

Richard Serra

Denboraren materia

GUGGENHEIM BILBAO

NEMROD.....	3
BESTE NORABIDE BATZUETAN EMANDAKO PAUSOAK.....	7
SIGHT POINT ROAD-EN OHARRAK ZABAL	34
GALDERAK, KONTRAESANAK, SOLUZIOAK. LEHENENGO OBRAK	39
DENBORAREN MATERIARI BURUZKO OHARRAK	49
DESORDENA: KRONOLOGIA HALA ETA GUZTIZ ERE	51

NEMROD

CARMEN GIMÉNEZ

Orain sei urte, 1999an, *Richard Serra. Eskultura 1985-1999* erakusketa antolatzeko eta aurkezteko ohorea izan nuen, Los Angelesen egon ondoren, urte hartako martxoaren 27tik urriaren 17ra bitartean Guggenheim Bilbao Museoan ikusi ahal izan genuena. Erakusketa hiri horretan egiteak zerbait berezia adierazten zuen, Guggenheim Bilbao Museoak eskultore iparramerikarraren obra monumental bat baitzuen bere bilduma iraunkorrean, *Snake* (Sugea), 1994-1997koa, hasieratik bertaratu zen publikoaren interesa eta miresmena piztu zituen; baina, garrantzizko gertaera horrez gain, Serrak Bilborekin eta, orokorrean, Espainiarekin zuen harremana oso oparoa izan zen 1980ko hamarkadatik aurrera gutxienez, proiektuak eta obrak egin baitzituen bertarako. Beraz, ez da beharrezkoa aipatzea aita Mallorcakoa izateak, edo bera jatorriz Kaliforniakoa izateak kultura eta sentsibiltate latino eta espainola aurretik hobeto ulertzeko balio izan ziola.

1999ko erakusketaren katalogorako idatzi nuen hitzaurrean Richard Serrak gure herrialdearekin izan dituen era askotako harreman horien errepasoa egin nuen, baita dagoeneko mendearen laurden bat luzatu diren gertaera horien guztien zorioneko lekuko izan naizen aldiena ere. Beraz, testu honetan ez diet datu horiei berriro helduko, ez errepikakorra izan nahi ez dudalako bakarrik, orain berriro ere Guggenheim Bilbao Museoaren esparruan gertatzen ari dena aparteko zerbait dela eta parekorik ez duen sortze prozesu baten gailurra dela uste dudalako, bai Serraren obrak Espainian dituen aurrekariak dagokienez bai, eta batez ere, eskulturari dagokionez ere.

Bereziki zaila egiten zait *Denboraren materia* izenburua duen instalazioaren aurrean sentitzen dudana zirrara idatziz azaltzea. Guggenheim Bilbao Museoak bere bildumarako Serrari enkargatutako zazpi eskultura monumental dira, eta dagoeneko aipatutako eta Museoaren eskariz artistak bertarako lehendik sortutako Sugeari gehituko zaizkio. Guztiak lehen *Fish* izena zuen espazioan kokatuta daude, orain Arcelor Aretoa dena, instalazio garrantzitsu hau babesten duenari merezitako omenaldia eskainiz.

Nire ustez *Denboraren materia* erakusketak adierazten duenaren aurrean sentitzen dudana azaltzeko zailtasuna, obra plastiko bat hitzez komentatzeak beti eragin ohi duen frustrazioagatik ez ezik multzo monumental honek duen kutsu mitikoagatik ere izan daiteke. Izan ere, instalazioa osatzen duten piezak, ikuspegi askotatik, ezohikoak, iraultzaileak dira nolabait ere. Aurrena, beren diseinuak konplexuak eta berritzaileak direlako, eta hurrena beren exekuzio materialak zailtasun tekniko handia ekarri duelako, artistak abentura nekagarri bati aurre egin behar izan baitio, mundu guztian zehar leku apropos baten bila aritu behar izan baitu pieza horiek egiteko. Materialen tamainaz, pisuaz eta instalazioaz ere gauza bera esan daiteke, baita artistak hori guztia aurrera eraman duen moduaz ere, ekinaren ekinez eta ausardiaz. Eta nola ez, Guggenheim Bilbao Museoak egin duen apustuaz, lan hau aurrera eramateko erabakia ekimen historikoa baita arte garaikideko museografiaren parametroen barruan. Horrek guztiak, dagokion mailan, ohiturazkoa dena gaundituz, une gogoangarria adierazten du niretzat inolako zalantzarik gabe, eta gainera Richard Serraren eta bere obraren dimentsio mitikoa agerian uzten du.

Hain zuzen ere, azken zentzu honetan, idazterakoan, ez dakit zergatik, Genesiko pasarte hori etorri zitzaidan burura, Nemrod izeneko pertsonaia mitikoa aipatzen duen hori. I. Liburuan, 10, 8 eta ondorengoetan, Noeren ondorengoei buruz ari denean, Sem, Cam eta Jafeti buruz eta, Uholdearen ondoren, guztien seme-alabei buruz, bigarrenaren, hau da, Camen seme-alabak eta bilobak eta euren artean, bat bereziki, Cus izeneko aipatzean, hauxe dio: "Eta Cusek Nemrod ernalarazi zuen, lurrian lehenengo ahaldua izango zena. Ehiztari kementsua izan zen hura Jehovaharen aurrean; beraz, honela dio: Nemrod, ehiztari kementsua Jehovaharen aurrean. Eta bere erresumaren hastapena izan zen, Babel, Erec, Acad eta Calne hartzen zituena, Sinarreko lurrian. Lur hartatik Asiriara abiatu zen, eta Ninive eraiki zuen, baita Rehobot, Cala, eta Resen ere, azken hau hiri handia zena, Ninive eta Cala artean zegoena". Ez naiz luzez arituko pertsonaia berezi honen inguruan Biblian eta historian kontatzen zaigunari buruz, mendeen oroimenean "ehiztari" eta "eraikitzaile" gisa grabatuta geratu den horri buruz alegia, sekulakoa izan zena. Ustez Asiriar inperioaren fundatzaile izan zen eta, ikuspegi anitzetatik Prometeo antzeko bati lotua, Yahveren atentzioa erakartzea lortu zuena eta, nolabait, haren asmoei desafio egin ziena.

Zer lotura du Nemrod horrek Richard Serrarekin? Mitoen hizkuntzan analogiak ezartzeko aukera ematen digun lizentzia poetikoa alde batera utzita, hainbat eta hainbat urtek banantzen dituzten bi pertsonaia horiekin ezartzen dudana analogia horrek, nire ustez, badu bere funtsa. Orain bi izakion halabezar mitiko/historikoa behartuko luketen konparazio sotilekin entretenitzeko aukera izango nuke. Haietako bat erabat legendarioa da eta bestea erreala eta hurbilekoa, XX. mendearen bigarren erdiko eskultura garaikidearen funtsezko irudi izateaz gain gure artean lanean jarraitzen duena, XXI. mende honen hastapenetan, gaur bertan ziurtatu ahal izango dugunez. Hemen ezarri nahi dudana loturak badu bere funtsa, bi kasuetan "ehiztari" izateak eta "eraikitzaile" izateak esan nahi duenagatik; hau da, desfaziozko mugikortasuna eta, batik bat, "grabitate". Jakina, Asiria/Babiloniako erliebe zinegetiko zoragarri horietan pentsatzen jar gaitezke eta, noski, "zigurat" izenez ezagutzen dugun eraikuntza harrigarri horretan. Hala ere, analogia horretatik erakartzen nauena bi ezaugarri dira, oso zehatzak; ehiztariaren arintasun ausarta eta grabitateari, pisuari desafio egiten dion – menderatzen duen -eraikitzailearen eldarnio zoragarria; hitz batean esanda: sintesia, eskulturan funtsezkoa dena, arintasunaren eta pisuaren artean, dantzaren eta asentamendu irmoaren artean; ordena desordenatzeko, natura bortxatzeko, azken finean, "gizatatze" paradoxa ikusgarria.

Nolabait ere, zeharo konbentzituta nago Richard Serrak oraingo eskulturan betetzen duen zeregina paregabea dela edo, beste hitz batzuetan esanda, eskultore bakarra dela eskultura tradizionalaren arazoei eta eskultura horrek tektonikoki konpondu gabe utzi dituen horiei aldi berean aurre egiten ari zaiena; hau da: betiko eskultura "eguneratzea" helburutzat hartu duen sortzaile bakarra da orain.

