izan zuen asmo hura: bere mugikorrek bizitasun handiegia zuten, airearen lagunegiak mugimendu erregular baten monotoniaren pean geratzeko. “Beharbada” edo abentura marjina jakin bat behar zuten –gizakiok bezala– beren nortasuna sendotzeko. Orain, armatuta daudenean, Calderrek behingoz eta betiko botatzen du airea bere mugikoren gainetik. Bizi dezatela beren bizitza!

Eta abstraktuak al dira horrela mugitzen diren, horrela bira egiten duten, txandakatu, bertaratu, urrundu eta topo egiten duten formak goranzko edo beheranzko bide berri bat bilatzeko, aurretik sumatu ezin diren bultzaden behatzailearengana? Nekez sailka litezke abstraktu gisa, mihise abstraktuan ia beti kentzen zaiena eskatzen baitute: airea, sakontasuna, "tempoa", atzera egiteko aukera, beren itzalen atzetik lasterka aritzeko aukera. Forma poetikoak, hobe esanda: aske dagoen poesia. "Zeruko ahuntzak", Santxok Clavileñotik jaistean ikusi omen zituenak bezalakoak. "Berdeak dira biak, gorriak biak, urdinak biak eta nahastearekin bat". – "Ahuntz mota berria hori" – erantzuten diote–, "eta lurreko gure eskualdeetatik ez da halako koloretako ahuntzik erabiltzen". – "Argi asko dago" –dio Santxok– "zeruko ahuntzek eta lurrekoek diferenteak izan beharko, jakina".

Calderrek, galdaragile miragarriak, ahuntz txikiz, hartz emeez, ontziez, hezitako sateliteez, esekitako kometez – zeruko ahuntzez– betetzen du gure espazioa, Santxo ezkutariak, burdin gogor eta baldarren zamariak poesia ezagutu eta zerua bere irudimenaz, artaldeen, multzoez, errotazioez, malutez eta hegalez bete zuenean bezala. "Hau da nire zizela" –dio Calderrek, aliketak astinduz–. Aliketa horiek aldi berean, esateko modu metaforikoan, maisuaren haga, batuta, erregela, mailua izanik –sortzailearen arnasa lo dagoen materiaren gainean–.

Carpentier, Alejo. "Calder, calderero prodigioso" *Calder* katalogoa, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1955, pasarteak.

WILLEM SANDBERG

SANDY CALDER

Sandy Calder
Hartza dirudien gizona
ile urdina alkandora gorria galtza argiak
dena biribila sudur aho gorputz
bere asmamena ez da salbuespen
ezpain ertzetatik
ateratzen dira
esaldiak
labur
ezberdin
bere atzamar zakarrei
mugimendu arin bat darie
elementuak altzairua alanbrea
latorria eta oreka
adar hauskorrek
udazkeneko hosto handiekin
hori
beltz gorri
zuri urdin

aire bolada batek bultzatu du
han goian adieraziz
alai ikusgarri
forma okerrak
hasiera gabeak
amaiera gabeak
baina
berehala
ikusten dugu
figura egonkor
erraldoi misteriotsu
eta erresistenteen hazkuntza
"seinaleak" "ikazkina" "zakurra"
"sudur luzea" "alargun beltza" "piztia beltza"
"armiarma" "ferra" "kaktusa" "zortzirentzako gillotina"
alexander calder hogeita hamarreko hamarkadan
ikusizko arteak garatzeko ekarpena egin zuen lehenengo estatubatuarra:
makinarik gabeko oreka eta mugimendua
bizitzako bere obra guztia historiaren parte da baita orainaldikoa ere.

Sandberg, Willem, "Sandy Calder", Amsterdamgo Stedelijk Museum-eko 1959ko erakusketarako sarrera poetikoa.

JACQUES PRÉVERT

BURDINAREN TXORI-EHIZTARIA

Mugikor goian
stabile behean
horrelakoa da Eiffel Dorrea
Calder bera bezalakoa da.

Burdinaren txori-ehiztari
Haizearen erlojugile
Piztia beltzen hazle
Ingeniari alai
Arkitekto kezkarri
Denboraren eskultore
Horrelakoa da Calder.

Prévert, Jacques, "Oiseleur du fer", *Derrière le miroir*, 156. zk., Paris, Maeght, 1966ko otsaila, pasarteak. [Egile eskubideak: Bachelot-Prévert]

AMÉDÉE OZENFANT

MEMORIAK 1886-1962

Denetarik egon da Mundu Berriaren Eskola osatzeko: asaldatuak, maltzurak, xaloak, zuhurak, Pollock bezalako zoroak eta Calder bezalako burutsuak.

Lehenengo mekanika ikasi zuen, pintore egin zen, Parisera etorri zen 1926an eta bere miniaturako *Zirkuko* alanbrezko figuratxo dibertigarriak fabrikatu zituen. *Zirkuan* berberak aurkezten zuen zeremonia-maisuarena egiten zuen, baserritar mardul eta on puskaren umoreaz, betiere dibertigarria gertatzen zitzaigun azkartasun atsegin batez. 1930ean aliketaz baliatuz erretratu batzuk egin zituen, nirea besteak beste.

Segur aski izan zuen Jean Crotti-k 1915ean alanbrez egindako *Portrait sur mesure de Marcel Duchamp*-en berri [Neurrira egindako Marcel Duchampen erretratua].

Calderren benetako orijinaltasuna 1932an geratu zen agerian, bere eskulturak *mugikor* bihurtzeko ideia izan zuenean. Eskultura, ezta arkitektura ere, ez dira halaberrez pintura bezain "mugiezin", haren bueltan jira egin dezakegulako, eta gure mugimenduak berak ikuspegiak ere aldatzen ditu, eskultura bera jiraka balebil bezala; baina Calderrek lortu du bere konstrukzioen piezak mugikorrek izatea batzuk besteekiko. Multzo orekatu hauetan, aire korrante txikienak kulunka, jirabira, ezkutaketa, berragertze eta trukeen sinfonia iragankor oso bat sortzen du, eta denak jarraitzen du, beti da ezberdin.

Estatubatuar honi eskertu egiten diot, artista askok zoria artista gorentzat jotzen duten garai honetan, aukera mugagabeetan orden pixka bat jarri izana: naturak gutxitan eskaintzen dizkigu adarrak, loreak, fruituak, zeru-zatiak, gure sakoneko eskaeraren arabera. [...]. Mekanikari-artista honek inkoherentziak gutxitu egiten ditu artikulazio eta piboten multzoa, hagatxoan ondo kalkulaturako luzerak eta pisuen orekak ondo antolatuz. Hartara, elementuek itxuraz askatasun osoan baleude bezala mugi daitezke, elkarren kontra talka egitea zorrozki debekatua duten arren. Musika baten antzekoa dira: hainbat ildo melodiko altuera eta abiadura ezberdinetan garatzen dira, elkartu egiten dira, eta agurtu, eta gero aldendu egiten dira ondo koipeztatutako gurpilen grazia berarekin, inongo kakofonia gertatu gabe inoiz.

Badago Calderren mekanika atsegin honetan zer edo zer astronomikoa, zerukoa, eta beraz, oso naturala; izan ere, badirudi planeta eta sateliteei kurba lasai eta aldaezinak jarraitzea eragiten dien lege berdinen bidez arautua dagoela dena: orduan, hitz egin al daiteke benetan ZORIAz?

Ozenfant, Amédée, *Mémoires 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968, 549-550. or., pasarteak.

GABRIELLE BUFFET-PICABIA

CALDER NOLA EZAGUTU NUEN

Aspaldi: 1932an.

Madame Cuttoli-k arte modernoko galeria bat zuzentzen zuen garai hartan *rue Vignon*-en. Behin batean, inguruan nenbilela erakusgai zeukana ikusteko sartzea erabaki nuen: eskultore estatubatuar bat zen, Alexander Calder. Nik ez nuen gizon hori ezagutzen eta orduan ez nekien pertsonaia nabarmena zela arteen abangoardian. Eskultorea. Non zeuden ordea eskulturak?

Kaxak besterik ez nituen ikusten..., hamabost bat beharbada..., mahai baten gainean lerrokatuak alanbrezko, listarizko, edo egurrezko konstrukzio berezien euskarri lana egiten, denak betiere elkarrengandik ezberdin. Ezohiko beste objektu batzuk ere mugitu egiten ziren, jiraka, gora edo behera zebiltzan hari batzuetan zehar, motor ikusezin batzuek bultzatuta, arabesko ezegonkorrak osatuz, eta batek ez zekien jolas bat ote zen, dantza bat ote zen edo ikerketa plastiko bat. Bolak ziren, diskoak, egurrezko zatiak, espiralak. Objektu bakoitzak norabide berezi bat, ondo definitutakoa, jarraitzen zuen zirkuitu ezin hobe baten barruan..., abiapuntura itzuli eta berriro abiatzen zen. Gogoan dut batez ere tamaina diferenteko bola bi, bata beltza eta bestea zuria; alanbrezko mordoiloaren barruan abiaduran lehiatzen zirela ematen zuen. Itxuraz mordoiloa zeharkaezina zen; bolen ibilbidea burutu ahal izateko bereziki sortua zegoen ordea. Asmaketa horiek, irudimen artistiko eta mekaniko batetik sortuak, ez zuten inongo teknikarekin erlaziorik, eta jakin-mina biziki zirikatzen zuten, baita iniziatuarena ere, formula berrien zalearena ere.

Hainbeste liluratu ninduten, aurkikuntzaren deskribapen zehatza egin nuela etxera iritsi eta berehala. Bertan, garai hartako problema plastikoaren interpretazio zeharo berri horrek pizten zituen galdera eta gogoetak biltzen nituen. Urte asko pasa dira ordudanik, baina azkenaldian, ezkontzako oparizat nire mahai bat (40 urte lehenago) eman nien lagun on batzuen ohartarazpena jaso nuen. Inoiz aztertu gabeko tiradera batean niri zegozkidan paperez betetako karpeta bat aurkitu berri zuten, eta horien artean eskuz idatzitako Picabia-ren hainbat poema eta Calderren eskutitz bi, 1932koak –zigiluak ziurtatzen du hori–. Horietatik, gure aspaldiko adiskidetasunaren berrespena ekarri zuten hitz batzuk aipatuko ditut: “Arp-ek esan dit artikulu oso on bat idatzi duzula niri buruz...Gustura irakurriko nuke”. Artikulu horren meritua handiena berau idaztera bultzatu ninduen interes zintzoa zen batez ere, eta *Transitionen* azaldu zen, dagoeneko existitzen ez den aldizkari estatubatuarra.

1932an Calder dezente ezagunagoa zen bere *Zirkua*rengatik bere mugikorrengatik baino (izena orduan ez zen existitzen), eta gaur egungo bere miresle askok ez dute mugikor motordunen garaia ezagutzen.

Dena dela, hori izan zen bere aparteko bilakaeraren abiapuntua, etapaz etapa mugikor handietatik –haizearen eta zorioaren gogara utzitakoak–, munduko herrialde guztiek ale bat duten mugikor horietatik, forma izugarriak eta oinarritzko indarrak gogorarazten dituzten *stabiles* erraldoietara bideratu duena.

Sachén (bertatik ari naiz idazten), sortu dituen azken munstro beltzak naturaren erdian daude kokatuak, Calderren tailerraren aurrean (azken hau euren eskalara eraikia baitago), eta bertan, izarren kataklismo batetik irten berriak bezala, paradoxikoki mundu urrun batetik Touraineko paisaia atseginera botatakoak dirudite.

Buffet-Picabia, Gabrielle, "Calder", erak. kat. Fondation Maeght, Paris, 1969ko apirilaren 2a-maiatzaren 31, 41-42. or.

MARCEL DUCHAMP

ALEXANDER CALDER. ESKULTOREA, PINTOREA, ILUSTRATZAILEA

Gerra Handiaren ostean gertatutako "Berrikuntza" artistikoen erdian, Calder-ek hartutako ildoak formuletatik hain urrun zegoen, izen berria asmatu behar izan zela bere mugimendudun formentzat, *mobiles* direlakoentzat. Grabitatea mugimendu leunekin asaldatzeko duten moduagatik mugikorrek sorrarazten duten sententzia hauxe da: "berezko plazerak biltzen dituzte eta ez dute batere zerikusirik hazka egiteak sorrarazten duen plazerarekin", Platon-ek bere *Filebon* esandakoa aipatzearen. Haize leunak eta arinak, motor elektriko batek, edo biek haizagailu elektriko baten itxurarekin elkartuta, pisuak, kontrapisuak eta palankak mugiarazten dituzte, airean aurretik sumatu ezin diren arabeskoak marraztuz eta harridura elementu iraunkor bat barneratuz. Sinfonia osatu egiten da koloreak eta soinuak parte hartzen dutenean, idatzita ez dagoen partiturari jarraitzeko gure sentimen guztiei dei eginez.

