

ArkiEskultura

GUGGENHEIM BILBAO

ARKIESKULTURA	3
---------------------	---

ARKIESKULTURA

MARKUS BRÜDERLIN

Ozeanoan zeharreko itsas bidaia luze baten ondoren, Constantin Brancusi errumaniar eskultorea 1926an Hudson ibaiaren bokalera iritsi zenean eta Manhattanen silueta lehendabizikoz ikusi zuenean, harrিতuta oihu egin omen zuen: “Nire tailerra da eta!”¹. Etxe-orratz pilatuen prismek eta atiko gaineko eraikuntzek Parisko Ronsin kalezuloko bere tailer trastez jositakoan zeuzkan brontzeko figura distiratsuekiko idulki geometrikoak zekarzkioten gogora. Brancusik ondorio hau ateratzen zuen: “Eskultura da benetako arkitektura”².

Per Kirkeby daniar artistaren [autobus-geltokiaren](#) azpian jartzen denak, Hombroicheko museoan uhartean, Düsseldorfetik gertu, ia ez du nabarituriko bere baitan zehar ibiltzeko moduko eskultura batean dagoenik —arkitektura da benetako eskultura!—, baldin eta une horretan euria ari ez badu, zeren eta “arkitektura horrek” ez baitu puntu nagusietan estalkirik”³. 1955ean [Nôtre-Dame-du-Hauteko](#) erromes-kapera Ronchamp-en sagaratu zenean, funtzionalismo arrazionalaren zaindariak gaizki esaka aritu ziren haren sortzaileaz, Le Corbusier, modernitateari traizioa egiten ziolakoan. Mundu Gerraren aurretik, makinenganako liluraz eta klasizismoaren gurtzaz, Le Corbusier nazioarteko estilo zorrotzaren aitetako bat izan zen. Kapera, bere estalki fungiformearekin eta kanpandorre adierazgarriro kurbatuarekin, gaitzetsia izan zen gerraren ondoren, eskultura “subjektibista” zelakoan. Le Corbusier-ek, aldiz, zeinak, Wolfgang Pehnt-ek dioen bezala “[frogatu] zuen Partenoia bezainbat gurtzen zuela *kashbah*”⁴, plastikaren esperientzia estetiko gisa bideratu zuen arkitektura: arkitektura ordena, neurria eta zenbakia izango zen, eta argiaren jokoak gorputz geometrikoen gainean.

ARKITEKTURAK ESKULTURA BIHURTU NAHI DU ETA ESKULTURAK, BERRIZ, ARKITEKTURA BILAKATU

Eskulturak beti hartu izan ditu arkitekturako elementuak eta, bere aldetik, arkitekturak eskulturaren formak eta egiturak erabili izan ditu: pentsatu besterik ez dago [Erekteioneko kariatideak](#) bezalako zutabe figuratiboetan, Atenasko Akropolisean. Modernitateaz gero, hala ere, bi generoen arteko mugak bereziki lausoak bihurtu dira. “Muga-mugako kasuak sortu dira—dio Dietrich Clarenbach-ek—, non adierazitako formek elkarren antza baitute, [...] halako moduan, non eraikin jakin batzuen aurrean forma modelatuez hitz egin baitaiteke eta eskultura jakin batzuen aurrean, berriz, forma eraikiez”⁵. Carola Giedion-Welcker-ek 1954an esan zuen ezen “‘aro plastiko’ bat sortzen ari zela”⁶ eta haren senar Sigfried Giedion-ek, berriz, zeina Arkitektura Modernoko Nazioarteko Kongresuaren (AMNK) idazkari gisa modernitate geometrikoaren aldezerik sutsuenetako bat izan baitzen hasieran, hau egiaztatu zuen, Bigarren Mundu Gerra baino lehen jadanik: “Arkitektura eskulturari hurbiltzen ari zaio eta eskultura,

berriz, arkitekturari”⁷. Gaur tentagarria suertatzen da esatea ezen, Per Kirkeby bezalako artistekin, eskultura arkitektura bihurtu dela eta Frank O. Gehry-rena bezalako eraikinak eskultura bihurtu direla.

Ez da harrizkoa mugetako transgresio ugariak kritikariak erakarri izana, generoen arteko bereizketa eta mugarriztatze argi bat erreklamatzeko baitzuten. Naum Gabo eskultore konstruktivistak, biltzarretarako eraikinak ere proiektatu zituenak, errieta egin zion hogeiko urteetako hasieran bere kide Vladimir Tatlin-i, haren *Hirugarren Internazionalari Monumentu* ospetsua aurkeztu berria zuenean: “Eraiki itzazu etxe eta zubi funtzionalak edo sor ezazu arte aratza, baina ez itzazu bi gauzak egin. Ez ezazu gauza bat bestearekin nahasi”⁸. Artearen historialari batzuk, hain gai konplexua menderatzeko beren ahaleginean, sarritan gelditu izan dira generoen mugarriztatzearen eta definizio kontzeptualen arazo espezifikotan⁹: zer da arkitektura eskulturala, zer da eskultura arkitektonikoa? Biak bereizteko irizpiderik begien bistakoenean amaitzen zuten beti, funtzioan. Aurreko mende aldaketatik oso gutxira, Adolf Loos puristak bere gillotina erretorikoa erortzen utzi zuen arkitektura utilitarioaren eta arte autonomo indibidualistaren artean: “Aldez aurretik horretarako batere premiarik gabe agertzen da artelana munduan. Etxeak premia bat asetzen du. [...] Orduan, etxeak ez al luke batere zerikusirik artearekin eta ez zegoen zertan sartu arkitektura arteen artean? Hala da”¹⁰. Gaur egun badu oraindik zentzua arkitektoaren eta artistaren funtzioaren artea bereizteak, nahiz erakusketen industria posmodernoak saiatu izan den arkitektoei artearen Olinporako sarbidea berriz zabaltzen. Hala eta guztiz ere, baliagarritasunaren argudioa da bereizketarako irizpiderik sinpleena. Dagobert Frey-k gaituztat zeukan 1925ean¹¹. Garai hartan, Erich Mendelsohn bezalako arkitekto espresionistek uko egin zioten funtzionalismoaren doktrinari, zeinaren arabera estetika funtzioetik baitator. Informazioaren eta aisiaren gizartearen eskakizunekin eta *blob-meisteren* arkitektura digitalaren “forma libre” kulunkarien atzealdea ikusirik, batzuk ahalegindu dira gaur egun ere alderantziz pentsatzen: *Function follows form*. Horrekin ez da ulertu behar etikotasuna faktore funtzional, sozial, politiko eta ekonomikoen aurrean unibokoki jakintzat ematen denik, aitzitik, perspektiba dialektiko emankor gisa balioztatu behar da, zeina arkitekturaren eta eskulturaren arteko elkarriketatik sortzen baita.