Eta halaxe da, Richard Serrak eskultura klasikoaren inguruko galdera guztiak bildu dituelako, baina denboraren oztopo guztiak gaindituz ordea, eta horien artean, material berrien aprobetxamendua, grabitatearen muga konbentzionalak berriro planteatzeko gaur egungo munduak ahalbidetzen dituen horiena, eta forma berrien asmakuntza. Zentzu horretan Richard Serrak mugaraino bizi du espazioa, gaur egun ikuspegi kosmikoak dituen espazioa, baina ez du bizi ikuspegi kontzeptualetik edo metaforikotik egiten, ikuspegi "errealetik" baizik; hau da, grabitatea lapurtu gabe, harekin aurrez aurre jarritz- kargatuz-baizik.

Denboraren material! Titulu aproposa benetan instalazioaren zentzua kontuan hartzen badugu. Marguerite Yourcenarren *Denbora, eskultore handia* saiakera iradokitzailean, idazle honek estatua

klasikoen higadura, denbora igarotzearen poderioz ekintza suntsitzailerak halaberrez egindako kalteek eraginda lortzen duten gero eta edertasun handiagoa deskribatzen ditu. Amaieran hausnarketa hunkigarria egiten du eskultore batek ondo asko gogoan har lezakeena: "Estatua erabat desitxuratuta geratzen denean, orduan hasten da harriaren bizitza". Aparta! Baina nire ustez ez da, ez, biltzen duen eduki alegorikoagatik, ezta sormenaren itxaropenezko baieztapenagatik ere, zerbait gehiagogatik baizik: espazioaren eta denboraren arteko dialektika- aurkaketa - ulertzen duelako edo, gauzak Richard Serraren instalazio honen eremura ekarriz: denboraren materia espazioa delako.

Richard Serrak argi eta garbi azaldu ditu *Denboraren materia* bere instalazioaren historia eta izateko arrazoia eta, bereziki, erabakigarriak izan diren pieza batzuek betetzen duten zeregina, batik bat *Torqued Ellipse I* (*Bihurritu eliptikoa I*, 1996) izenburua duenak, lehen aldiz, Francesco Borrominik bere eliza ezagunean, San Carlo alle Quattro Fontane-n, planteatuta utzi zuen arazo korapilatsua konpontzen baitu bertan: kontrakzio laukoitza egin zaion elipsearen garapen bertikala. Uzurtutako elipse baten garapen bertikalaren gai erakargarri horrek, arkitekto italiarrak eraikinaren plantan ezin hobeto diseinatuak eta nabean goratuta dagoen lehenengo gorputzean ebatziak, ez zuen bobedaren maila gaintzea lortzen, eta ohiko elipsa itzultzen zen, ondoren eraikinaren kanpoko gailurrean estalita geratzeko: dekorazio bikainean, maskarada arkitektonikoan, modurik bikainenean. Borrominiren ukazio horren arrazoia begien bistakoa zen Serra iritsi zen arte: estrukturaren bidez espazioaren kontrakzioak eraikinaren garapen bertikalean jarraitzekotan, bigarren gorputzak irregularki sabeldutako gupil baten ezinezko itxura izango luke. Ikerlan eta esperimentazio nekezaren ondoren, Richard Serrak uzurtutako bi elipse bihurtzea posible dela erakutsi digu, elkarren arteko erlazio bertikalean, gupil desnibelatu baten efektu barregarria sorrarazi gabe, kono bitxi batena baizik, baina kono izan gabe, bere arintasuna inolako ilusionismotara jo gabe mantentzen duena, egituraren eta tektonikaren arazoa bere gain hartuz, eta grabitatea airatuz.

Pieza horretan oinarrituta, Richard Serrak lerromakurraren melodia zoragarria garatzen du, musikala baita benetan, Ingresen biluzi bihurtu bat bezalaxe, bere aurpegi guztiak piano bakar batean eskaintzen dizkiguna, baina aldi berean materiala eta grabitatea ere ba dena, elipseak, nahiz eta toruak eta bihurturak altzairuzkoak izan, lurreko grabitatea utzi gabe hegan egiteko gai bihurtzen den altzairuaz eginak. Are gehiago, garai guztietako artelan handiekin gertatzen den bezala, musika hau, marrazkia eta eskultura da, garaiz kanpoko eta, hala ere, modernoa, berria zeharo bere formulazio fisikoan. *Denboraren materia* instalazioa arkitekturako lezio bikaina da, hitzaren zentzu grekoan, bere *arje* sustraiaren bidez artearen oinarria edo sorrera aditzera ematen baitigu. Jakina, pieza horiek gehienak sartzeko eta zeharkatzeko modukoak dira, eta bisitariak, igarotzen den denboran erreparatu gabe, espazioaren esperientziarekin topo egiten du halaberrez, bat-batean erlatibitatearen teoria formularik gabe baina formekin barrutik bizitzen arituko balitz bezala. Formula konbentzionala izatera iristen den forma da zalantzarik gabe, beharrezkoa eta baliagarria den zerbait, baina artistak, Richard Serrak, ezohiko formak sortzen ditu ezinezkotzat jotzen den horri desafio egiteko, grina eta bilaketa desinteresatuaz ematen dio bizia espazioari, bildu egiten gaitu eta nahasi: orain arte ezagutzen ez genuen munduan bizitzen erakusten digu, bertatik arduragabe bagabiltza ere.

Ez dakit lortu ote dudan *Denboraren materia* instalazioaren aurrean sentitzen dudan zirrara eta hunkipena adieraztea. Orain hamarkada batzuk ikasi nuen Serraren obra miresten, eta gero eta grina handiagoaz beti. Orain ausartu egiten naiz esatera beharbada gaur egun dagoen eskultore bizi bakarra dela, eta ez da bizirik dauden eta oso obra interesgarriak egiten dituzten beste batzuk ez daudelako, ez, baina

konbentzituta nago ez dagoela inor bera orain egiten ari dena egiten ari denik eta, beraz, etorkizuna hainbesteko indarraz proiektatzen digunik. Izan ere, Richard Serrak zeharo originala den edertasunaz sortu du pieza multzo hau, eta baliteke beren zeregina hau besterik ez izatea, pentsatzera eta espazioa bizitzera gonbidatzea: forma arinak, joriak, grabitatean oinarrituak, guri eusten digutenak eta gure munduari eusten diotenak. Errenazimenduaren dotrina artistikoak adierazten zuen zentzuan, *vero inventore-a* da, benetako asmatzailea, naturaren plastikotasuna aurkitu eta garatzen duena eta bere bitartez hitz egiten duena.

Beraz analogia zuritzailetzat har al daiteke Nemroden eta Serraren artean egin dutan hori? Ez al da Serra arkulari ausarta, piezak airean harrapatzen dituzten gezien parabolarekin bere ahalmena zabaltzen duena? Ez al da eraikitzailea, bere dorreak kemenez goratzen dituen zerua ukitzeraino? Richard Serrak espazio fisikoaren bi muturrak menderatzen dituela erakutsi digu: bere arintasun amaigabea eta bere pisu amaigabea. Espazioaren gainaldea eta azpialdea, mutur batetik bestera ibilitakoa. Bere tolesa. Bere jarreraren hauskorra eta titanikoa den zerbait sumatzen da. Ehiztariaren eta eraikitzailearen jarrera. Nemrodena, beharbada; baina baita Akiles garaiezinaren eta "oin arinekoaren" indar zaugarria ere, grabitatearen lege orori desafio egiteko gai, espazioa, bere hedadura guztietan, bere bilakatu baitu, bere etxe, alegia.

[Itzultzailea: Bitez Logos.
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

BESTE NORABIDE BATZUETAN EMANDAKO PAUSOAK

RICHARD SERRA HAL FOSTERREKIN HIZKETAN

Hal Foster: Has gaitezen hasieratik.

Richard Serra: Nahiko ingurune bakartutik nator. Bay Areako hondartzetako etxe batean hazi nintzen, inguruan ezer gutxi zuena. Beraz, ez nekien kanpoaldeko munduari buruz ezer asko. Apenas egin nuen bidaiarik, eta San Franciscora joatea bera ere gertaera handia zen. Irakurtzea zen niretzat beste leku batzuk esploratzeko modua.

HF: Hortaz kulturara hurbildu zinen lehenago aldia irakurketaren bidez izan zen, artearen bidez baino gehiago?

RS: Bai. Sekula ere ez nuen Cézanne bat ikusi Ekialdeko Kostara joan nintzen arte; ikusiak nituen Matisseren koadro pare bat San Franciscon, baina ia ez nuen Europako artearen historiaren berri. Kaliforniako Unibertsitatean, Santa Barbaran, Rico Lebrun eta Howard Warshawren marrazketa klaseetara joan nintzen. Biak muralistak ziren eta asko interesatzen zitzaizkien pintore mexikarrak, bereziki José Clemente Orozco eta David Alfaro Siqueiros. Santa Barbaran eman nuen bigarren urtean Guadalajarara joan nintzen auto-stop eginez eta gero Mexiko DFraingo. Txundituta geratu nintzen Guadalajarako Hospicio Cabañas-en dauden Orozcoren muralekin, haren obrak zuen indar izugarriarekin, eta arkitekturan zabaldu, nahastu eta sartzen zen moduarekin.