Joie de vivre hutsa. Calderren artea haizean dabilen zuhaitzaren sublimazioa da.

Duchamp, Marcel. "Société Anonyme" delakoaren katalogoan jaso; ondoren Michel Sanouillet-ek *Duchamp du Signe* liburuan jaso eta aurkeztutako idazkietan erreproduzitua, Paris, Flammarion arg., 196. or.

JOSEP LLUÍS SERT

ALEXANDER CALDER: 1898-1976

Sandy hogeita hamarreko hamarkadaren hasieran ezagutu nuen Parisen. Nire lagunek orduan *drôle d'Américain* [amerikar bitxia] deitzen zioten. Asmatzailea, gaztea eta bromazalea. Haiek Calder urte horietan azaleratzen ari zuten Ameriketako Estatu Batu berriekin lotzen zuten.

Sandyk gozatu egiten zuen eguneko hogeita lau orduak bizitzen. Beti erne zegoen bere inguruan zer gertatuko: *bistrot*-etako marmolezko mahaietan lo kuluxka bat egiten zuenean ere erdi lo baino ez zegoen, eta moldatu egiten zuen inguruko berriretez jabetzeko. Esmatzen zenean, taldeko beste inor baino erneago zegoen.

Atsegin hartzen zuen bere lan guztiekin, zeukaten garrantzia gorabehera. Denbora asko ematen zuen etxeko ohiko arazoetarako konponbideak bilatzen. Roxburyn zein Sachén, eskultura-pieza garrantzitsu batean lan egiteari uzten zion txorrot bat, ate baten eskutokia edo lagun baten maleta konpondu ahal izateko. Mota guztietako tresna osagarriek agerian uzten zuten Calderren fabrika-marka. Ez zuen batere gustuko akats gabeko diseinu industrialak.

Bere produktuak primitiboak ziren, baina erresistenteak eta naturalak. Maite zuen jatea, janaria ona izan ez arren. Maite zuen ardo arrunta eta jende arrunta. Jaietan edozeinekin dantza egiten zuen eta edozein tokitan..., hala New Yorkeko Bosgarren Etorbidean kokatutako jatetxe italiar txiki batean nola Rio de Janeiroko kaleetan inauteria aldian.

Gertaera garrantzitsuak eta jende garrantzitsua etorri ahala hartzen zituen. Gustuko zituen guztiak era abegikor eta atsegin berean tratatzen zituen. Ez zituen gustuko lagun-talde bateko partaide "garrantzitsutzat" euren burua zuten pertsona handinahiak. Maite zuen jendea oro har eta gozatzen zuen haien laguntasunaz eta bromez. Maite zuten lagun asko zituen.

Bidezkoak ez ziren gauzek haserrearazi egiten zuten, adibidez gerrak edo hipokrisiak, eta Louisa-rekin batera –bere bizitza guztiko laguna– oso nabarmenki azaldu zituen bere ikuspuntuak *The New York Times*-en orrialde oso batean Vietnamgo gerraren kontra protestaka idatzi zuenean. Ziur nago ez zuela une batez ere kontuan hartu zenbat enkargu galaraziko zizkion horrelako zintzotasunak. Sandy horrelako kezka edo interesetatik oso gainetik zegoen.

Gizon handia zen nortasun asmatzaile aparta edukitzeaz gain. Bere artelanek gizon moduan zituen ezaugarriak erakusten dituzte. Tolesgabeak eta osasungarriak dira, bertute urriak gure garaiotan. Bere *joie de vivre*-n [bizipozaren] adierazpen zuzena dira. Egin duen guztia ulergarria da eta sorkuntza-prozesuan gozatu zuen guztia adierazten du, eta hori ikusleari transmititu egiten dio. Poz hori kutsakorra da. Horixe geratu zen agerian New Yorkeko Whitney Museum-en bere azken erakusketa handian, justu bere heriotza gertatu baino aste gutxi batzuk lehenago inauguratutakoa eta adin guztietako jendetza handiak bisitatutakoa. Erakusketa arrazoiz "Calderren unibertsoa" deitzen zen. Era askotako objektuak zeuden erakusgai: hasierako lerrozko marrazkiak, zirkuko figurak, alanbrezko erretratuak, lehenengo mugikorak; bisitariak ondoren berak egindako bitxiak, tapizak eta pinturak ikus zitezaketen; eta azkenik, bere *stabiles* handiak eta bere obra berriena. Bere formen hautaketaren jarraikortasunak, kolore bizien erabilerak, bizi eta mugimendu sententzio bat ematen dute, eta bat jabetzen da buru bat bera eta antzeko eskuak aritu zirela lanean dena bizia, harmoniatsua eta orekatua iruditu dezan. Egiten zuena egiten zuela ez zuen inoiz zalantzarik izaten bere aukeretan.

Joan Miró Sandyren laguna izan zen bizitza guztian. Alderdi askotan, bizitzari eta inguratzen gaituen munduari, beren ingurumenari buruzko planteamendu berdinak dituzte. Biek dute objektu arruntei eta naturako edo gizakiaren eskuek sortutako formei buruzko interesa eta biak daude haiek eraginda. Euren artelanek askotan errepede bazterrean abandonatuta aurkitzen duten zerbait dute inspirazio-iturri. Biek erabiltzen dituzten kolore puruak, primarioak, Léger-ek eta Mondrian-ek egin zuten bezala, Sandyren lagun-min zirenak. Parisen topatu ziren urte berdinetan eta sarritan elkarrekin egon ziren. Elkartruke hori naturala da artearen munduan, bizitzako jarduerak guztietan den bezala.

Hala ere, Sandy berezia da hasieratik bertatik. Bizitza guztia eman zuen bere unibertsoa sortzeko. Zenbat eta gehiago lan egin, orduan eta apartagoa zen bere nortasuna. Bizi zen tokiei forma eman zien, bere etxeei, inguratzen zuten objektuei, bere janzkerari, baita bere autoei ere. Behin batean, markako auto berri bat eman zioten, eta laster balio-galera izan zuen (betiere balio komertzialaz ari garela), Calderrek egindako transformazio eta gehikuntzengatik. Ukitzen zuen guztiaren espiritua aldatzen zuen, eta bereganatu egiten zuen.

Dena dela, jai-giroko obra guzti horretaz gain, Sandyk bazuen berezko handitasun bat bere eskultura handiak asmatu eta egitea ahalbidetu ziona. Bere lehenengo artelanetako erraztasuna eta asmapena era naturalean eta esfortzurik gabe garatu direla dirudi bere itzelezko pieza berrienetan amaitu arte –*stabiles* direlakoak eta azken urteotako mugikor eta *stabiles*-en konbinazioa–. “Abstraktutat” jotzen dira, gogora biziz betetako forma naturalak ekartzen jarraitzen duten arren. Aldi berean monumentalak eta arkitektonikoak dira, Erdi Aroko egituren gogoragarriak. Eraikinen irudiak ikusmiratzen zituenean, itxura primitiboena zuten egiturak zituen maiteen, muntatu zireneko era eta zergatik ez ziren hondoratu erakusten dutelako, bere artelane bezala. Bere *stabile* handiak, kontrahormak eta nerbioak dituen katedral bat bezalakoak dira. Izan ere bere piezek, egoteko sortuak izan diren tokien nagusitasuna hartzen dute. Hasieratik dira itzelezkoak, eta horrek talka egiten du oraindik orain beste eskultoreek egindako ahalegin batzuekin, non eskulturak objektu txikien handitzeak baino ez diren.

Sandy eskultore eta pintore izan zen aldi berean. Pintore gisa, bere forma lauak, higitzerakoan, hainbat pintura ezberdin sortzen dituzte; izan ere, bere figura ebakiak eta koloreztatuak zerikusi gehiago dute pinturaren hiztegiarekin eskulturarenarekin baino. Hala ere, bihurtzen eta biraka hasten direnean, espazioaren nagusitasuna hartzen dute eta bere eskultura mota berezia bihurtzen dira. Halaber, ingeniari mota berezia da: orekarako eta mugimendurako dohain berezia du.

Batzuetan, norbaiten banakako erakusketa zabal bat bisitatzen denean, bizitza oso bateko obra, bat gizabanakoaren mugez ohartzen da. Artelan batzuk oso onak izan daitezkeen arren, errepikakorrak egiten dira, eta zirrargarriagoak dira bakartuta ikusten badira. Calderren obrarekin ordea inpresioa guztiz kontrakoa da. Bere artelan guztiek batera osotasun edo multzo bat osatzen dute, *bere unibertsoa*, eta bat are gehiago ohartzen da bere asmapen agortezinaz.

Sandyk bere jekuaren eta aintzaren puntu gorenean utzi gintuen. Bakarra zen. Ordezkaezina. Bere lagun eta miresleek faltan emango dute. Munduarentzat oro har gure garaiko artista handietakotzat joko da, eta nazioartean, hogeigarren mendeko eskultore estatubatuar garrantzitsuena izan da.

Sert, Josep Lluís, “Alexander Calder: 1898-1976”, *Proceedings of the American Academy of Arts and Letters*, 2. seriea, 28, 1978, 61- 64. or.

JEAN TINGUELY

TINGUELY-K TINGUELYZ HITZ EGITEN DU

Antoine Pevsner-ek –Gabo-rekin batera, errusiar konstruktibismoaren manifestua sinatu zuenetako artista bat– Daniel Spoerri-ren laguntzaz elkarrizketatu nuenean esan zidan mugimendua ez dela ezer, horrek ez duela funtzionatzen, dena probatu zutela eta arrakastarik gabe; orduan nik dezente barre egin nuen, uste nuelako sakonean iragan-minez zegoela, artisten belaunaldi oso bat bezala, eta horietan garaile handi bakarra Alexander Calder atera zela.

Calderrek bere mugikorrek in adierazpide zuzena eta sendoa aurkitu zuen. Nik baino mende laurden lehenago lan egin zuen, eta obra plastiko nabarmena eta erabat apartekoa egitea lortu zuen alaitasunez eta umore puntu batez. Horrek konfiantza eman dit. Esan dezagun Alexander Calderren aurkikuntzak, “sindikala” –esaten zenez–, ni sar naitekeen ate bat zabaldu zidala. Noranzko horretan paseatu naiz eta mugimenduaren aukera itzelak ezagutu ditut. Hor dute jatorria hain zuzen nire artelan autosuntsigarriek, adibidez *Hommage à New York* [New Yorken omenez], artelan iragankorra, izar iheskor bat bezalakoa, eta batez ere, museoek berreskuratzeko galdua.

Tinguely, Jean, “Tinguely parle de Tinguely”, Radio-Télévision Belge de la Communauté Française-n emanaldia, Jean-Pierre Van Thiegem-ek aurkeztua, 1982ko abenduaren 13a, *Tinguely* katalogoan erreproduzitutako testua, MNAM / Centre Georges Pompidou, Paris, 1989, 362. or., pasartea.

[Itzultzailea: Bitez-Logos®]

IV. ELKARRIZKETAK

RODMAN SELDEN

“ALEXANDER CALDER”

“Bistarako dibertigarriak diren gauzak egin nahi ditut”.

William Carlos Williams-ek dioen bezala, egia baldin bada “Estatu Batuetako produktu puruenak erotu egiten direla”, egia da ere ia puruak direnak, euren herrialdea zintzoki eurengantzeko bezain ezpuruak, baina herrialdearen ezpurutasunak –oharkabeen bada ere– ez onartzeko bezain sentiberak, artista bihurtzen direla. Horixe da Calder-en kasua. Bere baitan biltzen ditu Estatu Batuen ezaugarri bereizgarrienak, adibidez zakurkeria, jeinutasuna, zintzotasuna, gutizia, energia, asmamena, pragmatismoa. Estatubatuarrek oso berea dute teoriekiko eta kontzeptuekiko ezinikusia, baita umore garratza ere. Calderrek denboran oinordetza luzea duen estatubatuarra izatea du abantailatzat –aita zein aitona estatubatuar eskultoreak zituen–, eta horrek ahalbidetzen dio urtero aldi luze batez Frantzian bizitzea atzerriratu bat bezala sentitu gabe eta apur bat frantsesa ere bihurtu gabe. Bizimodua bilatu behar ez izatea ere abantaila zen bere kasuan: helburu materialek eta dirua irabazteko asmoak ez zuten ezer esan nahi berarentzat. Gauzak egin zitzakeen egitearen gozamenagatik, eta egin egiten zituen. Nahikoa zuen formak garbitasunez moztuak egotea, era inteligentean antolatuak izatea eta modu burutsuan erlazioatuak egotea. “Funtzionatu” behar zuten. Eta bere lehenengo mugikorretan, funtzionatzeak aske kordokatu edo kulunkatzea baino gehiago esan nahi zuen: biraderak erabili ziren, baita motor txiki batzuk ere, eskulturei non-nahi aurki daitezkeen estatubatuar makinak “biziaren” antzeko bat lortzeko.