ERAKUSKETA

Generoen arteko bereizkuntza analitiko eta definizio kontzeptuala aipatu nahi ez duten teorialariek nahiago dute arkitekturara mugatu, hitzen bat-egite dinamiko batean ez erortzeko. Oraintsuko argitalpen batzuk arkitekturaren eta haren forma eskulturalen adierazpenean ardatzen dira, nahiz prezio bat ordaintzen duten: “arkitekturaren eta eskulturaren generoen arteko truketze garrantzitsu bat galtzen dute horrela”¹². *Arkieskultura* trukaketa horretaz da, hain zuzen¹³. Horregatik aurkezten dira bi sektoreak bidezko modu batean, obren zerrendak frogatzen duen bezala, neurri berean ageri baitira artistak zein arkitektoak. Baldin eta erakusketan matrize baten bidez zehaztu nahiko balira generoak, hiribide zabal baten gisa imajina liteke, zeinaren aldeetako batek arkitektura “aratzek” eratuko bailukete eta bestea, berriz, eskultura “aratzek”. “Galtzadan” bertan bitariko formak egongo lirake. Benetako arkieskulturek eratuko lukete imajinarioki erdibitzailea: Kazimir Malevich-en *architektona* (1920–26), Vladimir Tatlinen *Kontraerliebea izkinan* (1915), Dan Graham-en *Pabiloia* (*Pavilion*, 1996–1997) eta Herzog & Meuron-en zuhaitz-eskultura handia (2004). Erakusketa kronologikoki egituratuta dago, eta objektu- eta koadro-eremu batean zehar gidatzen du bisitaria; objektu eta koadro horiek kasu bakoitzean hurbilago daude

bai eskulturatik edo bai arkitekturatik, eta horrek ikuspegi-aldaketa etengabe bat eskatzen du, alde batetik, arkitektura eskultura gisa ikusteko eta, bestetik, eskultura arkitekturaren argitan ikusteko. Erakusketan topaketa bitxiak gertatzen dira etengabe eskultore garrantzitsu batzuen obren eta haiekien elkarrekikotasun bat duten eraikinen maketen artean. Orientazioa errazteko, atalka laburbiltzen dira denborazko tarte desberdinak. Hamar kapituluko historia bat sortu da horrela. Modernitatearen historiaurrearekin hasten da, eta Gotikoak eta Klasizismoak eskultura berriaren jaiotzan izan duten eragina erakusten du. Hamarreko urteetatik hogeita hamarreko urteetara bitartean geometriaren eta organikotasunaren artean egon zen liskarraren garaitik, historiak eraman egiten du ikuslea, arkitekturaren eta eskulturaren arteko sintesiaren garai handian zehar, berrogeita hamarreko urteetan gailendu egin baitzen asmo hori, eta instalazio arkitektonikoen artearen hasieran zehar, utopia urbanoetaraino, non hiria eskultura bihurtzen baita (hirurogeiko urteak) eta gaur egungo *boxen* eta *bloben* arteko eztabaidaraino. Ibilbide historikoari esker garaiko giroak aldi berean sumatzen dira, eta atzera-begirakoak eta aurrerapenak etengabe tartekatzen dira; adibidez, Frank O. Gehryren [Bilboko Guggenheim Museoaren lan-maketarekin batera Vladimir Tatlinen Kontraerliebea izkinan](#) konstruktibista agertzen da. “Diskronikoaren sinkronizazio” horrek zehatz dakar kontzientziara gai jakin batzuen konstantzia. Historia orotan bezala, hasiera eta amaiera erabakigarriak dira. Bi data seinaltatu hautatu ziren: hasiera Etienne-Louis Boullée-ren [Isaac Newton-entzako zenotafioaren](#) zurutasun distiratsuko igeltsuzko maketak markatzen du, 1784an eginak, Oswald Mathias Ungers-en estudiotik ekarriak, eta amaiera, berriz, erakusketa honetarako bi arkitekto ospetsuk —Herzog & de Meuron (Jinhua II egitura-Bertikala) eta Jean Nouvel (Monolitoa)— berriaz egindako bi proiektu berezik markatzen dute. Hasiera eta bukaera —aurreriak eta gaur egungo unea— irekita geratzen dira bi zentzuetan eta funtsezko bi tesitan oinarritzen dira.

HISTORIAREN AURREKARIAK

Tesi horietako batek eskultura modernoaren jaiotza aipatzen du. Ohiko historiografiaren arabera, eskultura modernoa Aristide Maillol-ekin (1861–1944) eta Auguste Rodin-ekin (1840–1917) jaiotzen da, eta kubismo piktorikoa espaziora transferitzetik dator. Horrek badu egiantzekotasuna, baldin eta Paul Cézanne-ren (1839–1906) arkitektura piktorikoen bidea hartzen badugu, Picasso-ren ([Gitarra](#), 1912koa) irudi kubistak hedatutako eraikuntzetara igarotzen bagara eta gero jarraitzen badugu, alde batetik, elementu planoen proiektio tridimentsionalarekin (Naum Gabo, 1890–1977) eta, bestetik, Jacques Lipchitz-en (1891–1973) [bolumen kubikotan deskonposatzearekin](#).

Hala ere, baldin eta eskultura modernoaren iraultzak ikuspegi arkitektonikoetatik aintzat hartzen baditugu, eta horretara bultzatzen dute, hain zuzen ere, Vladimir Tatlinen, Kazimir Malevichen edo Rudolf Belling-en objektu abstraktuek, oso bestelako sustraiak geratzen dira agerian. Arkitekturaren historiako tipologia estilistikotara garamatzate. Hala, errusiar konstruktibismoari egiten zaion begirada eraldatuta geratzen da gotikoari XIX. mendean egin zitzaion harreraren interpretazio moderno gisa deskribatzen dugunean. 1919–20ko bere *Hirugarren Internazionalari Monumenturako* proiektuan Tatlinek munduaren irudi kosmiko eta iraultzaile bati eternitatea eman nahian erabili zuen eraikuntza-egiturak badu antza katedrale gotiko bateko aulkiteria nerbiadunaren eraikuntzarena, zeina XIX. mendean modernitatearentzat erabilgarria suertatu baitzen, altzairuz eraikitzeak (altzairuzko gotikoa)

ekarri zuen iraultza teknikoari eskerrak. Boris Groys-en komunikazio pertsonal baten arabera, Tatlin, Malevich eta El Lissitzky errusiar konstruktivistek, teknikaren arrazionaltasuna ordena sozial berri baten utopiarekin identifikatzen zutenak, maila desberdinetan Erdi Aroan oinarritu zuten komunitate produktibo kolektiboaren beren ideia eta barra bitarteko hezurduraren egituraren eraginkortasuna. Erakusketan, Reimseko katedralaren maketak, Antoine Pevsner-en 1946ko obra berantiar baten eta El Lissitzkyren *Leninen tribunaren* maketa baten (*Die Lenintribüne*, 1924) perspektiba bisual bera du. Antolamendu horrek eskulturaren historia modernoko kapitulu oraindik ireki hori esploratzera bultzatu behar luke. “Historiaurrearen” barruan, bigarren adar nagusi batek, klasizistak, eramaten gaitu eskultura kubiko geometrikotik, zeinari Malevichek berebiziko ekarria egin baitzion hogeiko urteen hasierako bere *architektona* suprematistekin, azken aurreko mende aldaketaren inguruan Vienatar Bereiztearen *Quadratstil* protokubistara atzera eginez, frantses arkitektura iraultzailearen proiektu utopikoetaraino.