HF: ¿Pintore horiek gizartearekin bat egiten duten moduak ere txundituta utzi al zintuen?

RS: Bai. Haien obrak inplikazio sozialak eta politikoak zituen, baita plastikoak eta arkitektonikoak ere, eta asmo artistiko izugarriekin eginda zegoen. Mural horiek ikusita nik aldizkarietan ikusi eta aztertuta nituen koadroak markoaren barruan hertsiegi zeudela iruditu zitzaidan ordutik: hainbeste koadro pintatzea, gero "koadro bat nola pintatu" motako hainbeste pintura egoteko. Mexikarren obrak beste norabide batean emandako pauso bat ziren eta zirrara egin zidan garaiko aginduetatik harantz joateko aukera ba zegoela pentsatzeak. Baina gazte zarenean ez dakizu zein pausok eramango zaituen hurrengora.

HF: Hori 1959 inguruan gertatu zela suposatzen dut. Ikusita al zenuen Pollocken lanik? Edo muralistekin izandako elkartze hura horrelako ezerk eragin gabe gertatu zen?

RS: Orduan ez nekien Pollock nor zen ere.

HF: ¿Zer eragin izan zuen pintura mexikarra lehen aldiz topatzeak zuk egin nahi zenuen horretan?

RS: Garai hartan, Rico Lebrun eta Howard Warshaw mural bat pintatzen ari ziren Santa Barbarako museoaren liburutegiko patiorako. Pareta bi zatitan banatu zuten eta bakoitzak aldeetako batean lan egiten zuen, batek besteak egiten zuenari erantzunez. Egunero joaten nintzen lana nola aurreratzen zuten ikustera. Berriro ere, bertan konturatu nintzen pintura zein neurritaraino lotu daitekeen arkitekturarekin, truka daitekeen zerbait soilik izan gabe. Museo hartara sarritan joaten nintzen Wright Ludington bilduma behatzera. Europako arte modernoko obrak zituen, eta haien artean Picassoren marrazki ugari. Horrela ikasi nuen Europan arte modernoa zen horri buruz zer edo zer.

HF: Beraz, Santa Barbaran Literaturan diplomatu zinen arren, esperientzia erabakigarriak artearekin izan zenituen.

RS: Ez, Literatura ere asko interesatzen zitzaidan.

HF: Zein motatakoa?

RS: Hawthorne, Emerson, Thoreau, Melville, Whitman. Niretzat, handienak transzendentalista amerikarrak ziren.

HF: Jakin nahi nuke eraginik izan ote duten zure obran zentzu honetan: beti gardentasuna erakutsi nahi horrek- materialak, prozesua, egitura, lekua-aurrekari modernoak ditu, aurrekari konstruktibistak bereziki, baina asmo demokratikoa ere aditzera ematen du, idazle amerikar horiekin bat datorrena. Beharbada zure obraren alderdi hori, neurri batean, irakurri dituzun idazleengandik datorkizu?

RS: Hemezortzi edo hemeretzi urte ditugunean ez dakigu zeintzuk izango diren itxuratuko gaituzten eraginak. Gainera, orduan ez nekien oso ondo zer egin - zuzenbide eskola, unibertsitatea - baina marrazketako klaseetara joaten jarraitu nuen. Betidanik marraztu izan dut eta nire irakasleen ustez erraztasuna nuen. Santa Barbaran Warshaw zen nire aholkulari nagusia.

HF: Bera izan al zen Yale-era joateko esan zizuna?

RS: Ez, grabatu ikastaro bat egin nuen, Yale-eko irakasle izandako grabatugile batekin, eta hark aholkatu zidan. Yale-en, ateratako batezbesteko notaren arabera eta aurkeztu beharreko hamabi marrazki nolakoak ziren ikusita beka bat lortzeko aukera nuela esan zidaten; zerbait irakatsi ahal izango zidatela esan zuten! Yale-en beren diplomaturaren jabe izatea exijitzen dizute. Beraz, hiru urtez egon nintzen han, Master of Fine Arts titulua lortzeko normalean behar izaten diren bi urteen ordean.

HF: Nolakoa izan zen Yale-en izan zenuen esperientzia?

RS: Hasieran ezustekoa. Banekien marrazteko abildadea nuela, baina ezer gutxi nekien pinturaz, eta lehenengo urtean gaizki pasatu nuen. Baziren ikasle batzuk nolabaiteko esperientzia zutenak; esate baterako Brice Marden, Bostonen arte eskola hatera joan zena; Chuck Close, eraikuntzak egin zituenak; eta Rackstraw Downes, ordurako kalitate handiko "hard edge", pintore zena. Nire gelakoak ziren guztiak, eta urte bat gorago Robert Mangold zegoen. Beraz, hainbat jende zegoen teknika artistikoei buruz, eta batik bat pinturari buruz nik baino gehiago zekiena.

HF: Ba al zuten New Yorken gertatzen ari zenaren berri ere?

RS: Jasper Johnsek eragin handia zuen ordurako Yale-en.

HF: Eskola hartan sumatzen hasia al zen espresionismo abstraktuarekiko urruntze hura?

RS: Ez. Espresionismo abstraktuak hizkuntza nagusi izaten jarraitzen zuen urtebete edo bi zaharrago ziren pintoreen artean. Estilo hori lantzen jarraitzen zuten, baita neuk ere. Hala ere aldatzen hasia zen zerbait sumatzen zen, ordurako Johns eta Rauschenberg garrantzi handiko irudiak baitziren, eta pop artea bere lehenengo urratsak ematen ari zen. Yale-eko gauzarik onena, irakasle gonbidatuak ziren: Rauschenberg, Philip Guston, Ad Reinhardt, Frank Stella ... garrantzizko bilera zen New Yorkeko artista horientzat guztientzat.

HF: Ba al zenuen askatasunik artista haiek hartutako jarrera desberdinak aztertzeke?

RS: Hori bigarren eta hirugarren urtean izan zen. Lehenengo urtea nahiko diziplinatua zen. Marrazketa, adibidez, eta diseinua ikasi behar genituen. Diseinuko ikastaroek Bauhaus eskolako tradizio pedagogikoari jarraitzen zioten, adibidez, patata bat edo kortxo bat puntuak egiteko tresna gisa erabiltzekoa, funtsean irudi eta hondo arazoak aztertzeke, formari, testuinguruari eta analisiari buruzkoak. Klaseetan enfasi handia jartzen zuten trazu bakoitzak garrantzia zuela adierazten eta orduak eta egunak, baita asteak ere, ematen genituen arazo horiek aztertzen. Koloreari buruzko klaseak genituen eta kaligrafia ere ikasten genuen. Ni horretan ez nintzen oso ona, eta gogoan dut irakasleak esaten zidana, alegia horrek, egia esan, ez zuela garrantzi handirik.

HF: Zergatik?

RS: Hark zioen trazuak egiteko modu asko zegoela, eta artearen historian zehar milaka pertsonak zuhaitzak marraztu zituztela baina nola marraztu zituzten jakiteak ez zuela hainbesteko garrantzirik. Ez zen beharrezkoa lerrozuzenak erabat zuzen egitea edo diagonalak erabat diagonal, pultsua, trazua, neurria eta erritmoa kontrolatzen bazenituen behintzat. Trazuen doitasunagatik gehiegi ez kezkatzeke esan zidan, eta animatu egin ninduen horrek.

HF: Ba al zuen oraindik ere Joseph Albersek eraginik Yale-en?

RS: Bai, batez ere lehenengo urtean. Orduantxe hartu zuen erretiroa. Graduatu nintzenean, Yale University Press-eko *Kolorearen elkarreragina* bere liburuan ari zen lanean, eta proben zuzenketetan laguntzeko eskatu zidan, nire azkeneko urtean koloreari buruzko klaseak eman bainituen. Udaldia probak zuzentzen pasatu nuen eta gero elkarrekin amaitu genuen. Bere klaseetara joaten ziren ikasleek gauzen ikuspegi berezia garatzen zuten, kolorearen saturaziotik, tonuetatik edo baliokidetasunetatik harago zihoana, edo kolore hezeen edo lehorren nolakotasun subjektiboetatik. Aldaketarik txikiak ere antzematen ikasten genuen.

HF: Koloreak ba al du lekurik zure obran?

RS: Bai, beltza kolorea dela pentsatzen baduzu behintzat! Zentzu horretan koloreak presentzia handia du nire obran.