Badago Calder eta Wright anaien jokabideen arteko antzekotasun bat. Eskultorearen Roxburyko (Connecticut) estudioa barrutik ikusi nuenean bururatu zitzaidan hori, ez baitzen eskultoreek betidanik lan egin ohi zuten estudioak bezala. Ez zegoen molderik, ez marmolik, ez igeltsurik, ez euskarririk. Jakina, ez zen bizikleten lantegi bat, baina makinak egin eta konpontzeko tailerra zen, zalantzarik gabe. Lurra altzairuzko txirbilez, alanbrez, azkoinez zein torlojuz eta daratuluz zulatutako xaflez betea zegoen. Eserlekuak okertu egiten ziren tornuen eta zerra mekanikoen azpian. Espazioan zintzilikatutako “gailuak” zeuden non-nahi. Horrelaxe deitzen zieten ere Wright anaiek Daytongo euren egitura aerodinamiko abaildu esperimentalei eta euren motor landugabeei. Hala ere, adierazgarriagoa iruditu zitzaidan Wright anaiak ere sinpletasunaren, mugimendu-perfekzioaren eta bitartekoan aurrezpenaren zaleak izatea. Haien euren obra *artista moduan* hasi eta burutu zuten. Era naturalean iritsi ziren planeaketara eta kometekin egindako lanetara. Motor txiki bat *eskratu* zuten eta hegaletara gehitu zuten; motorrarena ordea burutapen berankorra izan zen, estatubatuar espirituari egindako kontzesioa –arazo mekaniko soil batek ez zien gain hartuko–. Abiadura eta hegazkinen aplikazio komertzialak eta militarrek ere ez zitzaizkien interesatzen. Negozioek Wilbur Wright porrotera eraman zuten; eta Orville-ri ere eragin zioten, berrogei urteko gogogabekeria tristera bultzatuz. Calderrek aldiz zorte hobea izan zuen, ez baitzegoen behartua lehiatzera bere asmakizunak errentagarriak izateko.

Bere etxea, gizona bera bezala, hogeiko hamarkadan eraiki zitekeen soilik. Hamar urte lehenago, Calder Arte Ederretako akademiko bat izango zen –izan ere, estatubatuar artista ez zegoen orduan hainbesteko askatasunerako prest–. Hamar urte geroago aldiz gizarte-arazoei buruzko kezka izango zituen, edo horien kontra borrokatuko zen sutuki –David Smith-ek egin bezala–. Nolanahi ere, *dilettantea*, mutil bihurria, deserriratu bat izatearen abantaila guztiak eduki zitezkeen, baina hasierako bere bilakaera horrek ordea ez zion kontzientziaren arraxaxatu. *Dilettantea* zen aldetik, artea denbora-pasa izan zitekeelako eta ez zertan ogibidea, nahi beste esperimentatu zezakeen alanbrez egindako pertsonaia ospetsuen karikaturekin edo bere miniaturoko *zirkuko* pailazo eta tximu bizidunekin. Mutil bihurria zen aldetik, muzin egin ahal zien Filadelfiako korrante nagusiaren tradizioei eta figura-egile “klasikoko” belaunaldi askori. Deserriratu zen aldetik, Calderrek zorte izugarria izan zuen bere irudimen kementsuaren pareko nazioarteko estilo bat aurkitu zuelako, estilo hori bere asmamen-indarraren gorenean zegoenean, Calderren asmamen berezia berarenak bezain librean ziren era askotako mintzairakin aberasteko prest, eta artista estatubatuarren ekarpenak onartzeko irrikitan. Mondrian-en geometria lineal bizia; Duchamp-ek mugimenduaren inguruan egindako tramankuluak eta hurbilpenak; Arp-en forma biologiko askeak; Miró-ren fantasia poetikoa eta Freud-en munduko pertsonaia kirtenak; Gabo-ren eta Pevsne-ren beirazko eta plastikozko “konstrukzioak”... Horiek guztiak, Calder ordurako urratzen ari zen bide ezberdin eta itxuraz kapritxosorako zirikatzaile eta justifikazio izan ziren, influentzia baino gehiago. Ekarpene kolektibo hori gabe, gutxienez zalantzarria izango litzateke Calderrek bere asmamen eta umore konbinaketa bitxia serioztat hartzeko konfiantza nahikorik izango ote zuen. Benetan, laguntza horren bidez, bere tonu trufaria munduari buruzko gogoeta artistiko bihurtu zuen. Emaizari oinarriko arte deitu ahal izatea, edukiari ematen zaion garrantziaren araberakoa da, ematekotan esparru horretan soilik deitu ahal baitaio Calderren eskulturari transzendentziarik gabekoa.

Calderrek berak ez du bere eskulturari buruzko asmo handiko baieztapenik egiten. Ez dauka handinahirik. Eta besteak aho bete hortz uzten ditu. Bere obraren jatorrizko motibazioa azaltzerakoan bakarrik baztertzen ditu dibertitzea eta plazer emate hutsa. Kontatu zidanez, zeruko unibertsoaren ikuspen batek hasten lagundu zion. Ingeniaritza ikasten hasi baino lehen, planeta-sistema erakusten zuten hamazortzigarren mendeko jostailuen lilura sentitu zuen. “Garai hartan motorrekin jolasten nintzen, hamabost baino gehiago izan nituen aldi berean. Nire inpresioa zen artea estatikoegia zela gure mugimenduzko mundua islatzeko. Orduan, 1930ean, Mondrianen estudioa bisitatu eta horman txintxetaz iltzatutako xaflak eta koloreztatutako kartoi zerrendak ikusi nituenean, nire buruari esan nion: “Ez al litzateke dibertigarria izango kulunkatuko balira?”. Hala ere, hurrengo asteetan *pintatzeari* ekin nion, eta gero lehenengo *stabiles* egin nituen”.

Gaur egun antzeko kezka bat du Calderrek neurri handi batean. Nire argazki-bildumari begiratu bat emanez, Carl Milles-en *Bellerophon* argazki bati erreparatu zion, horizontalki oinarri baten gainean jarria Des Moines Art Center-eko iturrian. Burua astindu zuen.

“Zer gertatzen zaizu?”, galdetu nion.

“Ez du aurrera egitea lortzen!”

“Bera nahiko saiatzen da”, esan nion.

“Gehiegi. Miró ez da Milles bezainbeste saiutzen eta gehiago lortzen du”. Gero, jarraitu zitzaidan hizketan Miró eta bera Frantzia hegoaldeko estudio ia perfektu bat ikustera eraman zituen lagun bati buruz eta nola nahi zuten espainiar artistarentzako estudio bat alokatzea, une hartan ez baitzuen estudio propiorik. “Mirók ordea ez zion gainbegiratu bat ere eman. Kartoi zati urdin zurixka bat aurkitu zuen sagarren kaxa baten hondoa eta liluratuta harekin hasi zen jostatzen, ahapeka esanez: “Ez al da zoragarria?”, eta ez genuen lortu estudio perfektu hori aztertzerik. Aurkitu zuen nahi zuena”.

Galdetu nion eskultura batzuen aurpegiera tragikoa ea gustuko zuen, adibidez Michelangelo-ren *Schiavi* [Esklabuak], Louvren zeudenak.

“Artelan horien alde iluna saihestu egiten dut eskultura lantzeko nire eran”, esan zidan. “Dena dela, alde alai eta gozagarriak ere hor daude lan egokia egiten dudanean. Beharbada falta dutena sentimenduen sakontasuna da, zuk diozun bezala. Badakizu *playboy* fama dudala”. Hortz arteko barrea egin zuen. “Bistarako dibertigarriak diren gauzak egin nahi ditut, propaganda moduan batere erabilgarritasunik ez dutenak. Zintzoa naiz esaten badut gai erlijiosoko pinturretan forma plastikoek edo kolore zoragarriek hunkitzen nautela, eta Bosco-ren baitan, erlijioaren kontrakoa den arren, forma eta sinboloetarako duen asmamen agortezinak. Nire lagun Peter Blume-k zer edo zer esan nahi du. Nik aldiz ez. Eta nork du atarramentu hobea?”.

Eskuak altxa zituen galdera benetakoa zela adierazteko moduan. Naturako formek hunkitu egiten ote zuten edo inspirazioa ote zekarkioten galdetu nion. Bere emazte Louis-ak, William James filosofoaren iloba-biloba denak erantzun zuen bere orde. “Autoz norabait goazenean, Sandy-k jende gehienak itsusiztat dauzkan edo baloratzen ez dituen gauzen edertasunari erreparatzen dio, adibidez garabiei, gas-biltegiei, herdoilez jositako makina abandonatuiei, zubiei”. Louisa Calderrek, dagoeneko amona den arren, ezohiko gaztetasuna eta erakargarritasuna dituela dirudi.

“Maite dut zuhandor-zuhaitza”, bota zuen Calderrek, “beharbada daukan formagatik”. Leihotik horietako bati begiratu zion. “Forma horrek gauzak bertan esekitzeko aukera ematen du. Arrosondo batek ordea gaztetasunaren gorri bizia besterik ez du. Ez dauka formarik”. Egin nion galderari erantzun zion. “Nire lan-metodoari dagokionez: lehenengo-lehenengoa aldartea da. Euforia. Euforia zerbait ona lortzen badut sentitzen dut bakarrik. Marrazki aski konplexuak egiten hasi ohi nintzen, baina orain forma kopuru handi bat ebakitzetik hasten naiz. Gero leundu eta eskuila pasatzen diet. Batzuk gorde egiten ditut bistarako esker onekoak eta dinamikoak direlako. Batzuk ustekabeen aurkitu ditudan zatiak dira. Gero mahai baten gainean jartzen ditut, *papier collé* bailitzan, eta “pintatu” egiten ditut... Alegia, mugikor baterako badira, piezen artean alanbrea jartzen dut gehienetan forma orokorrak osatzeko. Azkenik, apur bat gehiago ebakitzen ditut artaziekin, oraingoan orekari eutsi diezaioten”.

Ez nion Calderri galdetu nola zekien pieza bat amaituta dagoela. Galdera horixe egin zioten telebistarako elkarrizketa batean, eta berak era egoki batean erantzun zuen: “afariko txirrinak jotzen duenean”.

Lipchitz-i egin nion galdera bera egin nion: eraikin baterako eskultura osagarriak edo betegarriak enkarguz egiten ea atsegin hartzen zuen. Baietz erantzun zidan. “Sarritan eskulturrek hobera egiten dute euren kokapenarekin eta eskalarekin bat datozenean. Behin, kiribilezko eskailera-kaxa batean gora egiten zuen eskultura bat diseinatu behar izan nuen..., benetan problema zirraragarria!”.

Eguna oso bero zabaldu zen, eta ekaitz batek atmosfera are gehiago hezatu zuen; ondorioz, igeri egitera joatea erabaki genuen. Calderren sabelalde itzeletik nireira egokitu zitekeen bainu-jantzia bilatzen genuen bitartean, solairu bakarrekoa zirudien etxeko txoko askotatik ibili ginen: sabai baxuko gela bakoitza hurrengo gela baxuarekin komunikatua zegoen, eta gero beste batekin, teleskopio bat bailitza, eta itzaliz zihuan eguzkiaren argiak perspektiba zoragarriak osatzen zituen jarraian, goitik zintzilikatutako mugikorrek biziarrizakoak eta belarrikako atzemangarri egindakoak, haize leunak horiek inarosten baitzituen eta elkarren kontrako txintxin hotsak eragiten.

Aipatu egin dut etxea ere hogeiko hamarkadako produktua ematen duela. Zaila da ordea zergatik esaten. Beharbada ukitu bohemioekin berregindako etxe kolonial zaharra delako? Lurretik sabairaino, atea barne, hormak estaltzen dituzten argazki, gutun eta marrazkiengatik? Ukitu surrealistentatik..., argazki bateko aurpegia zulatzen duen txintxeta bat bezala?