Etienne-Louis Boullée Vitruvioren zutabeen antzinako ordenetatik zetozen eta eraikitako gorputza oinarritzko forma estereometrikoetara murrizten zuten eraikinak proiektatu zituen 1780tik aurrera. Arkitektura autonomoaren jaiotza, zeinak arteen batasuna berreskuratzearekin egiten baitzuen amets, bat dator arkieskultura modernoa jaiotzen den unearekin. Hala ere, Siegfried Giedionek obra are goiztiarrago batean kokatzen du: Francesco Borromini-ren Erromako Sant’Ivo alla Sapienza elizaren *erremate helikoidalean* (1642–1660). Izan ere, elementu arkitektoniko eskultural horretatik “lerro barroko” bat jarrai daiteke, Antoni Gaudí-ren (1852–1926) eta Hermann Obrist-en (1863–1927) estilo modernistan zehar, Henri Matisse-ren (1869–1954) *Serpentina* (*La serpentine*, 1909) arte. Nolanahi ere, Constantin Brancusi ez zuen New Yorken siluetak bakarrik liluratu. Haren eskulturak forma arkaikoetara eta bolumen sinpleetara murriztu izanak, Apuliako *Castel del Monten* (1240–50) pentsatzen badugu, adibidez, orobat itzultzen du erromanikoa modernitatera eta zentzu arkieskultural batean interpretatzen du. Lau “metafora arketipikoek” (Werner Hofmann) eskultura modernoa arkitekturaren tradizioarekin lotzen duten lerroak eratzen dituzte, eta haien aztarna historian atzera-begira sumatzen da.

GEOMETRIA ETA ORGANIKOTASUNA, BOX ETA BLOB

Abstraktion und Einfühlungen oinarritzko konstelazioaren arabera, harekin sartu baitzuen Wilhelm Worringer-ek 1907an¹⁴ XX. mendeko teoria artistikoa, tradizioaren lerroak murriztu egin daitezke, baita ere, geometrikotasunaren eta organikotasunaren arteko funtsezko adostasunera, arrazionaltasunera eta adierazkortasunera, alegia, edo, Werner Hofmannek argitalpen honetako bere testuan azaltzen duen bezala, “kubora eta uterora”. “Historiaurrearen” ondoren, dualismoa orobat detekta daiteke erakusketaren erdigunean, hogeietako eta hogeita hamarretako urteetako Bauhaus eta De Stijlen mugimenduaren (Georges Vantongerloo, Gerrit Thomas Rietveld, Ludwig Mies van der Rohe) arrazionaltasunak-geometrikotasunak garai hartako joera espresiboen (Alexander Archipenko, Erich Mendelsohn eta *Gläserne Kette*, Bruno Taut-ekin eta Hermman Finsterlin-ekin) organikotasunari-plastikotasunari aurre egiten dion lekuan bertan. Hori gaur egun errepikatzen da *box* arkitekturaren purismo geometrikoaren eta *blobmeister* esaten zaion arkitekturaren forma aldagarrien — ordenagailutan zeharo programatuak— espresionismo bioformoaren artean. Hain zuzen ere, diseinuzko programa digitaletan (CAD) sortzen dituzten formen askatasunak, produkzio-prozedura berriekin bat

eginik, *file to factory-process*, alegia, zaharkitua uzten du Clarenbachen antzinako orientazioa. Hirurogeiko urteetan oraindik, estereometrikotasuna eraikinei esleitzen zion gehienbat, bere murrizketa tekniko eta funtzionalengatik, eta biomorfotasuna, berriz, haren arabera, eskulturari legokioke batez ere, eskultura ingurune bizitik ateratako ereduetatik eratorrita legokeelako, gehienbat¹⁵.

Abstrakzioaren eta mimesiaren, espirituaren eta materiaren, geometriaren eta organizismoaren arteko polaritateak disolbatu izanaren arrazoa, zeinaren balioak Hugo Häring-ek (1882–1958) hogeita hamarreko urteetan konfrontatu baitzituen eta Clarenbachen garaietan oraindik joeren arteko polemika gogor batera eraman baitzuten, da ezen “ordenagailuaren ikuspegitik”, “forma libre” kizkurtuen atzean angelu zuzenaren atzean bezain sistema arrazionala eta matematikoa dagoela. Naturatik hain urrun dago bata zein bestea. Gaur egun bi “familia matematiko” daude gehienbat, *box* eta *blob* sortzen dutenak eta mundu teknologizatuaren egitura nagusi direnak: batetik, Benoît Mandelbrot-en geometria fraktalak dimentsio guztietan agertzen diren forma autoantzekotan deskribatzen du mundua, mikrokosmosetik makrokosmoseraino. Kutxa bidezko konposizioaren printzipio arkitektonikoa, kutxa bat bestearen barruan, bat dator gutxienezko gehienekoari atxikitzen zaiola eta eskalaren proportzionaltasuna potentzialki indargabetzen duela dioen legearekin. Bestalde, Greg Lynn (1964ean jaioa) edo Lars Spuybroek NOXekoa bezalako diseinatzaile gazteek “kurba topologikikoak” esaten zaienekin lan egiten dute, modu organikoan jariatzen den kontinuum bat bezala sortzen dutenak mundua. Kutxa bidezko sistemak bertikalki konektatzen du mikrokosmosa makrokosmosarekin eta kurbek horizontalki konektatzen dute barrualdea kanpoaldearekin. Jean Nouvelen (1945ean jaioa) [altzairuzko kuboak](#), ia 34 metroko altuerakoa, 2002an Murtengo suitzar aintziran flotatu zuenak Expo.02 bitartean eta erakusketan berriz agertzen denak 17 zentimetroko altuerako bloke baten gisara, eredu unibertsal kosmikoa irudikatzen du, eta [Embryological Housek](#) (*Etxe enbriologikoa*), berriz, Greg Lynnenak, eredu bat ordezkatzeko, Möbius-zerrenda baten tankeran, traba gabe elkarrekin konektatzen dituen gorpuzak eta espazioak dimentsio horizontalean.

GORPUTZA ESPAZIOAN - ESPAZIOA GORPUTZEAN

Irakurlea ohartuko zen jadanik ezen ez dela erraza arkitekturaren eta eskulturaren arteko erlazioa eta erlazioaren beraren eraldaketa teorikoki finkatzea. Horretarako abiapuntua “gorputzaren eta espazioaren” oinarrizko formularen dago eta bi kategorien arteko inbrikatze konplexuan. August Schmarsow-ek bereizi egiten ditu eskultura “gorputzen sortzaile” gisa eta arkitektura “espazioaren sortzaile” gisa¹⁶. Eskultura espazioa desplazatzen duen bolumena da eta arkitektura, berriz, espazioa integratzen duen bolumena da, egitura bat ezartzen, espazioan puskak modu tektoniko batean elkartzen eta barrualdearen eta kanpoaldearen artean bereizketak eta loturak sortzen dituen neurrian. Plantea dezagun orain kontu hau: nola jokatzen du gorpuzak espazioarekiko eta, alderantziz, zer erlazio du arkitekturak gorpuzarekin? Nola bihurtzen da gorpuzak espazioa eta, alderantziz, nola gorpuzten da espazioa?

Hori baino lehen kontuan hartu beharra dago ezen XV. mendetik jadanik badagoela halakoxe “gorputz eraikien teoria” bat. Leon Battista Alberti-arentzat (1404–1472), “ornamentum”a eraikinaren gainean zabaltzen den apaindura beharrezkoa da, soineko baten antzera, eta egitura arkitektoniko gordina “gorputz eraiki ederra” bihurtzen du. Ilustrazioaren garaian, XVIII. mendean, eraikinari eskatzen zitzaion

hitz egin ziezaiola behatzaileari giza gorputzaren adierazpen sentsozial berarekin, haren mimikarekin eta keinu-multzoarekin. “Architecture parlante”ren asmamena, zeinaren adibide deigarrienak Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux eta Jean-Jacques Lequeu frantses arkitektoengandik baitatoz, Johann Caspar Lavater-ek 1772tik 1778ra fisionomia aurkitu izanaren garai berekoa da.