HF: Beltza kolore guztien bategite gisa orduan, eta ez koloreetako bat ere ez balitz bezala?

RS: Bai, beti pentsatu dut beltza kolore bat dela eta horrela erabili izan dut; mugatua da, baina ondo zehaztua. Gerra ondorengo pintura amerikarrean koloreak arazo handia adierazten du. Post-Matisse eta post-Albers kolore saturazioaren aurrean gaude: Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Andy Warhol eta burura datozkidan pintore guztiek Matisseri aurre egin diote eta ez dute asmatu koadroa egituratzeko hark kolorea erabili zuen modua gainditzen. Hark bezala inork ez du jakin koadroaren espazioa kolorearen bidez egituratzen, bere indar guztiaz baliatuz. Ez dago harago joan ahal izan den inor.

HF: Eta Dan Flavin?

RS: Hori beste kontu bat da, hori kolorea espazioan proiektatzea da. Litekeena da Matisserengandik baino gehiago inpresionismotik jaso izana. Baina bai, norbaitek Matisseren kolorearen nagusitasunetik askatzea lortu badu, norbait hori, zalantzarik gabe, Flavin izan da.

HF: Nola asimilatzen zenituen Yale-era joaten ziren artista haiek guztiak, haien material, baliabide eta tailer teknika desberdinekin? Han izan ziren Guston, Reinhardt, Albers, Rauschenberg, Johns, Stella...

RS: Reinhardtek eragin handia izan zuen gudan. Haren klaseak oso irekiak ziren, ez ziren Arte edo Arkitekturako ikasleentzat bakarrik. Haren "Akademia berri baterako hamabi ara u", eta idatzi zituen manifestuak-ukapenaren bidez gaiei heltzeko modu hura-benetan harrigarriak ziren. Bakoitza ahalik eta ondoen saiatzen zen irakasle gonbidatuen hainbeste lezio asimilatzen. Gainera, Yale-en egunean bi aldiz pasatu ohi nintzen Mondrianen *Fox Trot B* handiaren aurretik, Duchampen *Tu m'(Zu-Ni)* eskaileren goialdean zegoen, eta Brancusiren *Yellow Bird (Txori horia)* sarreran. Horrek guztiak ere zirrara sorrazten zuen. Unibertsitate hartan ez geunden gauzak berritzeko, gure bidea aurkitzeko baizik, Cézanne edo Bonnardengandik hasi eta Pollock, De Kooning edo Rothkorengana arte. Horixe da ikasleek egiten dutena, edo orduan egiten zutena. Batzuek New Yorken egiten zena imitatzen zuten, gertuen zutena, baina horretan geratzen bazinen, zaharkituta zeunden eta hori mundu guztiak zekien. *Pollock-de hoonings* ulertezinak batzuk pintatzen bukatu nuen nik.

HF: Zer diozu konstruktibismo errusiarrari buruz? Camilla Grayren liburua, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*, 1962an argitaratu zen eta garrantzi handikoa izan zen Carl Andre, Sol LeWitt eta Flavinentzat.

RS: Niri ez zitzaidan garai hartan konstruktibismoa interesatzen. Pintore izateak zer esan nahi zuen ulertu nahi zuen pintorea nintzen ni, pintore izaten jarraitu nahi ote zuen jakin nahi zuen pintorea. Yale-ek bidaiak egiteko bekak ematen ditu eta zorte handia izan nuen European urtebete egoteko beka bat lortu nuenean. Parisa joan nintzen eta horrek guztia aldarazi zuen.

HF: Zergatik? Badakit filmotekara joaten zinela eta garrantzi handia izan zuela zuretzat Brancusiren tailerra ezagutzeak. Baina nola aldatu zuen Parisek zure norabide artistikoa?

RS: Ordura arte ez nuen eskultura gehiegirik ikusi. Egutero Grande Chaumierera joaten nintzen marraztera, baina oso akademikoa zen dena. Ahal izan nituen erakusketa guztiak ikusi nituen baina nabarmenenak Magritte, Bacon eta Giacomettiri, belaunaldi hartako artistei eskainitakoak ziren. Irudi mitikoak ziren, eragin handikoak, baina Parisen ez zen panorama artistiko berririk ikusten. Ileana Sonnabendek galeria bat zuen eta bertan Edward Higinsek eta Lee Bontecouk erakusketak egiten zituzten. Rauschenberg ez zegoen, ordea. Izan ere, Amerikako artea ez zen Parisa iritsi eta abstrakzioa-Parisko Eskola, Hans Hartung bezalako artistekin-aspergarria zen. Brancusiren tailerra ezagutu nuen, bere horretan zegoena, eta han hasi nintzen marrazten. Ezin dizut esan zergatik; interesatzen zitzaidalako besterik gabe. Marrazkiak zerikusi handia du bolumenak ertza markatzen duen moduarekin eta batek espazioa aztertzen duen moduarekin, hau da, masarekin erlazioan edo testuinguruarekin erlazioan bolumena itxuratzen duen osagai gisa hartuta. Zeharo probetxugarria izan zitzaidan bertan lan egitea. Baliteke tailerrak erakartzen ninduen auraren bat izatea. Baliteke bertako giroan artea sumatzen zelako izatea.

HF: Orduan, Brancusi "eskulturaren" baliokide zen zuretzat, edo han inspirazio-iturri izan zitekeen bere aurreko edo ondorengo tradizioren bat antzeman zenuen?

RS: Ia ez nekien ezer Brancusiri buruz, ezta bere eskulturari buruz ere. Baina gaztea bazara eta eskulturan sartu nahi baduzu-figurazio eta eduki gisa nahiz abstrakzio eta espazio gisa hartuta - Brancusi entziklopedia bat da. Oso purua da gainera, ahalmena du, oso sinesgarria da. Parisen beste gauza asko ere gertatzen ziren. Filmotekara joaten nintzen sarritan - Renoir, Truffaut, Godard eta beste batzuk ikusten nituen-eta hizkuntza berria ikusten ari nintzela konturatzen nintzen. Pintore famatuak, esate baterako Magritte edo Bacon, ez zitzaizkidan interesatzen. Hala ere, izan zen erakusketa bat zirraratzen handia egin zidana, meskalinaren eraginpean marrazten zuen artista frantses batena...

HF: Henri Michaux?

RS: Bai. Haren erakusketa bat ikusi nuen eta ez dut inoiz ahaztuko. Parisen egon nintzen aldiaren gertatu zitzaidan gauzarik garrantzitsuenetakoa izan zen. Ordurako ondo ezagutzen nuen Pollock eta erakusketa hura, eremua lantzeari dagokionez, antzeko zerbait zen, analitikoa ez zen zerbait. Ez zuen Brancusirekin batera zerikusirik, jakina, haren obra formara, bolumenera eta ingurura egindako murrizketa baitzen gehiago; Michauxek, berriz, Pollockek bezala, zabaldu egiten zuen eremua.

HF: Trazuan subjektibotasuna antzematen al zenuen, trazuaren aurretik ez zegoena?

RS: Bai, ez zegoen ezer arauzkorik eta horrek jakin-min handia piztu zuen nigan. Nik Santa Barbaran probatu nuen meskalina, baina ez nuen ulertzen meskalinaren eraginpean nola lan egin zezakeen inork. Eskolan egin nuen azkeneko urtean Michel Butor eta Albert Camus irakurri nituen (Camusi buruzko tesia idatzi nuen). Hizkuntzaren bakuntasunak, deskripzioen argitasunak eragina izan zuen nigan, batik bat Butor irakurtzean, baita esperientziarekiko hain lotura zuzenak ere. Beraz, gauza asko zeuden

martxan: Camusen eragina, Michaux ezagutu izana, Brancusiren tailerrera joatea. Ez nekien zertan bukatuko zen hori guztia.

HF: Orduan egiten hasi zinen obrak: objektuak, ensanblajeak ...

RS: Hori hurrengo urtean izan zen, 1966an, Florentziara joan nintzenean. John Cagen *Isiltasuna* irakurri nuen. Phil Glass eta biok elkarri irakurtzen aritzen ginen Parisen. Cagerek gai eta jakintzagai desberdinak elkartzen zituen eta zoriak bultzatuta egiten zuen, ausaz alegia. Haren aurrekariak dadaismoan zeudenez, poesia automatiko antzeko bat zen, eta hori ez zitzaidan interesatzen. Gustatzen zitzaidana hizkuntza zen, bere espezifikotasunean - Faulkner edo Katherine Anne Porter amerikarrena nahiz Pushkin eta Gogol errusiarrena, edo frantsesena- baina Cagen poesia permisiboak ez zuen egitura nahikorik niretzat.