Calderrek hamazazpi akreko finka eder hori 3.000 dolarretan erosi zuen, Connecticuteko iparraldean Westchester konderria bezain modakoa bihurtu baino lehenago. Baserritar bizilagun batek doan erabiltzen ditu larreak. Etxearen atzean eta albo batean bi solairutako estudioa dago, bihitegi zahar batean berreraikia. Beste aldean, eta sakonera gutxi igerilekuaren aurrean beste etxe txiki bat dago artistak bere amarentzat eraikitakoa. Bere ama laurogeita hamar urte ditu eta gurekin berrikerian ahots kementsuz eta begirada zorrotzez ziharduen bainua hartzetik oinez bueltatu ahala. Calderri ama bere eskulturak gustuko ote zituen galdetu nion. “Begira”, esan zidan, “esan dezagun aitarenak bezalakoak ez izatearen damua gainditu duela”. Frantziako etxean urte osoz bizitzea eragozten zion gauza bakarra, esan zidan, ama zen; nahiko gaixotzen zen bera denboraldi batez Connecticuten ez zegoenean. “Hiltzearen dagoen bakoitzean iristen naizenean, mirari bat bailitza bera bizkortu egiten da. Gure alaba gaztea Putneyko (Vermont) ikastetxe batera doa, eta horrek ere hemen geratzeko arrazoi bat ematen digu, normala den bezala”.

Estudioa joan ginen argazki batzuk egitera. Ingude eta soldagailuen artetik, lehenago antzeman ez nituen objektu batzuei erreparatu nien: hondartzan itsasoak utzitako egurrak eskultura moduan landuak, sustraiak, txotxongiloak. Galdetu nion sinisten ote zuen eskultura figuratiboak etorkizuna zuela. “Epstein eta Germaine Richier oraindik ere bizirik daudela dirudi”, esan zidan. “Aurkitutako objektuez” soilik egindako mugikor bat aztertzea joan nintzen, eta berak nire pentsamendua asmatu zuen. “Soilik funtzionatuko du asmatzearen egon zaren forma bezain gauza ona aurkitzen baldin baduzu. Koilarak zein botila zatiak erabili ditut, baina oro har, norberak zer edo zer hobea egin dezake, beharbada diseinua aurkitutako horretan oinarrituz. “Eskultura baten eduki emozionalari buruzko zure jatorrizko galderara itzuliz”, esan zidan hitzak arrastatuz, “uste dut artelan moderno baten aurrean ikusleak emozioaren erdia baino gehiago jarri behar duela. Mugikor bat ikusmiratzen duen jende gehienarentzat, mugitzen diren objektu lauen multzo bat besterik ez da. Hala ere, beharbada gutxi batzuentzat poesia izan daiteke. Uste dut emozio jakin batekin identifika ez daitekeen artelan batek irudimenerako askatasun handiagoa ematen duela. Hori da eskultura figuratiboak daukan muga. Askotan emozioak hesitzen gaitu, eta paralizatu”.

Sartu berria zen emaztea harritu egin zen bera horrela hitz egiten entzuteaz. “Gehienetan”, esan zidan emazteak, “Sandyk txantxetan hartzen ditu galderak”. Sandyk irribarre egin zuen bere masailazur astunen artetik, keinua apur bat lehor beharbada baina alai, baieztapen hori txantxetan hartuko balu bezala. Ez zen horrela ordea. “Bere obra bere erlijioa da”, esan zuen jarraian Calder andreak. “Berak beti adierazten du bere plazeraren zentzua eta bere *joie de vivre*. Ez da gizon atsekabetua. Ez dago nahigabetuta. Gozatzen du bizitza”. Erabateko deboziozko begirada eman zion.

Calderri begiratu nion, bera emazteari begira ari zitzaion, eta gero bere obrara. Sinetsi egin nion emazteari.

Rodman, Selden: "Conversations with Artists", Devin-Adair, New York, 1957, 136-142.
or.

USTINOV

OSO IAIOA NAIZ

Aurpegi gorrixka argiztatuak, bizar ilelatza, adats urdin kizkur eta tenteak, hortz belztuak, aurpegiera azkarra, Alexander Calder-i nekazari normandiar baten itxura ematen diote. Urrunetik zein hurbiletik, piramide bat bezain mardula da. Erraldoi hau zinismoaren eta samurtasunaren arteko nahasketa bitxi bat da.

Palais de la UNESCO aurrean jarritako zure mugikorrek eskandalua piztu du.

Hori pasa egingo da. Eskulturak aldiz iraun egingo du.

Zerk eraman zintuen mugikorrek sortzera?

Beti izan dut gustukoa eskulan txikiak egitea. Egun batean Mondrian bisitatzera joan nintzen, eta bere mihiseak begiratzean, pintura biziduna egiteko gogo sartu zitzaidan. Mugitzen diren formak.

Gustukoak al dituzu zure garaikideak?

Bai horixe, baina ergel hutsak dira denak.

Nahiago izango al zenuen beste garai batean bizi izan bazina?

Erdi Aroan. Horixe falta zaigu Estatu Batuetan, eta horretxan bila nator Frantziara.

Gustukoa al duzu Frantzia?

Bistrotak bai. Place de la Concordearen espazio ordenatua igande goiz batean inor ez egon eta eguzkiak gogoz jotzen duenean.

Zer iritzi duzu Louvreko museoaz?

Patioa polita da. Ondo... asfaltatua dago.

Interesgarria iruditzen al zaizu zure garaikideen pintura? Sarritan joaten al zara galerietara?

Ez. Dena dela, atsegin dut kaleetan zehar paseatu eta hesiak begiratzea, murru ilunak, argi-jokoak begiratzea. Hori da pintura bizia.

Nahiago al duzu Estatu Batuetan bizi ala hemen?

Frantzian nagoenean, beti daude ni ikustera datozen estatubatuar gogaikarri batzuk... Aldiz, Estatu Batuetan europarrek bisitatzen naute. Nahiago ditut.

Nola ikusten zaituzte Estatu Batuetan?

Gaizki! Ez nago sindikatu batean.

Zer irakurtzen duzu zizelkatzen ez duzunean?

Astigmatismoa dut: begi aurrean lerroak nahastu egiten ditut. Oso gutxi irakurtzen dut eta oso poliki. Gorkiren *Haurtzaroko egunak* oso gustukoa dut.

Zorionsua al zara?

Ez dakit.

Zer ematen duzu faltan?

Nire mugikorrek fabrikatzeko lan-eskua.

“Je suis un bricoleur”, *Arts, Lettres, Spectacles*, 687. zk. (1958ko irailaren 9-16a)

YVON TAILLANDIER

CALDER: INORK EZ DU NIGAN PENTSATZEN ZALDI BAT EGIN BEHAR DENEAN

Mugikorrek egiten hasi nintzenean, denek hitz egiten zuten mugimenduaz pintura eta eskulturari.

Errealitatean ordea ez zegoen hainbesteko mugimendurik, ekintzak besterik ez.

Nire mugikorrek espazioan dauden objektuak dira; eskultorea naizela diot istiluak saihesteko.

Lurrean pilatutako lohiaren inpresioa da saihestu nahi dudana.

Tipo bat zaldi baten gainean eserita zizelkatu nahiko nuke, baina inork ez nau deitzen zaldi bat egin behar denean.

Nire asmoa zakur baten antzeko zer edo zer egitea da, edo sugarrak bezalakoak; berezko bizia duen zerbait.

Mugikorrek egiteko ideia apurka-apurka etorri zitzaidan. Eskura nuen edozein gauzarekin egiten nuen lan.

Nire eskoziar aitona hargina zen. Londresen lan egin zuen eta gero Estatu Batuetan. Aita aldiz eskultorea nuen. Inoiz ez nuen lan egin berarentzat, berarentzat posatu besterik ez nuen egin.

Ingeniaritza ikasi nuen. Hala ere, ez nituen zenbakiak gustuko. Nagusiak mapa geografikoak ematen zizkidan itsats nitzan.

Unibertsitatea utzi nuenean, ingeniari-lanean aritu nintzen lau urtez.

Azkenik, atera nuen ondorioa izan zen pintore bat nintzela batik batik.

Batzuetan hiruzpalau hilabete jarraian pintatzen dut.

Gehiago pintatzea gustuko nuke. Hala ere, estudio handi batean ere, Estatu Batuetan daukadanean adibidez, nire mugikorren puntak nire mihiseak zulatzeak arriskua dute.

Batzuetan nire mugikorretzako zirriborroak egiten ditut. Hala ere, inoiz ez dakit alde aurretik zer egingo dudan.

Lodiera ezberdineko xaflak ebakitzen ditut. Hartara, batzuk astunagoak izango dira beste batzuk baino.

1932an egurrezko globo batek unibertso bat egiteko ideia eman zidan, eguzki-sistemaren antzeko zer edo zer.

Hortik dator guztia.

Egurrezko globoetatik forma lauetara nagikeria hutsagatik aldatu nintzen.

Nagikeria aisialdiaren ondorioa da. Jakin behar duzu zure denbora librea erabiltzen, eta hori ona da asmamenarentzat.

Neronek soldatu eta ebaki nituen metalezko xaflak. Xafla handiak azetilenozko soldagailu batekin ebaki nituen. Zenbait jenderi deitu nion niri laguntzeko.

Pazientzia handia behar da ebaketa horiek guztiak egiteko.

Nik ez dut ordea horrelako pazientziarik.

Nire xaflak ebakitzen ditudanean, bi gauzak kezkatzen naute. Bizi gehiago eduki dezaten nahi dut eta orekan pentsatzen dut.

Horrek xaflak zuloena argitzen du.

Garrantzitsuena mugikorra airea harrapatzeko gai izatea da. Mugitzeko gai izan behar da.

Mugikor bat zakur-zain bat bezalakoa da. Haizea harrapatzen duen zakur-zaina ordea.

Zakur-zainek edozein zakur zahar bilatzen dute; nire mugikorrek ordea era guztietako haizeak harrapatzen dituzte, gaiztoa edo ona izan.

Ni neu nire mugikorrak bezalakoa naiz; kaletik nabilenean gauzak harrapatzen ditut.

Calder, Alexander, "Calder: Personne ne pense à moi quand on a un cheval à faire",
Yvon Taillandier-ek jasotako adierazpenak. *XXe Siècle*, 2. zk., 1959ko martxoaren 15a.

KATHARINE KUH

KATHARINE KUH-K HAMAZAZPI ARTISTAREKIN HITZ EGITEN DU: CALDER

Zure obrak satirizatu egiten al ditu makina modernoak?

Ez, inolaz ere. Bitxia da; izan ere, behin mokoia zabaldu, hegalak luzatu eta biraderari eraginez gero kirrinkatu egingo zuen txori bat egiten saiatu nintzen, baina ez nuen egin setatu egin nintzelako konturatzean Klee-k eginda zuela hori bere *Twittering Machine* artelanean, eta ziur aski nik inoiz egin ahal izango nuen baino hobeto. 1929 aldera, bizpahiru arrain-ontzi egin nituen biradera bati eraginez gero igeri egiten zuten arrainak zituela. Gainera, ezagutzen duzu zuk *Zirkua* noski. Berari buruzko filma bat egin berri dut Frantzian Carlos Vilardebo-rekin batera.

Zerk eragin dizu gehien: naturak edo makineria modernoak?

Naturak. Benetan makineria ez zait interesatu izan oinarritzko mekanismo gutxi batzuk izan ezik, palankak eta balantzak adibidez. Batek natura imitatu nahi du, hori baita ikusten duena. Dena dela, Mondrian ezagutu nuenean, etxera itzultzean pintatzen saiatu nintzen, bai horixe. Unibertsoko forma sinpleenak esfera eta zirkulua dira. Nik ordea diskoekin irudikatzen ditut eta horiek era askotara ezartzen ditut. Arteari buruzko nire teoria osoa formaren, masaren eta mugimenduaren arteko ezberdintasunean oinarritzen da. Nire triangeluak ere esferak dira, baina era ezberdin batekoak.

Nola lortzen duzu zure obrako oreka fin hori?

Disko bat jartzen duzu hemen, eta gero, triangelua den beste disko bat jartzen duzu beste muturrean, eta gero atzamarrekin orekatzen dituzu eta beste batzuk gehitzen dituzu. Ez ditut laukizuzenak erabiltzen..., gelditu egiten dira. Erabil daitezke; nik batzuetan erabili egiten ditut, baina mugimendua blokatu eta eragotzi nahi dudanean besterik ez.

Egia al da Marcel Duchamp-ek asmatu zuela zure obrarentzako "mugikor" izena?

Bai, Duchampek mugikorrei eman zien izena, eta Arp-ek berriz *stabiles* direlakoei. Arpek esan zidan: "Nola deitu zenien iaz erakutsi zenituen gauza horiei? *Stabiles?*".

Izan al zuen zure Zirkuak eraginik zure mugikorretan?