XVIII. mendearen bukaeran, pertzepzioa estetikaren muina eta ardatza bihurtu zenean, behatzailearen organismoa gero eta kontuan hartuagoa izan zen. Arkitektura gorputz bat bezala ulertzen zen gisa berean, alderantziz hauteman zitekeen norberaren organismoa gorputz-oskol baten tankeran, barrualdez eta kanpoaldez hornitua, alegia.

Heinrich Wölfflin-ek, Theodor Lipps-ek eta baita ere Friedrich Nietzsche-k nabarmendu zuten ezen, arkitektura hautematean, beti sentitzen dela aldi berean norberaren gorputza (enpatia). Ikuspegi bateratu horrek ondorioak izan zituen orobat eskulturarentzat, zeren eta XX. mendearen hasiera arte modu unibokoan kontzebitua baitzegoen, hau da, espazioa desplazatzen zuen bolumen bete baten gisara. Henry Moore-k (1898–1986) uste zuen, aitzitik, eskultore bezala gorputz zizelkatuaren barrualdea ere ezagutu beharra zegoela, eraikin batek kanpoalde bat eta barrualde bat dauzkan bezala. Printzipioz, txundigarria irudi lezake gaur egun gorputzaren ideiak berriz garrantzia hartzeak, zeren eta uste baikenuen ideia hori desagertuta zegoela Alberto Giacometti-rekin eta instalazioen artearekin eta erabat zaharkitua gelditu zela munduaren inpregnazio mediatikoaren prozesuarekin. Arkitektura eskulturalaren boomarekin, gainazal sentikorren, ukigarrien eta seinale izaerako gorputz ezaugarrien sedukzio-ahalmenean oinarrituta dagoenez, “gorputzaren eta espazioaren” arteko erlazioa gai nagusi bilakatzen da berriz. Erlazio hori ere argudiatzen da instalazioen artearen jatorri dagokionez. Philip Ursprung-ek eskulturatzat aipatzen ditu instalazioak eta, haren iritzian, “laurogeita hamarreko urteez geroztikako eskulturarik arrakastatsuenak” “behatzaileak edo, hobeki esan, bisitariak atmosferikoki inguratzen dituztenak eta haiek emozionalki eta fisikoki biltzen dituztenak” dira¹⁷. Arte espazialaren gorputz-kontzeptua eskulturaren historiara transferitzen baldin bada, funtsezko auzi hau planteatzen da: “eboluzioaren zein unetan “bihurtzen da” gorputza espazio? Horri dagokionez, Eduardo Chillidaz ariko gara gehienbat. Auzia, hala eta guztiz ere, hau da: nola iritsi zen horra?

Modernitatearen hasieratik, eskulturaren gorputz-bolumena espaziora zabaltzeko lehian ari da: 1912an, Alexander Archipenkok ibiltzen ari zen emakume baten irudia zulatu zuen eta bolumen masiboa eta forma hutsa elkarrekin bat egiten saiatu zen. 1919an, Rudolf Bellingek, Tritono (*Der Dreiklang*) bere konposizio abstraktuan, sei metroko altuerako musika-pabiloi baterako maketa gisa sortu zuena, lortu zuen oreka bat ezartzea zutikako hiru gorputzen bolumen plastikoaren eta haiek biltzen zuten bolumen hutsaren artean. Garai hartan sortu zuten ere hutsuneen hustuketak egiteko ideia masaren eta espazioaren arteko erlazioa kontrolatzeko; *Jugendstilek* gainazalekin saiatua zuen jadanik prozedura hori¹⁸. Rudolf Steiner filosofoak eta arkitektoak barneratasuna eta kanporatasuna, ganbeltasuna eta ahurtasuna, konbinatu zituen historia ebolutiboaren prozesu naturalak sinbolizatzeke. Dornacheko Goetheanumen, zentral termikoaren forma deigarriak (1914) sugar bizi baten sugestioarekin jokatzeko du. Hala ere, eraikin nagusiko xehetasun arkitektoniko batetik abiatuta garatu zuen Steinerek jatorrizko forma, alderantzikatu egin baitzuen, nolabait ere. Itzultzearen printzipioa —Steiner bera eskularruaren metaforaz baliatzen da— mutazio formal bat da antroposofistentzat, aldi berean gordetzen baitu esentzia eta munduaren kanpoaldeko espazioa eta barrualdeko espazio animikoa gorputz arkitektoniko batean elkartzeko aukera. Henry Moorek naturan behatu zuen haitzuloen misterioa eta hutsuneak sartu

zituen bere eskulturetan, zeinak baitira “berez nahi izan den forma”¹⁹. Bigarren Mundu Gerraren ondoren, Le Corbusier izan zen haren solaskidea arkitektoen artean. Berrogeita hamarreko urteetan espazioaren eta plastikaren arteko sintesi bat iritsi zuten biek, “plastika espaziala” kontzeptuan adieraz daitekeena. Plastizismo espazialaren artea berrogeita hamarreko urteetan —multzo horretakoak dira Frank Lloyd Wright-en obra berantiarra, bereziki, New Yorkeko [Solomon R. Guggenheim Museum](#) (1956–59)— gailur bat da arkitekturaren eta eskulturaren arteko elkarrekiko jokoan, eta hurrengo urratsa prestatzen du: “gorputza ingurune bihurtzea” edo “gorputza espazio bilakatzea”.

EDUARDO CHILLIDA - GORPUTZA ESPAZIO BILAKATZEA

Honela deskribatzen du Eduardo Chillida eskultoreak (1924–2002), Madrilen bost urtez arkitektura ikasi zuenak, forma baten sorrera: “Berez sortzen da espazioaren premietatik abiatuta, espazioak estalki bat eraikitzen baitu, animaliak bere eskola jariatzen duen bezala. Eta, animalia bezala, hutsaren arkitektoa naiz ni ere”²⁰. Puntu horretarainoko bidea eskultura trinkoan hasten da, harrigarriro, espainiarrak Brancusirengandik ezagutu baitzuen, hark gorroto zenez eskulturetako “zuloei”. Igeltsuzko bere soin goiztiarrean, gainazalean garatzen den bolumen batean, grabatzen ditu Chillidak figura baten zirriborroak. Handik gutxira, abiapuntua ez da jadanik figura oso bat izango, esku uzkurto batzuk baizik, marrazki konplexu bat eratzen dutenak positiboan eta negatiboan. Marrazkia gero eta gehiago abstraituz doa, gero bloke baten gainazalean marrazten da eta geroago pintatu egiten da²¹. Marrazki positibo eta negatibo horretatik abiatuta, balentzia plastiko espazialak bolumenean bertan txertatzen dira. Alderantziz, espazioan barruratzen dira egitura lineal gisa. Eskultura espazial bukatuetan sarritan ezin da sumatu ea bolumen hutsa bloke trinkoan zulatu izanetik ote datorren edo habe gisako besoekin hura inguratuz itxi izanetik ote datorren. Masak eta hutsak etengabe elkar trukutzen dute. Chillidak landu egin du, horrela, gainazaletik abiatuta, ikusmolde konpositibo sinesgarri bat, dimentsio plastikoa erabat desegin gabe gorputza ingurunean hedatzea ahalbidetzen duena. Mooreregan eta Le Corbusierrengan “ingurunea gorpuztea” ez bezala, gorputza potentzialki ingurune bihurtzen da, eskulturak espazioa harrapatzen du eta barrualde bat kanpoalde batetik bereizten²². Chillidaren artea kontzeptu espazial arkitektoniko berrien paradigma handi bilakatu da, adibidez, Diener & Diener-entzat, Herzog & de Meuronentzat edo Steven Holl-entzat²³. Alde batetik, nolakotasun adierazgarriak balioztatzen dituzte, batez ere han non eraikin bat giroak sortzen eta emozioak eragiten dituen konstrukto baten gisara ulertzen baita, espazioaren sorkuntza funtzionaletik eta arrazionaletik harago. Beste alde batetik, aintzat hartzen dute, baita ere, eskultura modernoaren historia morfologikoan espazioaren aurkikuntza berriak izan duen garrantzia gero eta handiagoa, “adimen artifizialaren” eta ordenagailuz lagundutako diseinuaren bitartez. Hori kontraesantzat har liteke, zeren eta bai baitirudi ziberespazioaren birtualitateak eta eskulturaren plastizitate errealek elkar baztertzen dutela, nonbait. Baina, hain zuzen ere, CADeko eta *morphing*eko programatzaileak gai dira Chillidaren ideia eskultorikoak bultzatu zituzten nolakotasun espazial sentsorialen zerbait transmititzeko.