HF: Nonbaiten esan duzu kale itsu batean zinela.

RS: Bai. Florentzian burdin sareak pintatzen hasi nintzen kolore arbitrarioekin, karratuak minutu batean betez. Amerikar liburutegira joan nintzen eta *Art News* aldizkariaren azkenetako zenbaki bat topatu nuen. Bertan, Ellsworth Kellyk pintatutako burdin sare baten erreprodukzioa agertzen zen, ausaz aukeratutako koloreekin pintatua, eta ni egiten ari nintzenaren antzeko zerbait zen. Zera pentsatu nuen, Cagen eraginagatik Kelly bezalako formalista bihurtuko ba nintzen ez zitzaidala batere interesatzen. Beraz, ahaztu egin nituen Kelly eta Cage. Orduan Espainiara joan nintzen eta garrantzi handikoa izan zen Velázquez ezagutzea. Erabakigarria izan zen niretzat.

HF: *Meninak*? Zer izan zen erabakigarria? Ez al zen pinturaren funtsezko arazoei buruz ezer gehiago konpontzeko geratzen?

RS: Irudimenezko barruko espazioaren eta ni nengoen espazio proiektatuaren artean eten bat zegoela konturatu nintzen, eta koadroaren gaia neu nintzela eta Velázquez niri begira ari zela. Horrek jakin-mina eragin zidan, koadroaren gaia izatea, ez baitzitzaidan inoiz bururatu motiboa ikuslea izango zen pinturarik egin zitekeenik. Ez zitzaizkidan ispiluak interesatzen. Holandarrek egin zutena ezagutzen nuen, eta Velázquezek hobeto egin zuen. Aho zabalik geratu nintzen ...

HF: Hain liberatzailea izateagatik, edo gehiegi hertsatzen zuelako eta ikuslea kateatuta uzten zuen puntu batera eramaten zuelako? Foucaulten ustez *Meninak* koadroak bi sentsazio horiek sorrazten ditu.

RS: Pinturarekin erlazionatzen nintzen modua markoaren barruan zerbait begiratzera mugatzen zela ikusiarazi zidan. Florentzian pintore florentziar horiek guztiak, Fra Angelico eta gainerakoak miretsi nituen. Baina zera pentsatu nuen, "Beti gauza bera da, leiho batetik begira arituko banintz bezala da, egiten dudan guztia pintura marko baten barruan begiratzea da." Orduantxe erabaki nuen kaiolak egitea eta materialez betetzea, animalia biziak erabiltzea, nire heziketaz eta gainerako guztiaz libratzeko edozein gauza egitea.

HF: Pinturaren espaziotik ihes egiteko?

RS: Bai. Florentziako Museo della Specola-n bi gorpu daude disekatuta bezala, Clemente Susini-k argizariz eginak, eta eskrototik eztarriraino zabaldua errai guztiak ikusi ahal izateko. Izugarri ederrak dira, baita maltzurak eta sexualak ere. Nancy Graves eta biok hara joaten ginen gorpu haiek ikustera. Zoologikoek ere jakin-min handia eragin zidaten (Florentziak lehenengo zoologikoak izan zituen). Animaliak disekatzea eta ensanblajeak egitea bururatu zitzaidan, kaiolak erabiltzea eta elkarren gainean pilatzea, Brancusiren erara. Irakatsi zidatena ez bezalako zerbait egin nahi nuen batik bat, edo lehendik ikusi ez nuen zerbait, material desberdinak maneiatu alegia. Hondakinak eta trasteak biltzen nituen traperetatik eta bigarren eskuko dendetatik, edo kaletik, eta muntatu egiten nituen, disekatuta zegoenaren eta bizirik zegoenaren, ilusioaren eta errealitatearen metafora bat sortu nahian. Trasteleku surrealista baten collage antzekoa. Hasiberriek egin ohi dituzten gauzak.

HF: Sumatzen al zen ordurako *arte povera*ren hasiera?

RS: Ez.

HF: 1966 urteaz ari gara.

RS: Bai. Erakusketa bat egin nuen Erroman, komentario asko piztu zituen. Poliziak itxi egin zuen animalia bizidunak zeudelako, beraz berriro zabaltzeko agindua lortu genuen. Tartarugako jende guztia etorri zen ikustera. (Tartaruga galeria bat zen eta bertan Cy Twombly-k, Piero Manzoni-k, Jannis Kounellis-ek eta gero *arte povera* egingo zuten batzuek erakusketak egiten zituzten). Gauza piloa zegoen airean: Rauschenberg, Lucas Samaras, Ed Kienholz eta ensanblajeak egiten zituzten beste batzuk. Bi edo hiru urte beranduago Kounellis-ek bere hamabi zaldiak ilaran jarri zituen. Beraz, nahi gabe, nire obrak *arte povera*ekin lotu ziren.

HF: Baina ez zenuen jardunbide horretan sakondu.

RS: Ez nekien zer zen ere. Bakartuta geunden. Ezer onik ez genuela lortuko uste genuen, baina ez genekien ona ez zena ona ote zen edo inori interesatuko ote zitzaion.

II PRIMITIBO BAT NEW YORKEN

RS: New Yorkera itzuli nintzenean banekien ez nuela ensanblajeak egiten jarraituko. Metafora haiek errazegiak iruditzen zitzaizkidan, materialengatik oraindik interesatzen zitzaizkidan arren. Behin kautxu biltegi batek salgai guztiak likidatu zituen, West Broadwayen, tailerra nuen lekutik gertu. Kautxu pixka bat emateko eskatu nien eta kargatu nezakeen guztia eramateko esan zidaten. Chuck Closeri, Phil Glassi eta beste lagun batzuei deitu nien, behin baino gehiagotan kargatu genuen kamioia eta nire *lofta* tonaka kautxuz bete genuen.

HF: Noiz izan zen hori?

RS: 1966aren bukaeran.

HF: Zer interesatzen zitzaizun kautxutik?

RS: Hauxe esan balidate bezala zen: "Hemen duzu materiala. Ea zer egin dezakezun horrekin." eta nire artean pentsatu nuen: "Zerbait egin ahal izango dut." Lehendik erabili nituen hondakin-materialak nituen buruan, baina material hori industrialagoa zen, hiriari lotuagoa, eta duen malgutasun hori gustatu zitzaidan. Yale-en diseinuari buruzko problema bat jartzen zigutenean, material zehatz baten eta prozesu jakin batzuen muga ere jartzen ziguten. Hemen material piloa nuen. Desafioa material horrek nola jarduten zuen ikustea eta berarekin zerbait egitea zen.

HF: Pentsatu al zenuen orduan eskulturarekin nolabaiteko lotura izan zezakeela?

RS: Ez. Momentu hartan ez nuen ez pinturan ezta eskulturan ere pentsatzen. Baina Yale-en eman nuen azkeneko urtean batez ere Pollock aztertu nuen; bazen bere pintura bat Peggy Guggenheimerako egin zuena -*Murala*, 1943koa- horizontalean garatzen dena, albo batetik bestera, irudi bat bestearen atzetik. Baliteke abstrakzioaren barruan serialismoaren hasiera izatea, baina orduan inork ez zuen horrela ikusten. Mexikarrak ere gogorarazten zizkidan. Hori guztia interesatzen zitzaidan eta beraz goma hartu eta zerrendak moztzen eta bata bestearen atzetik zintzilikatzen hasi nintzen, pintura hura erreferentziatzat hartuta. Zerrendak zintzilikatzearen ideia Oldenburg-engandik ere jaso nuen, ez hainbeste hark egiten zituen lanengatik, grabitatea indar gisa erabiltzen zuen moduagatik baizik, objektuak espazio jakin batean egituratzeko aukera ematen zuen baliabide formal gisa hartuta, alegia. Haren berrikuntza handia hori izan zela uste dut nik.

HF: Zuretzat grabitateak eratzearekin eta egituratzearekin zerikusia zuen. Beste batzuentzat, berriz, deformatzearekin edo desegituratzearekin. Oldenburgen zein obratan ari zinen pentsatzen?

RS: *Soft Fan (Haizagailu biguna)*, *Ladder (Eskailera)* ...

HF: Grabitatea ez al zegoen ordurako Pollocken lanean, egituratzeko (edo desegituratzeko)?

RS: Baliteke, baina oso analitikoa izan behar duzu Pollocken pinturen tanta-jarioa grabitatearen emaitza dela pentsatzeko. Ikasle zarenean eta obra horien erreprodukzioak bakarrik ezagutzen dituzunean, zaila da pintura zoruan jarritako mihisearen gainean isurtzen dela ikustea.

HF: Eta Hans Namuthen argazkiak edo haren pelikula, Pollock pintatzen erakusten duena?