Ez dut uste Zirkua benetan garrantzitsua izan zenik mugikorren hazia eriteko orduan. 1926an jugoslaviar bat ezagutu nuen Parisen, eta esan zidan jostailu mekanikoak egiten jakingo banu bizimodua irabaz nezakeela horren bidez. Ondorioz, etxera itzultzean, horri buruz pentsatzeari eman nion denbora luze batez, eta jostailu batzuk ere egin nituen. Hala ere, bukatu nituenerako jugoslaviarra desagertu zen. Beti izan nuen gustukoa zirkua, eta New Yorken joan izan nintzen *Police Gazette*ren lan egiten nuenean. Pase bat lortu nuen eta egunero joan nintzen bi astetan zehar, eta zirku bat nik neuk egitea erabaki nuen dibertsio hutsagatik.

Nola sortu ziren mugikorrak?

Mugikorrak Mondriani egin nion bisitaren ondorioz sortu ziren. Horman zituen laukizuzen koloreztatu batzuek harritu egin ninduten. Handik gutxira, mugikor batzuk egin nituen; Mondrianez adierazten zuenez, bere pinturak nire mugikorrek baino azkarragoak ziren.

Zer funtzio betetzen du koloreak zure eskulturetan?

Ba begira, bigarren mailako funtzioa. Gauzak bereizgarriak izatea nahi dut. Zuria eta beltza dira lehenengo gauza..., gero gorria dator..., eta jarraian, ez daukat oso argi zer datorren. Benetan bereizketak egiteko besterik ez da, baina hainbeste maite dut gorria, ia dena gorritz ere pintatuko nukeela. Sarritan desiratu dut 1905eko *fauve* bat izatea.

Uste al duzu zure gaztetako ingeniari-prestakuntzak zure obrari eragin diola?

Horrek eragin du niri errazak iruditzea beste pertsona batzuentzat nahasgarriak diren gauzak, adibidez mugikorren mekanika. Hori ondotxo dakit, harremana izan dudalako nire metodoak ulertzen zituzten ingeniari bat edo birekin. Ez dut uste ingeniariak nire obrarekin benetan zerikusirik handia duenik; xede estetikoak lortzeko bitarteko bat besterik ez da.

Zer iruditzen zaizkizu zure imitatzaileak?

Nazka ematen didate.

Egiten al dituzu hasi aurreko zirriborroak?

Mugikor ugari egin ditut eta beraz ondo dakit zer egin nahi dudana, behintzat txikienei dagokienez, baina forma berri baten bila ari naizenean marrazkiak eta metalezko xafloko maketa txikiak egiten ditut. Esate baterako, Idlewild aireportuko mugikorak (Nazioarteko Etorreraren eraikinean) berrogeita bost oineko luzera du [13,73 m] eta hamazazpi hazbeteko luzera soilik duen maketa batean oinarritua eginda dago [43,18 cm]. Oso handiak direnetarako ez dut eskuragarri behar bezalako makinarik, eta beraz lantegi batera noa eta lantegi-ikastun bihurtzen naiz.

Zer iruditzen zaizkizu enkarguak?

Tamaina nabarmeneko gauzak egiteko modua ematen didate. Ez dit axola artelan bat hitzartutako toki baterako planeatzea. Iruditzen zait egiten dudana guztia, toki jakin baterako egiten dudanean, hobeto irteten zaidala. Gauza txiki bat, mahaiaren gainean dudana hau adibidez, mahai baten gainean jartzeko eginda dago.

Nahiago al duzu handiak egitea?

Bai..., bizigarriagoak dira..., eta gainera nork bere burua tipo garrantzitsutzat edukitzeko balio du.

Zertan bereizten dira mugikorak eta stabiles direlakoak xedearen aldetik?

Ba begira, mugikorra berez mugitzen da eta aldiz *stabilea* pinturaren mugimendu inplizituaren ideia zaharrera itzultzea da. *Stabile* baten kasuan, bere inguruan ibil zaitezke, edo zeharkatu behar duzu... Mugikorak aldiz zure aurrean dantzatzen du. Basileako museoko nire mugikorra zeharka daiteke. Elkarren kontra bermatutako triangulu pila batek eta horietatik irteten diren hainbat arkuk osatzen dute.

Zergatik zeharkatu behar da?

Norbera dibertitzeko besterik ez. Nahiko nuke jendeak bertan gora igo ahal izatea, baina ez da horretarako bezain handia. Ez naiz inoiz egon Askatasunaren Estatuan, baina entzun dudanaren arabera, zoragarria da bertan sartzea, hura zeharkatzea.

Léger-ek errealista deitu zintuen behin. Zer iruditzen zaizu hori?

Bai, uste dut errealista naizela.

Zergatik?

Ikusten dudana egiten dudalako. Arazoa ikustea besterik ez da. Zuk zer edo zer imajina badezakezu, espazioan gogora ekarri... orduan egin dezakezu, eta *tout de suite* zu errealista zara. Unibertsoa erreala da, baina zuk ezin duzu ikusi. Imajinatu behar duzu. Behin imajinatu duzunean, errealista izan zaitezke berau irudikatzen duzunean.

Beraz, ez zaitu kezkatzen mundu moderno agerikoak eta mekanizatuak?

A, zuk zeloa eta zikinkeria hori guztia diozu.

Nola hasi zinen zure obran soinua erabiltzen?

Hasieran, ezusteko baten ondorioz. Geroago, *Dogwood* [Zuhandorra] deitutako eskultura egin nuen soinua metalikoko hiru xafla astun erabiliz. Aldaera berri bat zen soilik. Ikusten duzunez, pisua, forma, tamaina, kolorea, mugimendua ditu eta gainera, zarata ateratzen du.

Zer iruditzen zaizkizu zure mugikor motordunak?

Mugikor motordunak traketsegiak dira..., txorimalo mekanikoak dira. Onenak ere errepikagarriak izateko joera dute. Badago bat altueraz hogeita hamar oinekoa Stockholmeke museo modernoan [9,14 m], nire maketa baten arabera egindakoa. Lau elementu ditu eta bakoitza motor ezberdin batekin funtzionatzen du.

Nola lortu zenuen mugikor tolestagarriak egitea?

Louis Carré-ren galerian 1946an nire erakusketa prestatzen ari nintzenean, proiektuak eskulturak txikiak eskatzen zituen postaz bidali ahal izateko. Era hartan gauzak bidaltzeko tamainaren muga 18 x 10 x 2 hazbetekoa zen [45,72 x 25,4 x 5 cm] eta beraz, tolestu ahal ziren mugikorak egin nituen. Hagatxoak, xafalak, dena pakete txiki batean

desmuntatu eta tolestu ahal zen bizpahiru piezarekin eginda zegoen. Marrazkiak bidali nizkien piezak berriro nola lotu erakusteko.

Dagoeneko ez duzu beira asko erabiltzen, ezta?

Azkenaldian ez dut asko erabili. Duela urte gutxi batzuk bilduz joan nintzen koloreztatutako beira guztiak elkartu nituen eta bihitegiko harrizko hormaren kontra hautsi nituen. Oraindik beira pila bat dago bertan pilatua. Nire lehenengo mugikorretan sarritan erabiltzen nuen ordea.

Ba al dago bereziki nahiago duzun artelan bat irudikatua eduki nahiko zenukeena?

Gehien atsegin dudana Caracaseko unibetsitateko auditorioaren sabaia da. Egurrezko panel kontraxapatu handiekin eginda dago –batzuk hogeita hamar oineko luzeradunak [9,14 m]–, gutxi gorabehera horizontalak eta soinua islatzeko moduan okertuak. Parisko UNESCOrentzat egin nuen artelana ere gustukoa dut, baita [*Little Blue under Red*](#) [Apu bat urdina gorriaren azpian] deitutako mugikorra Foggtarren jabetzan dena. Artelan hori kurba hipozikloidalez eta epizikloidalez osatua dago. Arazo nagusia zen zati guztiak haiekin lan egiteko bezain arinak izan behar zutela.

Uste al duzu zure obra bereziki estatubatuarra dela?

Gauzak nire erara egiteko lehenengo bultzada Parisen hartu nuen, eta beraz, ez nuke jakingo zer esan.

Izan al duzu estatubatuar hirien influentziarik?

Chicago atsegin dut Michigan Avenueko zubitik hotz izugarriko gau batean. Koloreetan semaforoena besterik ez zeuden, eta argi gorri bat edo beste zurien artetik. Ez dut uste eragina jaso dudanik estatubatuar hiriei so egitetik. Indiarra joan ginenean bertan mugikor batzuk egin nituen eta besteen antzekoak dira.

*Zer gertatu zitzaion eskultura handi hari, [*The City*](#) [Hiria]?*

[*The City*](#) Caracaseko Arte Eder Museoa erosi zuen nire lagun arkitekto Carlos Raúl Villanueva-ren bidez.

Zoragarria iruditzen zait niri. Zer iruditzen zaizu zuri?

Apurka-apurka konbentzitzen ari naiz. Haren maketa lehenagoko mugikor handi batetik sobera geratutako ebaketa-zati batzuekin egin nuen. Besterik gabe kontua zen zati horiek nituela, beraz hartu nituen eta han eta hemen probatu, eta gero zerrenda bat egin nuen horiek lotzeko eta zintzilikatzeke... Apur bat *objets trouvés* direlakoekin bezala [“aurkitutako objektuak”: naturan eta eguneroko bizitzan aurkitzen ditugunak dira, adibidez maskorrak, harriak, hostoak, urratutako papera etab., artistak artetzat jo eta hala onartutakoak. Editorea]. Behin betiko tamaina Perls Galleries-etako aretoaren tamaina kontuan hartuz erabaki nuen, bertan erakutsiko baitzen artelana.

Zein artista miresten dituzu gehien?

Goya, Miró, Matisse, El Bosco eta Klee.

Kuh, Katharine, “The Artist’s Voice: Talks with Seventeen Artists”, New York eta Evanston, 1960, 38-51. or.

ROBERT OSBORN

CALDER-EN NAZIOARTEKO MONUMENTUAK

Zer da Sandy martxan jartzen duena? Alexander Calder kementsu lehiatu da joan den hamarkadetan. Mugikorrek asmatu zituen, gero *stabiles* direlakoak etorri ziren, eta gero biak eskalan garatu zituen gure garaiko monumentu publiko ederrenak sortzeko. Erakusten ditugun argazkiek, Calder-Osborn bikotearen laguntzaz hautatuak, agerian uzten dute pieza horiek garrantzi handiko artelanak direla, eta azalpena teknikan zentratua dago, eskultorea ingeniari den aldetik. Osbornek Calderri buruz egindako marrazki batzuetan artista izarretarantz jauzi egiten agertzen da, aditzera emanez Calder izan daitekeela bere karrerari kanpo espazioan segida emango dion lehenengo artista.

Sakonean Calder beti izan da ingeniaria. Ingeniaritzaz duen ezagutzen sendotasuna irudimen alaiarekin eta edertasunaren zentzu erabat malgu batekin jantzi du. Hala ere, bere artearen iturriak, berak ingeniari den aldetik doitu eta bateratzen dituen bulkaden, tentsioen, trakzio ahaleginen, oreken eta grabitate indarren haritik doaz.

Hasieratik bertatik, bere *Zirku* “lanetatik” ondoriozko alanbrezko eskultura eta mugikorren sorkuntza harrigarria, antzeman daiteke eskultura logikoagatik, proportzio dotorengatik, oreka biribileko eskulturarengatik duen kezka berezkoa.

Liluragarriena, bere sorkuntza-prozesuaren aldaketa amaigabea eta haren garapena behatzea da. Planteamenduan batez ere sinplea eta zuzena da, inoiz ere ez panpoxoa edo arranditsua, eta prozesu horrek askatasun gehiagorako aukera eman dio egituraren, formaren eta mugimenduaren era askotako konbinazio eta mutazioak bilatzeko; eta bere burua ingeniariatzat estimatzen duen edozein ingeniariaren edo baita artistaren kasuan bezala, amaiera gabeko bilaketak jarraitu egiten du.

Azkenaldian Calder itzeltasunera dedikatu da, eta horrek hainbat arazo sortu dizkio. Mundu honetan, itzelezko estatua-kopuru handia eraiki da..., ahalegin izugarriarekin ordea. Horietako gehienak biziki eskasak gertatu dira, hain zuzen "itzelezko" zirelako. Merke zizelkatzen duten eskuek, bizkarreko muskulu nekatuek eta azkenik errazegi konformatzen diren artisauen begiak makaldu egin ziren, eta artelan miragarri txikiagoen erreplika zabar sarritan hanpatuak utzi zituzten. Calderrekin aldiz ez da hori gertatzen; benetan, erabiltzen ikasi berri duen tamaina horrek bizitasun gehigarria du, maketa txikiagoetan aurkitzen ez den indarra, ezta garapenaren erdiko fasean ere. Gainera, egiten zuen pieza berri bakoitzean handitasuna gero eta agerikoagoa zen.