Programatzaile batentzat iradokitzailea litzateke ordenganailu bidezko animazio bat garatzeko zeregina, zeinarekin eskulturaren historian zeharreko metamorfosiak simula bailirateke, Rodinengandik hasi, “bultoen eta zuloen” eskultorearengandik, alegia, eta jarraian Henry Laurens-ekin, Archipenkorekin, Bellingekin, Hans Arp-ekin eta Moorerekin jarraituz, Chillidarenganaino iritsi arte. *Morphing* animatu

horrekin bereziki atera litezke elementu estruktural baten formak: gainazala, zeinak kanporakoitasunez edo barnerakoitasunez, tolesturen eta biraketen bidez, gorputzaren eta espazioaren arteko erlazioa erregulatzen du.

GAINAZALA, ESPAZIOA ETA GORPUTZA

Gorputzaren eta gainazalaren arteko tentsio-erlazioaren garapenaren arabera deskriba daiteke, berez, eskultura modernoaren eboluzioa. Rodinez geroztik, gainazalak gero eta handiagotzeko joera zuen, sabeltzeko eta atzera egiteko joera, alegia, gorputzaren figura antropomorfikoa gainditzeko eta espazioa plastikoki bereizteko, barrualde batekin eta kanpoalde batekin, ezkutuan dagoenarekin eta inguratzen duenarekin. Hala eta guztiz ere, gainazalaren fenomenoak gaur egun, nonbait, ez bakarrik gertaera eskultorikoa eta arkitektonikoa baldintzatzen du, aitzitik, munduaren egituraren metafora unibertsal bihurtu da, oro har. (Erabiltzaileen) gainazalen bitartez komunikatzen gara, batik bat, hizkuntza gero eta gehiago eratzen da (esanahi)-sakonerarik gabeko zeinuz, espaziorik gabeko irudiak kontsumitzen ditugu, gainazalen haztapen optikoaren eta haptikoaren bitartez hautematen dira gorputzak eta espazioa bera gero eta gehiago sortzen da bere baitara bildu edo handiagotu egiten den gainazaletik edo azaleko trazaketen espazializazio bolumetrikotik. Munduaren irudi topologiko hori ez da ezein arkitekturaren hautematen Herzog & de Meuron (elkar. 1978) arkitektoenean bezain nabarmenki. Artearekin izan dituzten elkarrizketa biziak bultzada erabakigarriak eman dizkie horri dagokionez. Aurkako ereduarekin, kutxa minimalistarekin, nazioarteko ospea irabazi ondoren, diseinu ez geometriko eta biomorfoak garrantzi handia hartu zuen haien artean laurogeita hamarreko urteetan. Historia Naturalerako —horrela zuen izena Montrealgo Canadian Centre for Architecture egindako haien [atzera-begirakoak](#)— haien interes handia dago atzean. Gainazal tolestua, sabeldua, hiperaktiboa alderdi haptikoan, sortze formaleko gune bihurtu zen, non gorputza eta espazioa, Chillidarengan bezala, egituratu egiten baitira eta hazten hasten. Hori argi eta garbi egiazta daiteke museoaren parkerako gure erakusketa zela eta proiektatu zuten arkieskulturan (Jinhua II egitura-Bertikala). Aza txinatar baten trazadura gainazalekoa kiribildu egiten da bederatzi metroko altuerako kubo bertikal baten inguruan, eta gainazal bakoitzetik ortogonalki proiektatuz, bolumena hartzen du gorputzaren barruan. Ordenagailuak intersekzio-gainazalak kalkulatu dituzte, hutsune eta protuberantzia ugari artikulatutako egitura plastiko-kristalino konplexu bat osatzen dutenak.

ALBERTO GIACOMETTI - ESKULTURA LEKU BIHURTZEN DA

Berrogeita hamarreko urteen amaieran jadanik, Eduardo Chillidak, haren “hutsaren arkitektura”rekin, bidea urratu zuen “gorputza espazio bilaka dadin” eta, horrekin, instalazioaren artearentzat. Eskulturaren funtzioa “espazioa harrapatzea eta mantentzea” da²⁴; horrela dio Carl Andre-k (1935ean jaioa) eskulturaren kontzeptua zabaltzeko definizioak. Alberto Giacometti da (1901–1966) gorputza espazio bilakatzeko ekarpen erabakigarria egin zuen beste eskultore bat. Sinplifikatuz, gainazal laua diluituz eta gorputzaren bolumenari dentsitatea kenduz egin zuen hori. Giacomettik erradikalizatu egin zuen espazioaren hutsa eta, horrela, auzi filosofiko bat ere ekarri zuen, alegia, giza figuraren iraunkortasuna hiriak gero eta dentsuagoak bihurtzen ari zireneko eta pertsonak gero eta

bakarrikago zeudeneko leherketa demografikoko garai batean. Hala ere, Giacomettiren figurak modu bitxian egiten dira presente. Beti dirudite aldi berean urrunak eta hurbilak, bi espaziotakoak balira bezala, zeinak, arkitekturaren bezala, barrualde batez eta kanpoalde batez aldi berean bereizita eta konektatuta baitaude. Espazio fisikoaren eta birtualaren arteko anibalentzia sumatzeko gaur egun dugunaren antzeko pertzeptzio batera garamatza bereizteak. Alberto Giacometti da espazio birtuala eskulturaren bitartez asmatu zuena. Gorputzaren krisitik abiatuta aurkitu zuen, ez espazio euklidianoaren beraren krisitik abiatuta, zeinari Paul Virilio filosofoak espazio birtualaren sorrera egotzen baitio²⁵.