RS: Hogeia urte beranduago ikusi nuen pelikula. Ez dakit nork ikusi ahal izan zuen lehenago. Pollocken irudiak sekulako garrantzia zuen, ez ordea grabitatea erabiltzen zuen moduagatik, justu irakasleek ezin zela egin ziotena egin zuelako baizik: pintura jariatu. Akademikoa den guztia pikutara bidaltzea bezala da. Oso estimulagarria. Gauza bera gertatu zen Stan Brakhagerekin, zinegintzan Pollocken pareko zenarekin, edo Marck di Suverorekin, eskulturan Klinen baliokide zenarekin eta abar. Baina hori guztia akademiko bihurtu zen Andy Warhol iritsi zenean guztia modu sinple eta burlazko batean azpikoz gora jartzeko. Bere pelikuletan ezertxo ere gertatzen ez zela ikustea oso adierazgarria izan zen niretzat. Haren lehenengo pelikulak, liberazio zentzuan, Pollocken pintura-jarioak bezain estimulagarriak izan ziren.

HF: Warholek ez al zuen ordeztu zugar Pollockek piztutako interes hori?

RS: Historiak beti sinestarazi nahi digu pertsona batzuek beste batzuk ordeztu dituztela, estilo batek beste bat ordeztu duela eta abar, baina nik ez dut uste ezerk ezer ordeztu duenik. Hor dugu Pollock, hor ditugu Johns, Warhol, Bruce Nauman ... Ez dut uste gauza batzuek beste batzuk ordeztu dituztenik.

HF: Hala ere kontraesaneko eredutzat har daitezke. Zer diozu Barnett Newmani buruz? Garrantzi handia izan zuen Donald Judd, Flavin eta beste batzuentzat, baina ez dirudi zuretzat hainbestekoa izan zuenik.

RS: Kosta egin zitzaidan Newman ulertzea. Ez nintzen gai izan 1971-1972an Museum of Modern Art-en egin zuen erakusketa ikusi nuen arte. Erakusketa hark apalarazi egin ninduen, ordura arte ez bainuen bere obraren gakoa ulertu. Artean Yale-en nintzenean espresionismo abstraktuaren erakusketa egin zuten, ondoren Europar izan zena. Erraz ulertzen nuen Guston, Newman ez ordea. Ikusi nahi duguna besterik ez baitugu ikusten. Eta nik ez nekien Newmanen lanari nola begiratu.

HF: Baina behar zenuena Pollockengan eta Oldenburgengan aurkitu zenuen.

RS: Errazago ulertzen nituen. Ez zitzaizkidan interesatzen aginduak, objektu autonomo bat nola egin behar den esaten dizutenak. Batik bat kezkatzen ninduen haxe zen, material jakin bat garatzeko nuen gaitasunak eta material hori ahalik eta espaziorik irekienean ni gorputzez sarrarazteko gauza izateak. Horixe da Pollockengandik eta Oldenburgengandik ikasi nuen. Oldenburgen erakusketa Green Gallery-n ikusi nuen bakarra izan zen, han zegoen bere *Hamburger (Hamburgesa)* handia, eta ona zela pentsatu nuen. Objektu bat behatzea baino zerbait gehiago zen. Estimulagarriagoa eta ulertezinagoa zen.

HF: Ulertezina?

RS: Zentzurik ez zuen hamburgesa bat zen. Objektu erraldoia, biguna, tematia, alde bat bestetik desberdina zuena, puztua eta aldi berean hustua. Izaera maltzurra zuen, produktu komertziala besterik gabe nahasteko parodiatzen zuena. Erradikala zela iruditu zitzaidan, eskalari dagokionez, eta axolagabea, materiala egokia zen ala ez ardura ez ziolako. Oso ondo zegoen. Nire belaunaldia (Robert Smithson, Eva Hesse, Bruce Nauman, baita Warhol bera ere) minimalistengandik bereizten duen ezaugarrietako bat haxe da, bai Juddek bai Flavinek modernotasuna lan sakratutzat hartu zutela, eta guk ez. Modernitatea apurtuta ere, objektuaren nagusitasunari buruzko ideia puritanoari eusten zioten, arau batzuei jarraitzen baitzieten, zer egin behar zen eta zer ez agintzen zuten arauak: brontzea leundu beharra dago, kolore doia lortu beharra dago eta abar. Oraindik ere objektuen ikuspegi elitista nabari zitzaien.

HF: Izan ere, Juddek modernotasunaren garaipena lortu nahi zuen, eta ez haustura.

RS: Halaxe da. Objekturik distiratsuenak eta perfektuenak lortu nahi zituzten eta hori ez zen Warholen asmoa. Har ezazu adibidez bere auto istripuen sareetako bat. Puntuak zirriboratu egiten dira laugarren edo bosgarren pantailatik aurrera, ahokadura erregistrotik kanpo dagoelako. Horrek *Artearen ordena ezkutua*-n Anton Ehrenzweigek garatzen duen *scanning* ideia gogorarazten dit, eta horrekin Pollocki heltzen diogu berriro. Kontua ez da parte bakoitza eta partikula bakoitza aztertzea, ezta xehetasun

bakoitza ere. Horretan, bai Pollockek bai Warholek kontra egiten diote Juddi. Kontua obraz nola jabetzen garen da, nola aztertzen dugun eta nola antzematen dugun baino gehiago. Irudi eta hondo artean gehiegi ez bereiztea da kontua, eta ez forma nagusitzea. Minimalismoaren apaiz nagusiak Judd eta beharbada Sol LeWitt dira, Flavin baino gehiago. LeWitt obrak hotz uzten ninduen; planifikatuegia iruditzen zitzaidan. Errezeta bat ematen dizu eta zuk narrazioa ematen diozu; eta LeWitt dionez ez dio inporta bere itxurak. Didaktikoezia niretzat. Kontzeptualak Max's Kansas City-n beren programa artistikoa antolatzen ari zirenean haiekin elkartzeko eskatu zidaten, baina ez nuen nahi izan. Hauxe esan zidaten: "Zer asmo duzu zuk? Zure *One Ton Prop (House of Cards)* [Tona baten eskora (karta-gaztelua)] ikusi dugu. Eskultura egiten ari zarela uste al duzu?", eta nik esan nien: "Eskultura egitean asmo honekin edo bestearekin lortu nahi dena- "objektu espezifikoak" edo kontzeptuak-finkatuta utzi nahi baduzue ez dakit ezer." Eta hala primitibotzat hartu ninduten. Beruna zipriztindu nuen lehenengo aldian (*Splash Piece*) haietako batek deitu zidan esanez hori ezin nuela egin, berak zilar koloreko pintura bere leihotik isuri zuela jadanik adreiluzko pareta baten kontra. Hauxe erantzun nion: "Bost axola niri zuk zer egin duzun. Tona pare bat berun isuriko dut eta arkitekturako molde-lan batzuk aterako ditut." Beren hizkuntzak objektuaren pertzepzioa ordeztuko zuela uste zuten.

HF: Eta beharbada prozedurak, esperimentazioa eta jolasa ere bai. "Ideia artea sortzen duen makina da" horrek gauza asko ordeztu ditzake.

RS: Dena ezereztatzen du. Izugarritzko muga iruditzen zitzaidan eta, gainera, ez zitzairen begiratzea interesatzen. Eta artelan bat egitean niri ez zitzaidan intentzionalitatea interesatzen.

HF: "Ideia makina gisa" horrek asmoa ere ordeztzen du. Orduan, hauxe duzu "jarrerak forma bihurtzen dira", 1969ko erakusketa haren izenburua.

RS: Bai, horixe izan zen gertatu zena eta arte-merkataria deklazio antzera idatzitako paper zatietan hasi ziren jendearen ametsak saltzen. Hori ez zitzaidan inoiz interesatu. Ardura zitzaidana gauzen itxura fisikoaz nuen pertzepzioa zen. Artean asmoa dago, jakina, baina artista eta ikusle naizen aldetik *neure* esperientzia interpretatu nahi dut, ez ordea beste inoren asmoa. Horrez gain asko interesatzen zitzaidan espazioa: elementuak nola bereizi, euren artean nola ibili, zeharkatuz edo inguratuz, eremua nola zabaltu. Niretzat Flavin aurrena izan zen testuingurua zabaltzen, Judd baino gehiago. New Yorkera lehen aldiz iritsi nintzenean Flavinek eskuartearen material zoragarria zuela konturatu nintzen. 1967ko bere erakusketa ikusi nuen, Kornblee Gallery-n; aretoan sartzen zinen eta ikusten zenuen guztia berdea zen, argi berde bat bazter batean, beste bat pareta batean, beste bat harago. Areto guztia berdea zen, eta kanpotik argia sartzen uzten zuten leihoak arrosak ziren, berdearen kolore osagarria. Ikusi dudak erakusketarik harrigarrienetakoa zen, koloreak sortzen zuen espazioan zinelako eta artistak objektua ezabatu zuelako; objektuak ez zuen jadanik garrantzirik, espazioak, testuinguruak baizik. Horregatik, orduan interesatzen zitzaizkidan artista guztien artetik Flavin zen materialik eraginkorrenarekin lan egiten zuena.