Merezi du gogoratzea itzelezko pieza horien asmakuntza eta sorkuntzaren berezitasuna den *xalotasun* apartekoa Calderrek bere-berea izan duela ia ume txikia zenetik. Suposatzen dut artearen historia guztian, Paleolitikoko gizakiaren harrizko sinbolo sexual marduletatik hasi eta Rodin-en, Maillol-en eta Matisse-ren artelan "marduletaraino" (hori baita horiek deitzeko erabil daitekeen hitz bakarra, "mugikorak" eta "*stabiles*" izenak erabili diren bezala) ez dela izan gizonik bere bizitza erdian zehar batere laguntzarik gabe erabateko eskultura-kontzeptu berri bat sortu duenik, eskultura hitzaren zabalera guztian hartuta. Hori da sasoi betean dagon jeinua izatea.

Gehienetan, artista batek zailtasunez ikasten du bere arbasoengandik eta justu bere aitzineko aurretikoengandik, eta gero, dohain horiek *apur* bat aldatzen ditu. Ez da hori ordea Calderren kasua. Berak baztertu egin zituen irakasgai *potoloak*, baita aitaren aholku eta komentarioak ere, eta eskulturaren kontzeptu erabat berria sortu zuen.

Hori ez da erraza egiten inongo arlotan, eta harrigarriena da Calder espaziora aineratu zela eta gero berau ebakitzeari edo zultzeari ekin ziola lehenago inork egin ez bezala. Orain, materialen ezagutza osoa edukita eta azkenik aintzaz jantzita (inongo gizonarentzako kaltegarri ez dena), desiratzen duen duintasuna lor dezake era askotako bide berri batzuen bidez, etengabe aztertu eta handituak izaten ari direnak.

Sandy, nola hasi zinen eskala handitzen?

Ba begira, nik *Water Ballet* [Ur-balleta] egin nuen 1954ean Eero Saarinen-ek diseinatutako General Motors Technological Center-erako, Detroiten. Esango nuke ideia asmo handitakoa zela. Ur-zorrotadak. Ur lerrokatuak ere monumentalak izan daitezke. Ehun oineko neurria zuen [30,48 m] eta mutur banatan gora eta behera egiten zuen zorrotada bat zuen, biak abiadura ezberdinetan egiten zuten gora eta behera eta gero eten egiten ziren. Bazeuden ere zazpi zorrotada txikiagoak ia bertikalak; zazpi ahizpak deitu nien zorrotada finak zirelako, eta batzuk noranzko batean egiten zuten jira eta beste batzuek kontrakoan, zeruaren kontra ebakitzen zen jirabirako marrazki bat osatuz. Gero badago aska antzeko bat bainu bete bat ur airera jaurtitzen duena eta erortzean danbatego handia eragiten duena. Jira egiten duen barra batek arrain buztanarena egiten du... nahiko polita da. Balleta nahi zuten, baina orain beldurrak jota daude, akziodunak kexu agertu direlako dirua kostatzen duelako –beharbada

akzioak urtu egiten zaizkie-, eta beraz, pertsona garrantzitsuentzat soilik jartzen dute martxan. Uste dut tamalez ez dudala berriro ikusiko.

Behin bete-betean funtzionamenduan ikusi nuen eta nolabaiteko hauskorra zuela iruditu zitzaidan bere tamainarako, eta Lincoln Center-eko zorrotadek ez duten handitasuna zutela.

Segur aski ez dute presio nahikoa.

Noiz hasi zinen egitura metaliko handiekin?

Eliot Noyes-ek eskatu zidanean berriro egin nezala lehenago Pierre Matisse-ren galeriaren erakusketa baterako nik egindako objektu bat –*The Black Beast* [Piztia beltza]–, baina lodiera handiagoko metal bat erabiliz. Hori baino lehenago, Kennedy aireportuko obra egin nuen, gainera eroriz gero idi bat zapaltzeko bestekoa. Azken honetaz beranduago hitz egingo dizut. Parisko UNESCOrako eginda nuen pieza bat 1958an, eta tamaina nabarmenekoa zen, eta ondorioz kemena eta baliabideak nituen (bi mila dolar) hazbete laurdeneko [0,63 cm] burdinazko xaflen bidez eskala handiagoko gauzak egiteko. Horrenbestez, Perls Galleriesen *stabiles* nahiko handien erakusketa bat egitea erabaki nuen 1958ko neguan. Hiru saldu genituen, eta 1959ko neguan Parisera eraman nuen erakusketaren gainontzekoa beste objektu batzuekin batera: Maeght galerian egindako erakusketa baterako jada eraikitako hamar bat *stabiles* handi. Maeght andreak esan zidan: “Benetan burua hautsi egingo zenuen gauza horiek sortzeko”. Hala ere, erakusketa inauguratu aurreko gauean telefonoz esan zidan erakusketa guztia salduta zegoela. Lehenengo aldiz gertatzen zitzaidan hori. Orduan nire “garaipen” hori errepikatu nahi nuen, eta oraingoan buruan Louvreko barne-patio hartan jar zitekeen zerbait nuen..., badakizu zeini buruz ari naizen.

Lau aldeetatik itxita dagoena?

Bai, baina Frantziako Gobernuari ez zitzaion interesatu. Ezin zutela hori egin esan zuten, lore-sailei kalte egingo zielako.

Interesatuko zaie, ez izan beldurrik. Emaiezu denbora. Burokratek berandu erreakzionatzen dute beti.

Gehiegi luzatzen ari da. Tira, nolana ere, Maeght bere galeria berriro apaintzekotan zegoen, eta sabaia jaitsi ere, kalitate goreneko argiztapen-sistema berri bat sartzeko. Nik esan nuen: “Kaka, ez da modurik izango”. Objektu handiak erakusgai jartzeko galeriaren altuera guztia behar nuen, eta horiek egiteko, Waterburykoa bezalako lantegi bat. Nire suhi Jean Davidson eta biok burdina lantzeko galda aurkitu berria genuen Toursen, Frantziako handiena,

eta *stabiles* handi batzuk ea egin ahal zizkiguten galdetzeraz joan ginen. *Tweed* jaka zeraman tipo batek ezetz esan zuen, baina atseginez Biémont galdategiaren izena eman zigun. Tours inguruan zegoen. 1962ko udazken hasieran zortzi maketa eraman nizkien eta Estatu Batuetara alde egin nuen. Frantziara itzultzerako, denak eginda zituzten, zortzi piezak. Han zeuden! Handienak sei metro eta erdiko neurria zuen. Atsegingarriak ziren. Ematen zituzten aukerak ikusten hasi nintzen.

Hitz egidazu Biémont burdin-galdategiaz. Zenbat gizon zituzten bertan soldatapean?

Lantokian hirurogei eta laurogei bitartean lan egiten zuten, baina hiruzpalauk soilik pieza bakoitzean.

Batzuk espezialista bihurtu al dira eta beraz zure gauzak egitean hobetu?

Bai, baina orain denak "arte-kritikari" bihurtu dira.

Baina nik uste nuen oso erabilgarria izango zela orain maketa sortu ahal izatea jakinik gero piezaren indarrari kalte egin gabe handitu zitekeela.

Bai, orain ia ideala da. Hala ere, gustuko dut beti denan eskua sartzea.

Horretaz ari garela, hitz egidazu handitze-prozesuaz.

Maketa txiki bat egiten nuen, gero paperean ebakitzen nituen tamaina naturaleko piezak. Gero, horiek irudikatzeaz arduratutako Waterburyko errementariak, hain trebeak izanik, txantiloak egiten zituzten euren kabuz. Waterburyn bertan egin zitezkeen. Toursen ezagutu nuen pertsonak bulego mekaniko oso bat zuen. Kalkulu zehatzak egiten dituzte. Gai dira alde zuzenetik esateko heltzeko uztia non jarri behar den, baita zein zulo erabili behar den xafla jasotzeko eta jasota dauden xaflak zuloekin lerrotzeko.

Zer diostazu ertzen tratamenduaz? Izan ere, inpresioa dut indarra eta edertasuna galdu ahal direla horietan. Zenbateraino duzu zuk zerikusia behin betiko ingeradekin?

Frantzian oso onak dira... oso arduratsuak. Piezetako bakoitzari behin begiratzen diet denbora batez. Batzuetan eskuak altxa eta esaten dut: "Kaka!". Gero ordea akatsak leuntzen dituzte. Batzuetan, amaierako silueta oso ezberdina da. Beharbada aldaera txiki bat edukitzeko berezko joera dute.

Beti harritu izan nau zure estudioek handitzearen bideari eusten diotela batera bizitasunik galdu gabe. Benetan, arretaz sortutako nerbioek sarritan indartu egiten dute beharrezko indarra. Hitz egidazu errefortzuen bilakaeraz.

Aldi bakoitzean zer edo zer berria probatzen dut. Hiru metroko modeloa kulunka dezakezu eta zer gertatzen den ikusi, dardarak norantz gertatzen diren ikusi, eta gero, bertan errefortzu bat jarri. Xafla batek ahula ematen badu, nerbio bat jartzen diot, eta bi xaflen arteko konexioa zurrina ez bada, burdinazko angelu bat jartzen dut euren artean –pieza triangeluarra da– eta bi azaleretara lotzen dut. Xaflen osaketa-lana aldatu egiten da batetik bestera; errefortzua, egin ahala inprobisatzen duzu, objektu bakoitzaren formaren arabera.

Horrek argitu egiten du nerbioek euren itzalekin batera berezko estetika bat lortu izana, eta estetika propio hori teknikaren sendotasunarekin batera gozatua izateko hor dagoela.

Behin Atlantikoa zeharkatu nuen *Bremen* itsasontzian. Bada, holtz guztiek "baarup, baaru, baarup, baaru" egiten zuten. Horixe da gertatu behar ez dena.

Bide batez, Sandy, imajina ezazu Maillolen figura eder bat berrogei [12,19 m] edo berrogeita hamar oinera [15,24 m] handitzen duzula...Linfa txoko guztietatik irtengo litzateke.

Linfa ninfatik irteten da!

Baina zure sei hazbeteko [15,24 cm] kontzeptua hain osatua da, Le Corbusiere-ren eraikin bat bezala altxa daitekeela, soilik bikaintasunean irabaziz eskala handitu eta sendagoa egin ahala.

Eskultore handi honen giltzetako bat, bere ama zein aita artistak izatea da, aitona bezalaxe, –eta onak gainera–, eta bera, moldatu gabeko pertsona bihurria, ingeniari bihurtu zen, eta gero, berak dioenez, bere senera itzuli zen artista eta ingeniari biak batera izateko. Zorioneko bateratze hori, konbinazio xeble hori da azken aldietako Calderren obraren edertasunaren eta itzelezko bizitasunaren sortzailea. Batek orain horretan pentsatzen duenean, burura gehien datorren hitza *miragarria* da. Segur aski Calderrek izarretara iristea lortuko du laguntzarik gabe, ez dago zalantzarik, berberak asmatutako edozein zirku tramankuluk bultzatuta, espazioaren alde batetik bestera jaurtiko duena, espazioa baita ondo ezagutzen duen elementu naturala.

Nolatan egin zenuen objektu hau [stabile]?

Bunshaft-entzat egiteko enkargua nuen. Frankfurten, Amerika Hausen zuzendaria ezagutu nuen, eta berak, Fries deitutako zubi eraikitzaile bat aurkeztu zidan. Objektua bi egunetan egin zidaten; dena prest zegoen soldatzeko, baina Kontsulatua antza denez ez zegoen onartzeko prest. Beraz, Bonneko enbaxadoreari deitu nion, Conant-i, eta esan nion muntatu nahi nuela, eta gauzak aldatzen hasi ziren orduan. Itsas armadako sarjentu bat lortu behar izan genuen trabatutako ate bat irekitzeko, soldatzeko makinarako behar genituen 368... edo 386... voltak lortu nahi genituen eta. Gero, Kontsulatuaren patioan soldatu egin genuen. Ordudanik kanpora bidali izan da erakusketaren baterako, eta ateratzeko teilatu gainetik jaso behar izan dute. Orain fatxadaren aurrean dagoen belardian jarrita dago.

[Mugikor] honi esker, 1958an *Carnegie International* [Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, lehenengo saria] irabazi nuen. Mugikorra eskailera-kaxa itsusi batean gorde behar izan genuen. Nire objektuak hogeita zazpi oineko altuera zuen [8,23 m] eta zabalera bera, eta Chippy leronimo eta biok Waterburyko galdategian muntatu genuen, leihoko kontrapisuak erabiliz beheko lehenengo hiru barrak irudikatuzko, orekatuta eta erabat bertikala egon zedin. Izan ere, 135 libera irudikatu behar izan zituzten. Leihoko kontrapisu bakoitzaren zenbakiak irakurtzen genituen eta gero esekitzen genuen. Ez nuen azken emaitza zeharo muntatuta ikusi geroago Pittsburgera aireportuan instalatzeko joan ginen arte. Mugikorra David Thompsonnek erosi zion Carnegie Internationali eta aireportuari eman zion dohaintza moduan.