ESKULTURAK IDULKI IZAN NAHI DU

Behatzailea eta eskultura espazio desberdinekoak direnean, garraztasunez planteatzen den auzia da zein izan daitekeen bion arteko kontaktu-gunea, eta, beraz, eskulturaren basamentuaren beraren problema planteatzen da, zeina, Martin Heidegger-en eta Jacques Derrida-ren arabera, problema bereziki arkitektonikoa baita²⁶. “Idulkiaren problema” formalki eta historikoki landuz heldu zion Giacomettik problemari. Historian, elementu horren funtzioa gori-gori jarri zen Erdi Aroan eraikinetako eskultura arkitekturatik bereizi zenean eta Errenazimentuan bizitza autonomo bat izaten ahalegindu zenean. Eremu publikoko eskultura garai hartan beti monumentu izaten zenez, idulkiak ez bakarrik zuen eskultura espazioan finkatzeko funtzioa, baita eskultura goraiatzekoa ere, haren babeslearen edo zegokion taldearen edo komunitatearen historiaren premien arabera. Ordezkapenezko funtzio horietatik guztietatik libre egongo zen oinarri bat bilatu zuen Giacomettik modernitate berankorren pertsonaren espazioa eta lekua zein zen ikertzeko. Haren obrak monumentuaren historia luze baten amaiera markatzen du, idulkiaren altueraren arabera deskriba baitaiteke historia horren eboluzioa. XVIII. mendea arte, erregeak eta gerrariak oinaldearen eta zaldiaren gainean tronuratsen ziren historiaren aurrean. XIX. mendean, kontzientzia burgesak altuera hurbilago batera jaitzarazi zituen kulturako bere heroiak (Goethe eta Schiller). Gero, bere *Calaiseko burgesak* (*Bourgeois de Calais*) sei aleko eskulturarekin, Auguste Rodinek erabateko iraultza eragin zuen 1895ean, iraganeko heroi ospetsuak herritarrekiko maila berean ipini baitzituen industrializazioaren eraginez zabaltzen ari zen hiri bateko zoruaren gainean —ahalegin hark porrot egin zuen historizismoaren espiritu atzerakoiaurrean—. Baina idulkiaren altuera halako moduan hurbildua zen jadanik espazio urbanoko parterrera, non Giacomettirekin eskultura urrats bakar batez jaitsi ahal izan baitzen, eta Carl Andrearekin eta zoru gaineko haren eskultura lauekin, berriz, eskulturak behatzailearen leku bera okupatu ahal izan zuen.

Eskultura “bide eta leku” bihurtzen da, eta behatzailearen arreta ingurunera bideratzeko funtzioa du. Abangoardiaren ikuspegi baikorretik, hedapen-mugimendu handi baten hasiera da hori, non artea espazio urbanoan barruratzen baita eta arte autonomoak funtzionalitate berri bat egotzen baitio bere buruari, *useful sculpture* (eskultura baliagarria) gisa (Dan Graham, Siah Armajani, Maria Nordman, Scott Burden), eta gorputz soziala Eskultura Sozial bilakatzen ere saiatzen da (Joseph Beuys, 1921–1986). Constant (Nieuwenhuys, 1920–2005), arkitekto artistak eta Internazional Situazionistaren²⁷ sortzailekideak *hiri utopiko berriak* proiektatzen ditu (New Babylon) funtzionalismo egoskorren alternatiba gisa, non robotak lanaz arduratuko lirartekeen eta jendeak astia izango lukeen bere desirei errealitate urbano bat emateko.

“ARKITEKTURAK ESKULTURA IRENSTEN DU!”

Ikuspegi eszeptiko batetik ikusita, idulkia abandonatzean artea espazio publikoan murgiltzen hasten da. Idulkiaren hainbat berpiztek, esate baterako 1987ko eta 1997ko *Münstereko proiektu-eskulturarak*, arteari bere presentzia kritikoa eta espazio publikoan duen deialdirako ahalmena itzultzeko ahalegin bat markatzen dute, monumentua gai subertsibo bihurtuz. Eszeptiko setatsuentzat, eskulturaren kontzeptua zabaltzeak arkitekturak artea bereganatzea ere esan nahi du. Rosalind Krauss artearen teorialari txit preziatuak alegiazko gure “mahai ingurua”ri ekarpenik ez egin izana aipatutako fenomenoarenganako mesfidantzarekin aitzakiatu zuen eta Richard Serra-rekiko adiskidetasuna arriskuan jartzeko beldurra adierazi zuen: “I must tell you, in addition, that my current book project is a diatribe against installation art, which is, I think, an outcome of the absorption of sculpture by architecture”²⁸. Irrikaz zain gaude liburu hori noiz aterako, zeren eta arkitekturaren eta eskulturaren arteko loturaren alderdi problematikoa aipa bailezake, “Guggenheim efektua”rekin aditzera eman den bezala. Euskal hiriburuko Guggenheim Museo berriarekin, Frank O. Gehryk (1929an jaioa) supereskultura bat sortu zuen, gainerako guztiak irensten dituela dirudiena. Richard Serraren (1939an jaioa) *altzairuzko xafra kurbatu erraldoiak* ere, espazio publikoan, hain zuzen, egoera urbano kolokakoekin edo eraikin formalki kidekoekin oraindik elkarrizketa kritiko batean ari direnak, adibidez Hans Scharoun-en (1956–63) *Berlingo Filarmonikarekin*, desagertu egin ziren Bilboko areto handian, bale baten sabelean bezala.

Rosalind Kraussen tesi kanibalistak gogorarazten du ezen eskulturaren eta arkitekturaren arteko lotura espoliatio-erlazio bat izan zela beti. Frank O. Gehry, bereziki, Gordon Matta-Clark (1943–1978) artista kontzeptual goizegi hilaren hondakinekiko estrategiez baliatu izan da, beste gauza batzuen artean. Hala eta guztiz ere, Kraussen ikusmoldeak arestian adierazitako proiektuaren bigarren tesia planteatzera bultzatzen gaitzake positiboki, zehazki, ea, haren sormen ikaragarria ikusita, ez ote den gaur egun arkitektura forma eraikiekin eskulturaren historia idazten jarraitzen duena?

ARKITEKTURA ESKULTURAREN JARRAIPEN GISA BESTE BITARTEKO BATZUEKIN

Auzi hau, noski, erretorikoa da. Azkenaldi honetan, arte pragmatiko aplikatuak (diseinua, publizitatea) beti baliatu izan dira abangoardiako arte autonomoaz. Arkitekturaren joera eskulturalak ikusita, eklektismo posmodernotik eta “decorated shed”en (Venturi/Brown) fatxadak jantzetik bereizten direnak, arkitekturaren alorrak bere burua estututa ikusten du, hala ere, bere teoria eta bere praxia eskulturaren historian oinarrituta berriz “proposatzeko” eta autokritikarako irizpideak hortik eratoritzeko²⁹. Hurrengo galderak akuilu izan litezke harentzat: Arkitekturak eskultura xurgatzen du! Arrazoi horregatik dirudite etxe-orratzek eta arkitektura korporatiboak eskultura txiki handituak edo Norman Foster-en Londresko *Swiss Re* eraikinak dirudi Brancusiren *txori sabelduna*? Gaur egun ia 120 metroko altuerako etxebizitza eta *bulego-dorre bat* eraikitzen ari dira Malmö, dado pilatuz osatua. Haren sustatzaileek Santiago Calatravaren estudioan aurkitu zuten egitura hauskorra, hark eskultura autonomo gisa garatu baitzuen. Eraikina ez al zen lehen proportzioen lege baten adierazpena eta ez al du jadanik egokitu behar eskalaren giza funtzioarekin? Arkitekto modernoek ere artetik ikasi zuten “eskala bakarra”ren roblema, Bazon Brock-ek deitzen dion bezala. Brancusik bere tailerra antzeman