HF: Ez al zaitu kezkatzen batzuetan koloretako argi horiek objektua ezabatzeak eta espazioa ia suntsitzeak? Argi efektu horiek Flavinek ez ditu beti dagokien euskarriarekin lotzen.

RS: Ez, horrek ez dit eragozpenik sortzen. Euskarria bera desagertu balitz ere ondo legoke.

HF: Hori ez al dago kontraesanean materia, egitura, espazioa agerian uzteko duzun nahi horrekin?

RS: Tira, Flavin ez da bere argizko objektuak bakarrik. Beharbada bere lehenengo *ikonoetan* eta Tatlini eskainitako *monumentuetan* hori gertatzen zitzaion, baina obra horiek lotura handiagoa dute marrazkiarekin. Bere obretatik gehien interesatzen zaizkidan horiek testuinguruarekin zerikusia dute, baita horrek espazioa suntsitzea berekin dakarrenean ere. Minimalismoaren joera horrekin lotura duen beste artista, niri gustatzen zitzaidana, Andre zen, materialtasuna, adreilua adreilu gisa hartuta interesatzen zitzaiolako.

HF: Adreilua unitate gisa ere bai.

RS: Bai, egia da, baina guztiz ez. Andrek "tailatu gabeko blokea" aipatzen zuenean faltsua iruditzen zitzaidan, iruzur antzeko bat, begien bistakoa baitzen eskuz edo makinaz moztu zituela. Andrek ikertzen zuena materialaren izaera zen: zurarena, berunarena, zinkarena, kobrezko xaflena. Ez zen enkargatzea bakarrik, eta "bidali iezadazue hainbeste honetatik" esatea. Materialen kimika aztertzen zuen, Juddi materialek sor ditzaketen efektuak interesatzen zitzaizkion bitartean. Andre materialen nolakotasunetan inplikatzeko zen, gu bezala: Smithson, Hesse, Nauman, ni neu, baita Warhol ere neurri bateraino. Guztiok minimalismoaren kale itsuan geunden, gaingitu nahian. Ez genuen uste estrategia komertzialekin arte progresista egin zitekeenik. Gu ekinean aritzen ginen.

HF: Nola erabili zituzten estrategia horiek Juddek eta Flavinek?

RS: Eskariz edizioetan lan eginez. "Hemen kaxa piloa duzu, egin lau; hemen argi batzuk dituzu, egin bost." Flavinek hori merkatuari bizkarra ematea zela esaten bazuen ere, justu barruan sartzen bukatu zuen. Merkatuak eskaintzen diozun guztia onartzen du. Bateren batek erakusketa guztia saltzen bazuen haxe esaten genuen, "gauza txarra", erosleak produktua ulertzen zuela esan nahi zuelako, beraz ezin zuen nahikoa berritzaile izan. Hala eta guztiz ere, giroa ez zen hain materialista. Dick Bellamy zeuden arte-merkatarietatik erradikalena zen. Poeta antzeko bat, artean lan esperimentalenak bultzatzen zituen.

HF: Minimalistek eta artista kontzeptualek nolabait ere inkonformistatzat hartu behar zintuzten, primitibotzat baino gehiago. Interes anitzak zenituen eta ez zinen dogmatikoa interes horietako batekiko ere. Hala ere, haiek bezala, zuk ere nolabaiteko mesfidantza erakutsi zenuen pinturaren aurrean. Andrek bezala, ez Juddena ezta Flavinena ere ez zen modura erabaki zenuen eskultura egitea. Haiek, pinturatik eskulturatik bezain beste urrunduko zen obra egin nahi zuten.

RS: Inoiz ez nintzen "objektu espezifikoiari" buruz Juddek zituen irizpideen eta bere proposizio negatiboen alde jarri. Objektu espezifikoiari buruz zuen definizioa landu ahal izateko Chamberlain, Oldenburg, Bontecou eta haien inguruko beste batzuek jo behar zuela konturatu nintzen. Horrek bide ematen zion esateko: "Obra hauek eskultura izan den horretatik eta ora in pintura den horretatik bereizten dira", baina bere obra gehienak zerikusi handia du pinturarekin, espazioa pinturaren bi dimentsioko nolakotasunera eraman baitzuen, Newmanengan nabarmen inspiratutako zerbait. Juddek haxe pentsatzen zuen: "objektu espezifikoi" deitzen badiogu ez dugu kezkatu beharrik lehen egin izan diren gauzez, kategoria autonomoa izango da." Asko miresten badut ere (bolumena inork ez bezala

lantzen zuen), definizio hori mugatuegia iruditzen zitzaidan. Flavin erradikalagoa zen eta Andre abstraktuagoa.

Pollock eta Oldenburg aztertu nituen, nik batik bat espazio erreala nola jarduten zuen jakin nahi nuen, ez ordea pinturaren espazioaren interpretazio gestaltikoa, eta objektu espezifikoarena interpretazio horren beste alderdi bat besterik ez zen. Espazioaren bolumena interesatzen zitzaidan, inguruan zabiltzanean zer gertatzen den jakitea, gorputzaren bidez zer esperimendatzeko den. Dantza ikuskizunetara joaten hasi nintzen Judson Memorial Church-en (orduan Joan Jonasekin bizi nintzen) dantzariak eta batik bat Yvonne Rainerrek espazio irekiarekin nola esperimendatzeko zuten behatzeko.

HF: Baina zergatik bideratu zenituen interes horiek guztiak *eskulturarantz*?

RS: Esprikatu ahal izango dizudala uste dut: *Props-ak (Eskorak)* egiten hasi nintzen. Nola eusten da zerbait paretaren kontra? Nola erabili paretan zerbait zortitik datorren beste elementu bati eusteko? Nola elkartu bi gauza zutik mantentzeko moduan? *Eskora* haietarako ez zegoen aurrekaririk. Ez ziren objektu espezifikoak sortzen. Zoruan berunezko erroiluak egin nituen. Material bat hartu eta bildu nezakeela eta oraindik ere objektu bat izaten jarraituko zuela jabetu nintzen, batez ere manipulatu izanagatik bazen ere. Minimalismoa edozein prozesutik aldentzen zen; niri, berriz, haxe interesatzen zitzaidan, nola egiten den, nola begiratzen den edo nola ibiltzen den.

Nolabait ere, lehenengo *Eskorak* orekaren eta desorekaren arabera erlazionatzen dira gorputzarekin. Gorputzari buruzko erreferentzia abstraktua dira. Orduan *Karta-gaztelua* egin nuen. Goitik behera eroriko zela ematen bazuen ere, zutik mantentzen zen. Zeharka ikusi eta barruan begiratu zenezakeen, eta inguruan ibil zitezkeen, eta zera pentsatu nuen: "Ez zaio buelta gehiagorik eman behar. Hau eskultura da." Nire dibortzioa eragin zuen horrek: Nancy Gravesek eskultura bat balitz bezala aurkeztu behar ote nuen galdetu zidan, baietz esan nion eta nirekin ezin zuela bizitzen jarraitu erantzun zidan.

HF: Definizio haiek orduan zein arriskutsuak ziren frogatzen du horrek.

RS: Niretzat garrantzi handia zuen eta nire erantzukizunaz jabetu nintzen. Artista zarela esaten baduzu gauza asko egin ditzakezu. Ez duzu inolako tradizioz lotuta egon behar. Nik badakit oso konbentzionala dela "pintorea naiz", "eskultorea naiz" esatea, baina ez nintzen alferrik egoten gauero Coupole-n Giacomettiren aurrean eserita edo egunero Brancusiren tailerrean. Indarra eman zidaten. Hortaz, *Karta-gaztelua* egin eta gero, eskultura bat zela jakin nuen. Ezin nuen buruan bueltak ematen jarraitu, jadanik gauza ez zen baietz edo ezetz.

HF: Konturatzen al zinen eskulturaren tradizioa ez zela hain zurrina eta mugitzeko tarte handiagoa ematen zizula?

RS: Bai. Oso eremu zabala zela pentsatu nuen. Ez nuen egin nahi ordura arte egin zen bezalako eskultura, baina tektonikari buruzko ulermena garatu nuen, *neure* eskultura egin nezakeela pentsatu nuen.