Aireportura muntatzera joan ginenean, era guztietako kazetariak zeuden honi, horri eta besteari buruz guri galdezka. Ni objektuaren instalatze-lanetan kontzentratzen saiatzen nintzen. Pertsona horietako batek galdetu zidan: “Zenbat denbora eman duzu hau egiteko?” Nik esan nion: “Bizpahiru hilabete”. Gero, birritan pentsatu nuen eta atzera bueltatu nintzaion bera zegoen tokiraino eta esan nion: “Aizu!, hogeita hamar urte eman ditut”. Kirten horiek begira geratu zitzaizkidan eta gero joan egin ziren.

Thompsonnek Carnegieri [Institute] erosi zionean, mugikorrek hegala zuriak eta barra beltzak zituen. Aireportuko arduradunek aldiz konderriko koloreak edukitzea nahi zuten, eta beraz, hori eta berdez pintatu zuten.

Konderrikoak?

Bai, konderrikoak. Aditzera eman nien berriro pintatzeko eta esan nien: “pintatu gorritz”. Nire koloreko lau lata txiki bidali nizkien, baina ikusten denez haiek diluitu egin zuten, orain arrosa delako.

Hara! Artistaren esperimenduak “haien esperimenduekin” aurrez aurre!

Badago istorio txiki bat [mugikor] honen inguruan. Knight-ek egin zuen Watertownen (Connecticut). Bazuen gazte eskoziar bat harentzako lanean. Nik mugikorrek minutuko bi jira ematea nahi nuen eta *The Whirling Ear* deitu nuen [Belarri zurrunbilotsua]. Orduan eskoziarrari galdetu nion minutuko jira bat egitera ea murriztu zezakeen

abiadura. Berak erantzun zidan: “Orduan ezingo duzu jada *The Whirling Ear* deitu”. Hogei oin inguru zituen altueraz [6,09 m] eta hamabi hazbeteko maketa baten arabera eginda zegoen [30,48 cm]. Goiko zatia aluminiozkoa zuen, behekoa aldiz burdinazkoa. Osotasuna beltzez pintatua zegoen, eta motorra barnean zeukan.

Nondik dator izen hori [Back From Rio]? Zirraragarria da!

Hamabost oineko neurria altueraz [4,57 m]. 1959an sei edo zortzi pieza eraman nituen Riora [de Janeiro]. Erosi egin behar zizkidaten, baina gero, antza denez dirurik gabe geratu ziren. Beraz, bueltan ekarri behar izan nituen. Ez..., dena dela, bik han diraute. Lota de Macedo Soares-ek erosi zituen, emakume zoragarria, eta diseinatzen ari zen Rioko parke handian instalatu zituen. Beste pieza hau, berriz, handik itzuli zenean, Rioko eguzkiak kolorea jan eta guztiz arrosa etorri zen. Swarthmore-k erosi zuen oroigarritzat, eta atseginez esan dezaket berriro pintatu dutela.

Zer pentsatzen duzu Kennedyko [aireportuko] mugikorren eta stabiles handien arteko erlazioaz?

Jendeak uste du monumentuak lurretik sortu behar direla, ez sabaitik, baina mugikorrek monumetalak ere izan daitezke. Bunshaft-ek Kennedy aireportu barruko espazioaren maketa bat zuen. Eskalako hiru modelo egin nituen, hamazazpi hazbeteko zabalerakoak. Erosi zutena ordea berrogeita bost oineko zabaleraraino handitu behar izan zen [13,72 m]. Chippy leronimok egin zuen bertsio handia Waterburyko galdategian.

Egon al zen arazo estrukturalik?

Ez, bere arazoak besterik ez.

Zer esan nahi duzu?

Bazegoen altzairu herdoilgaitzezko kable bat diametroz hazbeteko hiru laurdenekoa [1,9 cm] lehenengo arkuan, tokian bertan enpalmatu behar zena. Tipo horri plaka beltz handien gainean hainbesteko izerdia erortzen zitzaionez, uste nuen han goian zintzilik tea hartzen jardun zuela. Zoritxarrez, jasotzeko indar oso handia erabili zutenez, barretako bat okertu egin zuten. Ondorioz, astelehenean bertara igo behar izan ginen eta eusteko pieza triangeluar lau bat jarri.

Bi urteren ostean Gabonetan behera jaitsi egin zuten, paperezko gabon-kanpai bat bertan esekitzeko. Mugikorra berriro eseki zutenean ordea, ez zuten behar bezala jarri, eta beraz, deitu egin ninduten argibide eta agindu egokiak eman nitzan. Ikasi dute lezioa; hemendik aurrera ez dute paperezko kanpai gehiagorik jarriko..., espero dut.

[Mugikor] hau oso polita zen. Bi maketa egin nituen eta Breuer-ek horietako bat aukeratu zuen. Jira egiten duen guztia Waterburyn egin nuen (Connecticut). Oso estu geunden han... ez genuen espazio nahikorik. Angeluak lortzeko, Carmen Segre-k [Waterburyko galdategiaren jabea] egiaztatu nahi izan zuen funtzionatuko zuela. Horrenbestez, garabi bat instalatu genuen eta goitik eutsi genion mugikorrari. Funtzionatu zuen. Bertan pintatu genuen, eta azken ukituak edo urradurak konpontzeko Japalac pintura bidali genuen kutxa txiki batean S formako kakoekin batera. Hainbat hilabete geroago, Parisen, ezin zituzten kakoak aurkitu, ezta Japalac pintura ere. Pintoreren batek gustukoa izan zuen Noguchi-k bere lorategian egin zuena eta Japalac pintura guztia, koitadua nil, arroken lorategi japoniarrean erabili zuen.

Zein izan zen benetan lehenengo itzelezko stablea? Spoletokoa?

Bai, Giovanni Carendente, Erromako Arte Moderno Museoko zuzendariordea, 1962an Spoletoko aire zabaleko eskultura [erakusketa] antolatu zuen. Ordurako nik erakusketa bat eduki nuen L'Obelisco galerian 1956an. Orduan ezagutu nuen bera. Roxburyra idatzi zidan erakusketan parte hartzeko eskatuz. Bazegoen objektu bat eskala hain handirako egokia zena. Hiriaren sarrerako bidegurutzearen gainean arku bat osatu behar nuenez, maketa urkilan altuagoa egin nuen, hogeita hamar hazbete luzeraz [76,2 cm] eta beste hogeita hamar altueran. Italsider, Genoako itsasontzien eraikitze-konpainiak fabrikatu zuen gauza. Atoidun kamioi batean jarri zuten Spoletora eramateko. Bi garabi erabiliz, bat eusteko eta bestea soldagailurako, itsasontziak eraikitzen dituzten era berean altxa zuten. Zoritxarrez, nik ez nuen eragiketa ikusi. Caredentek esan zuenez, errefortzuak behar izan zituzten; Sweeney postal bat idatzi zidan: "Etorri laster, arriskua dago". Jean eta biok hiru egun eman genituen Caredenterekin telefonoz hitz egin nahian; azkenean Erromara joan nintzen hegazkinez, Spoletorako tren hartu...eta bertan zegoen, eta dago, geltokiaren aurrez aurre. Oso ondo pasa nuen Caredenterekin, eta aditzera eman nion erlantz batzuk jar zitezkeela sendoago eusteko. Hori egin genuen eta bertan dirau oraindik.

Dibertigarria izan al zen gauza horren handia egitea?

Bai. Jendeak esanahi falikoa ematen jarraitzen dio. Ni ez nintzen ohartu horrelako influentziaz, baina beharbada horrek eman zion bere indar fin hori.

Bide batez, *stablearen* izenak [Teodelapio] Spoletoko dukeari egiten dio erreferentzia.

Spoletokoa eta gero, pieza handi bat edo beste erakutsi nuen Amsterdamen eta Stockholmen ere beste eskultore batzuekin batera.

[Pieza gero eta itzelagoak egiteko bilakaeraren prozesua orduan hasi zen; garapen batek bestera zeraman. Pieza handiena ikustean, Calderrek beste batzuk egiteko inspirazioa eduki zuen, gauzak beste eskala batean egiten ahalegintzekoa. Spoletoko piezak arrakasta izan zuen errefortzu hobea jartzeko beharra zeukan arren. Ordudanik, beharrian hori oso kontuan hartu zuen Calderrek eta nerbioak arreata handiz planeatzen zituen.]

Hitz egidazu Stockholmeko Four Elements buruz [Lau Elementu].

Ba begira, hogeita hamar oin ditu altueran [9,14 m].

Zerk egiten dio jiraka aritzea?

Zati bakoitzak motor ezberdin bat dauka; motor elektriko bat eskulturaren oinarrian dago sartuta.

Zein urtetan egin zenuen? Era zoragarrian berria eta biziz betea ikusten dut.

1939ko Erakusketa Unibertsalerako egin nituen bi maketa nituen, hogeita hamar hazbetekoak altueraz [76,2 cm], eta inork ez zituen begiratu ere egin. Moderna Museet-eko zuzendaria, Hultén, etorri zenean, erakutsi egin nizkion eta horietako bat gustukoa izan zuen. Izan ere, maketa eman nion eta hori izan zen dena, bera arduratu zen gainontzekoaz.

Laguntza handia da era horretan lan egin ahal izatea. Ezin hobea izango litzateke hemendik aurrera gauzak horrela gertatzea. Zuk maketak egiten dituzu eta gaitasun altuko teknikariei eraman eurek handitu ditzaten.

Le Guichet [Leihatila], *egon bazeuden pieza multzo batetik hautatu edo espazio hartarako egin al zenuen? Nahiz eta Moore-ren pieza urerako eginda dirudien, bera kexu da, arrazoi guztiarekin gainera, ez ziotelako "eman agindu zidaten ur guztia".*

Nire pieza hautatua izan zen, ez nuen egokierarako egin. Txikiegia da toki horretarako. Hala ere, usoek nahiago dute Henry Moore ni baino gehiago.

Hori egin nuen [*Triangles and Arches* (Triangeluak eta arkuak)] Parisko Musée d'Art Moderneko 1965eko erakusketarako aurkezteko. Azkenean Albany Hall berrira joan zen, eta eraikin berriaren aurrean dago zutik. Hori egiten nuen bitartean *Têtes et Queue* ere fabrikatu nuen [Buruak eta isatsa]. Werner Haftmann-ek Parisen ikusi zuen eta eskatu egin zuen. Wietzhhold Berlinetik etorri zen ikustera, eta gero, Springer Publications-etik etorritako

diruari esker, Berlineko arte modernoko Mies museo berriaren ondoan instalatu zuten. Museoa amaitu zuten arte, Springerrek behin-behinean Berlingo Harresiaren kontra instalatu zuen.

Zer gertatu zen instalazio horrekin [Peace (Bakea)]?

Antza denez, Goldberg andrearen oso begikoa gertatu nintzen aspaldi nire obra Chicagoko erakusketa batean ikusi zuenean. Beti miretsi izan ninduen arrazoi horrengatik, eta horrenbestez, Nazio Batuetarako zerbait egiteko eskatu zidan. Nik bakearen aldeko zer edo zer egin nahi nuen. Gau batez, trenez etxera nentorrela, *stabile* hau ikusi nuen Waterburyko Carmenen lantegiaren kanpoaldean argiak bete-betean ematen ziola, eta erabaki nuen NBERako aproposa izango zela; beraz, haiei eman nien.

Oso enkargu polita izan zen [*Two Views of Crossed Blades* (Hortz gurutzatuen bi ikuspegi)]. Harry Seidler, Harvarden prestatutako arkitektoa, Roxburyra idatzi zidan behin. Ni Sachén nengoen; azkenean eskutitza Sachén iritsi zen. Roxburyra irtetear geundela, bera agertu zen Sachén. Jean Davidson-ek bazkaltzera eraman zuen eta australiarrek nahi zutena jakin zuen. Seidlerrek esan zuen: “Nervi-k diseinatutako dorre altu bat dute [*Australia Square Tower*] eta Calderren pieza bat behar dute”. Beti pentsatu izan dut Nervi tipo zoragarria zela, eta beraz, lagundu nahi nuen eta zerbait prestatu nuen.

Itsasontziz garraiatu nuen, baina Hornoseko Lurmuturra inguratu behar izan zuen, Suezeko Kanala une horietan zerbiztutik kanpo zegoelako. Seidlerrek nahi zuen ni instalatzera joatea... eta esan nion benetan ezin nuela. Pentsatu nuen ziurrenik berak muntatu ahal zuela. Eta hala egin zuen, noski.