zuen Manhattango siluetan eta bere *Amaierarik gabeko zutabea* (*Colonne sans fin*) eskulturaren 122 metrora handitutako bertsio bat proposatu zuen Chicagon etxe-orratz bat eraikitzeko. Donald Judd artista minimalistari ez zitzaizkion proportzioak printzipioz interesatzen. Michael Heizer-ek baztertu egin zuen eskala eta *Land* Arteko bere eskulturetan bilatu zuen “magnitude absolutua” —nahiz egia izan basamortuan dela eta ez hirian—. Eraikinen sortzaileek —eskultoreek bezala— ez ikusiarena egin diezaioke eskalari monumentaltasuna gigantismo huts bilakatu gabe? Proiektu gisa, Etienne-Louis Boulléren hilobi huts itzelak garai bat markatu zuen, baina, egin izan balitz, hondamena zatekeen. “Bigness, or the problem of the Large” bere artikuluan, Rem Koolhaas-ek bere iritzia ematen zuen, alegia, tamaina zela “arkitekturaren gailurra”. Eraikuntza urbanoaren konplexutasunak masa kritiko bat iritsia izango zuen, halako moduan, non banakotasuna, dimentsionamendua eta proportzioak alferrikakoak bihurtuak baitziratekeen eta kanpoko forma handia, “hiperarkitektura”, bakarrik zatekeen jadanik proiektugileentzako azken gotorlekua³⁰.

Konplexutasun-mendia biltzeko erabiltzen den bilgarri eskulturala izan al daiteke etorkizuneko arkitektura globalerako irtenbidea? Beren lehen idatzietako batean, *Delirious New York* (1978), Rem Koolhaasek komiki-marrazki bat erreproduzitzen zuen, 1972koa, zeinak erakusten baitzuen Manhattan *idulki monumentalen pilaketa* bat bezala eta etxe-orratz ezagunak hainbat eskultura erraldoiturekin agertzen baitzuten, besteak beste Malevichen *arkitektona* saila. *Globo gatibuaren hiria* (*The City of the Captive Globe*) zuen artikulua titulutzat. Erdian munduaren bola ikusten da, idulkien gaineko gainerako objektuen artean. Globalizazioa, sareko lotura prozesuarekin batera, ez al da baita ere bolumen eraikien handitze bat, zeinak teorikoki Lurraren tamainan eta forman aurkituko bailituzkete beren mugak? Erromako panteoiarekin zerua etxe bihurtu zenean hasi zen hori guztia³¹. Boulléren zenotafioak XVIII. mendean eta gaur egungo futbol-zelaiak ideia berari jarraitzen diote. Futbol-zelaiak (Dietmar Steiner-ek “entretanimendu gune multifuntzionalak” deitzen dien horiek) ote dira etorkizuneko eraikuntza-lan nagusia, horditasun kolektiboa teleskopio erraldoiek kosmosean bezala proiektatzen baitute eta, aldi berean, barrurantz irensten baitute mundua? Eskala bakarrak badu beste jatorri bat ere, monumentuaren eboluzioari eta idulkiaren eraldaketari dagokiona. XVIII. mendetik, idulkia ez bakarrik urtuz joan zen, aitzitik, beste alde batetik, kontrako mugimendu bat ere gertatu zen: bolumenez igo zen. Figurak txikituz joan ziren eta azkenean idulkia eskultura arkitektoniko gisa geratu zen. Boulléren Newtonen zenotafioan egiazta daiteke jadanik hori, baina, geroago, monumenturik monumentuenean ere bai, Eiffel dorrean, alegia. Hura izan zen hiri burgesaren eta industrializatuaren lehen enblema publikoa. XX. mendean ekonomia pribatuaren etxe-orratzek ordezkatu zuten Eiffel dorrea, logotipo enpresarial hipertrofiatuak diren arren. Enblema horiek “zeinu faltsuak” (Bazon Brock) dira berez, zeren eta ez baitute historiak sortutako sinboloen izaera loteslea aipatzen eta merkatuaren arbitrariotasunari bakarrik erantzuten baitiote.

Zeinu iheskor horiei, “marka-izen” gisako horiei, eskulturaltasunak “Hiri Generikoa”ren zalaparta kaotikoan duen seriotasuna eta kemena emateko bakarrik diseinatzen ote dituzte partzuergo multinazionalak eraikin gero eta bitxiagoak boterea eta ospea irudikatzen borroka lehiakorrean?³².

Eskulturaltasunerako joera ote du arkitekturak silueta urbanoan zeinu indartsuak “ipini” beharra dagoen guztietan? (“drop-sculpture” esaten zaio leku jakin batean jarri baina harekin berez batere erlaziorik ez duen eskulturari). Zeinuaren eta gorputzaren, *hightechen* eta *hightouchen*, estrukturalismoaren eta gorputzaren teoriaren “harreman arriskutsuak” gaur egungo arkieskulturen berezitasun handien

baitakoak dira. Eta non geratzen da espazioa? Gure proiektuaz espezialista askorekin izan ditudan solasaldi ugariak frogatzen dute ezen “espaziorako” interesak, baldin eta izendapen generiko hori zilegi bazaigu, presentzia handia duela sorkuntza formalaren eta pentsamenduaren esparru guztietan. Arkitektura “gorputzaren eta espazioaren” integrazioa da —gaur, birtualizazioaren garaian, inoiz baino gehiago—. Pantailen omnipresentziak zertxobait moxorrotuko zuen, beharbada, gertaera hori, eta batzuek ahaztu egin dute integrazio hori aspaldi prestatu zela sormenezko esparru batean, zeinak horretarako jakinduria baliotsuak eta esperientzia sensorial aberatsak garatu eta bildumatu baititu, Friedrich Teja Bach-ek katalogo honetako bere artikuluan enfasiarekin adierazten duen bezala. “Brancusi, Moore, Chillida, Giacometti & Co.rengandik ikasi!” kontuan hartu behar litzatekeen lelo bat da. Bere material historikoarekin eta bere kontrajartze interesgarriekin, *Arkiekultura erakusketak* arkitekturaren historiaren beste ikusmolde bat proposatzen du eskulturaren babespean, eta, alderantziz, eskulturaren eboluzioa arkitektonikotasunaren ikuspegitik proposatzen du. Elkarrizketa hori puri-purian dago hain zuzen ere orain, eta ez bakarrik sorkuntza formalaren esparruan, baita ere komunikazioarenean eta gure ingurune sozialean eta kulturean.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Dorothy Dudley, “Brancusi”, hemen: *The Dial*, LXXXII, 123–130. or. hemen aipatua: Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, hirugarren argitalpena, Kolonia 2004, 328. or. [itzuli]
2. Hemen aipatua: Klaus Jan Philipp, *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*, Stuttgart eta Munich, 2002, 12. or. [itzuli]
3. *Ibid*, 13. or. [itzuli]
4. Wolfgang Pehnt, “Architektur”, hemen: Giulio Carlo Argan, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880–1940, Proylän Kunstgeschichte*, Kurt Bittel (ed.) et. al., 12. liburukia, Berlin 1984, 337. or. [itzuli]
5. Dietrich Clarenbach, *Grenzfälle zwischen Architektur und Plastik im 20. Jahrhundert*, conf. Munich 1969, 3. or. [itzuli]
6. Carola Giedion-Welcker, “Vorwort” (1954), hemen: *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung*, Stuttgart 1955, XXV. or. [itzuli]
7. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Zurich 1976, 29. or. [itzuli]
8. Hemen aipatua: *Lexico der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Vittorio Magnago Lampugnani, Ostfildern-Ruit (ed.) 1998, 207. or. [itzuli]
9. Cf. Clarenbach 1969 (5. zk. bezala); Markus Stegmann, *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*, doktore-tesia Basilea 1993, Tübingen eta Berlin 1955. [itzuli]
10. Adolfo Loos, id.en aipatua, *Sämtliche Schriften in 2 Bänden*, Frantz Glück (ed.), Viena eta Munich 1962, 1. liburukia, 314. or. [itzuli]
11. Dagobert Frey-k iritzi hau zuen: “Arte plastikoak imitaziotik eratorri nahi ziren bezala eta haien balorazio estetikoa handik eratorri, ahaleginak egin ziren arte teknikoak haren baliagarritasunetik abiatuta esplikatzeko