Honek [La Grande Voile (Bela handia)] benetan harritu egin ninduen ikusi nuenean. Batek Voile-ra begiratzen zuenean, elementuen multzo berri oso batek, batez ere ertz gurutzatuek, osotasunean elementu berria sartu zutelako zirudien. Gainera, nerbioek (errefortzua) markatuagoak ematen zuten eta itzal trinkoagoak proiektatzen zituzten, eta nabarmenkeria guztiaz, euren estetika nagusitzen hasten ziren.

Jakina, hau ere eguzkiarekin aldatzen da. Utzidazu istorio labur bat kontatzen. Egin nuen lehenengo maketa ez zitzaidan gustatu. Orduan beste bat egin nuen, eta haiek gustukoa izan zuten; horrenbestez, eskala zehatz-mehatz handitu genuen, zortzi oineko altuerara [2,44 m]. Era horretan, azken piezara pasa ginen, berrogei oineko altuera zuena [12,2 m]. Frantzian egin genuen. Harrezkero, 1:5 eskalako modelo bat egiten dugu beti, xafilen gainjarpena eta zuloak egiteko modua aztertzeko.

[*The Spinnere* (Zentrifugagailua)] sei metroko altuera du eta goian jiraka dabilzan bizpahiru diskoko mugikor bat. Haizea biltzeko disko okertuak dira, eta iruditzen zait disko bertikalek baino askoz azkarrago jiratuko dutela. Erdiko zatiak bolazko kojinetek ditu goian eta hondoan, abiadura handitzeko.

Nik *The Three Disks* deitu nuen [Hiru diskoak]; haiek aldiz *Man* deitu zuten [Gizona]. Tratatu gabe nahi zuten, guztiz ulergarria, azken finean dirua Nickel Companyk ematen zuen, eta beraz, nikelaren itxura eduki zezala nahi

zuten. Ia urtebete eman behar izan nuen egiteko, altzairu herdoilgaitza mozteko makina berriak instalatu baitzituzten. Kanadatik ekarri zuten berau egiteko metal guztia, eta materialaren zati handi bat Frantziara bidali zen, emandako jarraibideekin oso bat ez zetorren arren. Haren zati bat murriztu eta arteztu egin behar izan zen. Horretarako denbora gehiago erabili zen eta diru gehiago behar ere.

Ordurako, Expoa gero eta hurbilago zegoen. Gauzak arinago egin behar izan genituen, eta amaitu egin genuen. Bazkari handia egin zen eta zegozkion agurrerako ospakizunak egin ziren Frantzian. Azkenean hamabi kaxatan sartu zen, eta horiek aldi berean, hamabi edukiontzitan, eta Anberesetik itsasontzi errusiar batean atera zituzten, eta gu Montrealera iristean, muntatzera zihoazen langile guztiak *azal gorriak* ziren, amerikar indioak. Ez ziren altueren beldur eta batere segurtasun uhalik gabe lan egiten zuten airean. Biémonten beti daramatzate segurtasun uhalak pieza handiak muntatzen dituztenean. Bi gizon ekarri nituen Biémontetik eta eurek indiarrei lagundu zieten: luzera egokiko bernoak ematen zizkieten.

Errefortzuarekin arazo batzuk izan genituen. Piezak bertan moztu behar izan genituen, baina hori egin zuten langileak zabarrak ziren. Metal zerrendak moztu zituzten eta se *gondolèrent* [kopatu egin zituzten]. Denak limatu eta arteztu behar izan zituzten. Hala ere, azkenean muntatu egin genuen.

Eskatu zidaten 1968ko hurrengo neguko joko olinpikoetarako zer edo zer egiteko. Beraz, objektu bat egin nuen hiru triangulu zimurtsurekin, bakoitzak aldamenekoa bere erpinarekin zulatzen zuela [*Les Trois Pics* (Hiru tontorrak)]. M. Gilmont tailerrera begiratu bat ematera etor zedin lortu genuen. Objektua etzanda zegoen altuegia zelako tailerraren barruan zutik jartzeko. Onartu egin zuen eta Grenobleko geltokiaren aurrean jarri genuen.

Han, jendeak oso gustukoa ez zuen eskultura-multzo bat zegoen; hiriak hortan dirua gastatu behar ez zuela esaten zuten. Orain ordea oso harro daude hartaz. Kazetari batek idatzi zidan: “Hain gustukoa dugu, nahi izango genuela handiago egin izan bazenu”.

Izenak zer esan nahi du [[Monsieur Loyal](#)]?

Horrela deitzen da olgetarako parke biren artean dagoelako, bidezidor bat eta jolas-zelai eta eskola xehe baten artean. Frantzian zirku bateko zeremonia aurkezlearen izena Monsieur Loyal da; beraz horrela deitzen diogu bi eremuen arduraduna delako. Kolore beltzekoa da. Bederatzi metroko altuera du, hogeita zortzi oin inguru alegia.

Nik piezaren gainetik eta aurretik ur-zorrotadak nahi nituen, urmaelera konektatutako suteetarako mangerak erabiliz, haiek ordea esan zidaten: “Ez, mundu guztia bustiko litzateke”.

Izenburua [[Gwenfritz](#)] Gwendolyn Cafritz-gandik datorkio, berak eman baitzuen dohaintzan pieza museorako.

Non dago orain Cinq Ailes [Bost hegala]?

Aldi baterako, Maison de la Culture de Bourges aurrean egon zen. Orain aldiz Sachéko nire estudioaren aurrean dago.

Argi eta garbi dut gogoan, eta semeek ere esaten didate haiek gogoan dutela Sachén, tontor zabal hartan. Itzelezko plaketako bakoitzaren kurbadura finak, ia petalo bat bezalakoak, bultzatu gintuen geure buruari galdetzera nola egingo ote zuen Tourseko jendeak. Bi oineko modelo batean [0,6 m] batek imajina zezakeen hori posible zela, baina kalitate goreneko itzelezko altzairuzko xafla horietan, bat harritu egiten da pieza bakoitzaren leuntasunagatik.

Arrabol luzeak dituzte, eta horien artean xaflen kurbadura zehaztasun handiz doi dezakete. Maketa zorrozki aztertu zenean, nola egin imajinatu ahal izan zuten.

Azken honi [Eguzki Gorria] aparta deritzot..., argitasunerantz eta itzeltasunerantz emandako beste pauso bat. Haien kulturaren eta zure barrunbearen arteko gurutzaketa mendeliano perfektua dirudi.

Bai, atsegin dut.

Orain, [stabile] berri bakoitzak destilatuagoa ematen du, bitartekoei dagokienez sinpleagoa eta beraz hunkigarriagoa. Zein neurri dauka honek? Itzelezkoa dirudi.

Laurogei oin [24,38 m].

Aldiz haizearen kontrako errefortzu-sistema eta grabitatea oso diskretua dirudi.

Bai, eta beste alboan errefortzu berezi dezente dauzka. Beldur ziren urakanek ez ote zuten botako, baina badirudi aurre egiten diela.

Gustukoa dut kolorearen ekonomia erabatekoa..., itzelezko belztasun hori eta disko gorrixka.

Nik ere bai.

Mexikora iritsi nintzenean nahi nuenaren maketa bat bidalia nien aurretik, altueran hiru oinekoa [0,91 m], eta aditzera eman nien altueran bederatzi edo hamar oinekoa egin zezatela nahi nuela [2,74 edo 3,05 m]. Tarteko modelo bat egin zuten eta dena batera *soldatu* zuten. Iritsi nintzenean galdetu zidaten: “Eta orain non jarriko ditugu zuloak?”.

Zulatu egin behar zituzten eta gero bernoen bidez heldu. Ez du axolarik, gustukoa dut daukan itxura.

Pintura eta eskulturaren arteko marra bereizlea gero eta libreagoa egiten ari da, baina oro har, pieza hauetan ekonomia handiarekin erabiltzen duzu: Mexiko Hiriko hondo beltzaren kontra jarritako disko gorri hura, Tom Whitney-k erosi zuen hogeita hamar oineko dragoi haren laranja. Pieza oso gutxi daude hiruzpalau kolorekoak, orain aurrera atara nahi dituzun gouache gozagarrietan ez bezala. Zein garrantzi uste duzu duela koloreak eskulturan?

Hondo batzuen gainean, bai..., beharbada balio du. Adibidez, *Grand Rapids berri bat* gorria izango da, pieza hori kristal beltzeko eraikin baten aurrean instalatuko delako. Benetan arrosa izango da gehiago gorrixka baino; mugurdiko berrogei oin izango dira [12,19 m]. Hala ere, bestetan nahikoa izango da beltz puru bat, simplea, ondo egin baldin badut. Behin batean, Hilla Rebay etorri zitzaidan eskatzeko mugikor bat egin nezala Guggenheim erdian jartzeko. Esan nion kolore beltzeko mugikor handi bat egingo nuela. Berak esan zidan: “Wright jaunak aldiz urrezkoa egitea nahi du”. Nire erantzuna: “Ados, urrezkoa egingo dut, baina beltzez pintatu”.

Osborn, Robert, “Calder’s International Monuments”, *Art in America* 57, 2. zk. (1969ko martxoa-apirila), 32-49. or.

ROBERT OSBORN

ELKARRIZKETA BAT ALEXANDER CALDER-EKIN

Zer iruditzen zaizu Marcel-en emakumez hitz egiten badizut? Bere lagun onena urte luzetan Mary Reynolds izan zen; ondo ezagutu nuen Parisen bizi nintzenean. Nire *Zirkua* ikustera etorri zen, eta gero, haren lagun Mary Butts eraman zuen. Horrela bertaratu zen Marcel. Oharrak hartzen ari al zara honetaz guztiaz?

Ez dut uste Marcelek *Zirkua* atsegin zuenik..., ez dut uste; baina atsegin zituen egiten ari nintzen beste gauzak. Bazegoen orain berregiten saiatzen ari naizen objektu bat –gerran suntsitu baitzuten–, erabat zanpatu zuten, eta badituz langileak Frantzia marrazkien bidez berreraikitzen saiatzen ari direnak. Hori ikusi zuen, nik pintatu berria nuen, eta berak hainbesteko irrika zuenez mugimenduan ikusteko, bultzada bat eman zion eta pinturaz bete zen guztiz. Hori 1932an gertatu zen. Orduan entzun nuen lehenengo aldiz mobile (mugikor) izena, berak horrela deitzen baitzien gauza horiei. Bazuen jiraka zebilen kristalezko pieza bat... Burutik ezin kenduta zuen kristala. Mugikor termino orokor bat zen. Mugikor baten marrazki bat egin nuen txartel batean, eta berak konbentzitu ninduen bertan jabetxeetan egiten duten bezala idazteko: “Calder, ses mobiles”.

Horretan ari zarela, jar ditzakezu idatziz Arp-en komentarioak. Arpek, 1932an Galerie Vignonen nire mugikorra erakusgai jarri nuenean esan zuen: “Ikus dezagun, hauek mugikorrek badira, nola deitzen diezu iaz erakutsitako gauza horiei [1931, Galerie Percier]..., stables?”. Beraz, nik hitz hori ere neureganatu nuen.

Beste istorio labur bat kontatu ahal dizut. Ezberdina da. Behin batean, Marcel bisitatzera joan nintzen Hamalau Kalera. Ikusi al zenuen inoiz toki hori? Ganbara bat zen. Bera Mon Secret-en ari zen lanean; ezagutzen al duzu? Barruan bat dugu. Kautxuzko bular bat da belus beltz gainean jarria. Marcelek titiburuak koloreztatzen ziharduen joan nintzenean... magenta, berdea eta horia. Belus beltzeko zatien gainean hedatu zituen. Ez genuen eztabaidatu. Dena berehala ulertu nuen.

Berak jo eta su lan egin ohi zuen. Atzetik urreztatutako ispilu bat zeukan, eta gero, bertan zirkulu hura marraztu zuen, baita bertatik irteten diren izpi guztiak ere, eta hilabeteak eman zituen urre soberakinak arraspatzen. Dena dela, nire artelan maiteena da bizikletan jarritako gizon baten itzalarena besterik gabe bertan eskuila bat iltzatuta duela... badakizu, *Tu m’*.

Katherine Dreier-en lagun ona ere bazen. Biek *La Mariée* [Beira Handia] Hego Amerika guztitik eraman zuten. Itzuli zirenean, kamioi batean sartu zuten eta Katherinen landako etxera eraman zuten berriro. Kamioian balantzaka zebilela, printzak atera zitzaizkion. Behin esan nion gustukoak nituela printzak. Berak ordea ez zituen gustukoak.

Osborn, Robert, “A Conversation with Alexander Calder”, *Art in America* 57, 1969ko
uztaila-abuztua, 31. or.

[Itzultzailea: Bitez-Logos®]