- eta horren arabera balioztatzeko. Gaur bi ikusmoldeok gaindituzat jo daitezke”. Dagobert Frey, “Wesensbestimmung der Architektur” (1925), hemen: Fritz Neumeyer (ed.), *Quellentexte zur Architekturtheorie*, Munich et al. 2002, 424. or. [itzuli]
12. Jürgen Tietz, rezenion der Bücher von Klaus Jan Philipp (2. zk. bezala) eta Werner Sewing, *Architecture. Sculpture*, Munich 2004, hemen: Neue Zürcher Zeitung, 2004ko maiatzak 13, 45. or. [itzuli]
 13. Nik dakidanez, “arkieskultura”ren konbinazio kontzeptuala Eva Grauss-ek erabili zuen lehendabizikoz 1966an “Plaidoyer pour une archisculpture” bere artikuluan, *Aujourd’hui* frantses aldizkarian, 53. zenbakian. Hannovergo Kunstvereinen *Archisculptures* erakusketa egin zen 2001eko udazkenean, besteak beste, artista hauen objektuak zeuzkana: Achim Bitter, Rita McBride eta Manfred Pernice. Cf. *Archisculptures. Über die Beziehungen zwischen Architektur, Skulptur un Modell*, Stephan Berg (ed.) erak. kat. Kunstverein Hannover 2001. [itzuli]
 14. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, doktore-tesia Berna, 1907, 2. ed. Munich 1981. [itzuli]
 15. Clarenbach 1969 (5. zk. bezala), 38. or. [itzuli]
 16. Cf. August Schmarsow, “Das Wesen der architektonischen Schöpfung” (1984), hemen: Neumeyer (ed.) 2002 (11. zk. bezala) 319. or. eta hur. [itzuli]
 17. Cf. Philip Ursprung-en saiakera “Blur, Monolito, Blob, Box: arkieskulturren giroak”, argitalpen honetan, 42–17. or. [itzuli]
 18. Cf. Clarenbach 1969 (5. zk. bezala), 33. or. [itzuli]
 19. Honela dio Mooreren aipamenak: “Hutsune batek masa trinko batek bezainbateko esanahi formala izan dezake, berez. Airean egindako eskultura posible da: harriak espazio barne-hutsa biltzen du, hura baita benetako forma irrikatua, forma ‘aipatua’”. (1967); hemen aipatua: Eduard Trier, *Bildhauer Theorien im 20. Jahrhundert*, 2. ed., Berlin 1980, 56. or. [itzuli]
 20. Eduardo Chillida, “Hobe txori-hodei bat zeruan txori bakarra eskuan baino”, hemen: Pierre Volbout, Chillida, Stuttgart 1967, VII–XII. or.; hemen aipatua: Ulrike Schuk, “Dialoge zwischen Raum und Skulptur”, hemen: *Künstler. Kritisches Lexicon des Gegenwartskunst*, ed. 26, Munich 1994, 3. or. [itzuli]
 21. Cf. Viola Weigel-en testua (6. kapitulua). [itzuli]
 22. Artistak St. Gallengo Erker Galerien egindako erakusketa batek bultzatu zuen Martin Heidegger gorputzari eta espazioari buruzko oinarritzko testuetako bat idaztera, betiere irauten duena. Cf. Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen 1969. [itzuli]
 23. Chillidaren obra arkitektura modernoaren ikusmolde askoren fokuan dago. Hala, erlazio estrukturalak egin daitezke Louis I. Kahn-en “brutalismo neohumanista”rekin edo Mario Botta-ren geometrismo plastikoarekin. [itzuli]
 24. Carl Andre (1965), hemen aipatua: Christoph Schreier, “Plastik als Raumkunst-Zum Verhältnis von Architektur und Plastik als raumgestaltenden Künsten”, hemen: *Skulptur-Projekte in Münster 1987*, Klaus Bussmann eta Kasper König (ed.), erak. kat. Westfälisches Landresmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Kolonia 1987, 318. or. [itzuli]
 25. Viriliok hau uste du: “Espazio birtuala espazio errearen krisitik sortu da (metro kubotik, gainazaletatik, bolumenetatik) —geometria fraktalaren eta, noski, telekomunikazioaren eraginez—. Paul Virilio, “Auf dem Weg zu einem Transeuklidischen Raum”, hemen: *Arch. Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, 148, 1999ko urria, 62. or. [itzuli]

26. Cf. Mark Wigley, *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom*, Basilea et al. 1994. [itzuli]
27. Asger Jorn pintoreak 1957an sortutako artisten, literatoen eta intelektualen komunitate bat zen, bizibaldintza sozial, politiko eta kultural alienatuak iraultzeko xedea zuena. [itzuli]
28. “Orobat esan behar dizuet ezen, nire oraingo liburu-proiektua instalazioaren artearen aurkako libelo bat dela, zeina, nire iritzian, arkitekturak eskultura xurgatetik eratorri baita”. [itzuli]
29. Alderantziz, funtzionalitatearen alderdia (*useful sculpture*) eta erretorika bezalako gai posmodernoak (Thomas Schütte) eskulturak arkitekturatik mailegatu ondoren, haren etorkizuneko potentziala gehiago dago birtualizazioaren eta plastizitatearen arteko tentsioaren esparruan, *hightech* eta *hightouch* (Tony Cragg). [itzuli]
30. Rem Koolhaas, “Bigness, or the Problem of large” (1994), hemen aipatua: Rem Koolhaas eta Bruce Mau, S, M, L, XL; Rotterdam 1995, 495–516. or. 495–516; dt. hemen: *Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, 132, 1996ko ekaina, 42–44. or. hemen aipatua: Naumeyer (ed.) 2002 (11. zk. bezala), 575. eta 581. or. [itzuli]
31. Cf. Peter Sloterdijk, *Sphären II-Globen*, Frankfurt am Main 1999. [itzuli]
32. Rem Koolhaasek *Generic City* esaten dio lurralde urbano berri horri; kultura eta talde sozial anitzenak biztanletzat dauzka lurralde urbano horrek, eta han, hiri historikoan oroimen kolektiboaren leku gisa ez bezala, dena sakabanatu eta isuri egiten da. [itzuli]