HF: Ba al zenuen beste erreferentziarik, Giacometti eta Brancusi ez zirenak, adibidez David Smith edo Di Suvero?

RS: Ez. Andre garrantzi handikoa zen niretzat, batez ere bere moduluak elkartzen ez zituelako, elkarren kontra eusten zituen besterik gabe. Behin esan nion: "Zergatik ez dituzu gauza horiek zorutik bereizita jartzen?", eta hauxe erantzun zidan: "Ez kezkatu Richard, egingo du beste batek." Eta neure artean pentsatu nuen: "Oso ondo, neuk egingo dut ba." Eta halaxe izan zen.

HF: Baina garai hartan eskultura gorputzaren analogia zen neurrian interesatzen zitzaizun, alegia, oreka, desoreka, konpresioa, frikzioa ... Zer gertatu zen xafra hura, *Strike* (*Kolpea*), izkina batean jarri zenuenean?

RS: *Karta-gazteluaren* ondoren egin nuen *Kolpea*. Hasi berria nintzen espazioa lantzen. Izkinan xafra bat jarri gero bere kasa mantenduko zela pentsatu nuen. Hori lortzeko, altzairuzko xafra bat hartu nuen, 2,40 bider 7,30 metrokoa, eta horixe zen *Strike*. Espazio guztia definitzen zuen espazioa banatzean, Flavinek egin zuen bezala gela menderatzen zuela jabetu nintzen, baina kasu honetan nire materiala erabiliz. Hala ere, urte pare bat behar izan nituen obra horren inplikazioak ulertzeko.

HF: *Eskorak* egiten hastekotan zinenean Judson-eko dantza ikuskizunetara joan ohi zinen. Lagundu al zizun horrek zure obran jardun zezaketan indarren dinamismoa ulertzen?

RS: Bai, dantza haietan dantzari bat erortzen zen eta beste batek eusten zion. Gauza batzuk ikusi nituen nire eskulturan erabil nitzakeenak, esate baterako mugimenduaren, orekaren, etenaldiaren eta neurriaren inguruan. Eta leiala izan nintzen: dena ikusi nuen.

HF: Harritzen nauena zera da, zure eskultura *eskaria*, nolabait esatearren Andrearen obra goratzeko hartu zenuen erabakia, eta ingurua tartean sartzekoa, eskultura espazioan, prozesuaren, mugimenduaren eta denboraren eremuan *desegitea* ere izan zitekeela. Eskultura berreskuratzeak trukean eskultura bera sakabanatzen zuen eremua aktibatuko balu bezala, objektu exentuen zentzu tradizionalan behintzat.

RS: Zera gertatzen da, eskultura zorutik bereizten den eta bere kasa zutik mantentzen den momentutik eremua gehiago zabaltzeko nahia sortzen dela. Beste bi urte gehiago behar izan nituen hori lortzeko. Langile bat istripuz hil zen muntaketa lanean ...

HF: Walker Art Center-en?

RS: Bai 1971n. Nire bizitza asko konplikatu zen ezbehar harez geroztik. Eraso gogorrak jaso nituen. Jendeak agurra ukatzen zidan kalean, eta hiltzailea nintzela idatzi izan zen. Bost urtez aldentzera eraman ninduen horrek, eta zortzi urtez uzurtuta egotera.

HF: Dagoeneko hitz egin dugu zure lanaren etapa kritiko batzuek. Zer gertatzen da ordea halako krisialdi batekin? Walker-eko ezbeharra hor dago, jakina, baina *Tilted Arc-i* (*Arku inklinatua*) buruzko polemika ere. Zein da bi une horien artean dagoen lotura? Aldarazi al zuten zure obra edo besterik gabe zeureari gehiago eustera eraman zintuzten?

RS: Nire aukera artistikoari eustera eraman ninduten. Jendeak-neuk behintzat-bizimodu alternatiboa nahi duelako egiten du artea, norbere esperientzia adierazteko asmoz norbere denbora erabiltzeko modu bat baita. Zerbaitek blokeatzen zaituenean, erabakitasun handiagoa sentitzen duzu jarraitzeko modua

bilatzeko. Sorburura itzultzen zara, erabakia hartzeko une hartara, eta ez harrokeriara, nabaritasunera eta abar. Desafio egiten dizutela sumatzen duzunean indartsuago ere bihurtzen zara, alboratuko bazintuzte bezala eta bidera itzultzen ahaleginduko bazina bezala. Langilearen heriotza suntsigarria izan zen, eta Arku inklinatua-ren inguruko polemika nekagarria, baina halako gertaerek egiten duzuna zergatik egiten duzun hobeto ulertzera eramaten zaituzte.

III ESKULTURA BEREIZITAKO EREMUAN

HF: *Eskora* horiekin eskulturak zorutik goratu eta gero sumatu al zenuen zure barruan haiek bereizteko premia ere?

RS: Hasieran ez. Xaflak goratu nituenean konturatu nintzen horrek ere muga bat zuela. Xafla haiek bereizteko premia sentitzen nuen baina ez nekien nola. Ez nuen jakin *Kolpea* egin nuen arte. Kolpeak espazioari nola aurre egin ikusarazi zidan.

HF: Hemen 1970ean Japoniara egin zenuen bidaia dago tartean, zen lorategiak lehen aldiz ezagutu zenituenekoa.

RS: Bai, berebiziko garrantzia izan zuen. Lorategi horiek pertzepziozko espazioa zabaltzen dute. Pollock eta Ehrenzweigen bereizi gabeko eremuak gogora ekarri zizkidaten laburbilduta. Garrantzizkoena espazio bateko *denbora* da, eta denbora horretan zehar egiten duzun mugimendua: denbora *fisikoa* da. Laburtu edo luzatu egiten da baina beti dago artikulatuta. Batzuetan xehetasunetara murrizten da, baina beti bukatzen duzu eremuaren osotasunera itzultzen.

HF: Azaldu iezadazu nola asimilatu zenuen hori guztia Japonian. Zure obrak norabide hori hartua zuen dagoeneko, zalantzarik gabe, baina arreta jarria zenuen beste artista batzuegan ere, Smithson eta Michael Heizerrengan. Baina nola iritsi ziren faktore horiek guztiak elkartzera?

RS: Zen lorategien esperientziak paisaiako nire obra horietara eraman ninduen. Heizerekin eta Smithsonekin nuen harremanak ez zuen batere zerikusirik izan obra horiek egitearekin. Dan Grahamekin Smithson aurkeztu zidan New Yorkera iritsi nintzenean eta lagun min egin ginen. Astean pare baten ikusten genuen elkar eta gauero hitz egiten genuen. Smithson oso kritikoa zen, beti aritzen zen amorrarazten eta burlaka, eta haren adimena probokatzea atsegin nuen. Oso aberasgarria zen. Gauza askori buruz zekien eta gainera oso ikonoklasta zen. Herri kulturari, sofistikuari, zientziari, geologiari, astrologiari, bururatzen zaizun edozein gauzari burla egiten zion. Oso konbinazio bitxietan nahasten zuen dena. Ameslaria zen eta nahiko tipo arraroa. Jendeak uste duenez haren idatziak dira egin zuen gauzarik garrantzitsuena bere idatziak direla uste du. Litekeena da. Baina giro horren barruan gainerakoei aurre egiten eta molestatzeko aritzen zen aldetik ere garrantzi handia izan zuen. Gu guztion katalizatzailea zen. Judden laguna nintzen ni, asko babesten zuen nire obra, baina Juddek eta Smithsonek ezin eraman zuten elkar. Smithson izugarri lehiakorra zen, zuen pentsatzeko modu harekin, hain originala eta xelebre; ez zen, ez, zaila pentsamolde horrek liluraztea. Beti interesatu izan zitzaizkidan materialei eta desmaterializazioari buruz zituen ideiak.

HF: Zerk eragiten zion hain adimen garrantza izatea?

RS: Nihilismoaren bidez katolizismoa gainditzeko zuen premiak, Warholi gertatzen zitzaion bezala. Mutil irlandarrekin hezitakoa naiz eta horregatik ulertzen nien ondo halako katoliko ernegatuei. Baina Smithson, gainera, pertsona bikaina zen eta haren heriotzak min handia egin zidan.

HF: Izan al duzu bera bezainbesteko garrantzizko solaskiderik?

RS: Ez. Azkenaldi honetan bi pertsonarekin aritu izan naiz bereziki gustura hizketan (biak orain gutxi hil dira): Kirk Varnedoe eta David Sylvesterrekin, alegia. Baina nigan ez dute Smithsonen utzi zidan arrastoa utzi; ez ziren hura izan zen isla izan, erdi zorabiatuta uzten zaituen ispiluko isla hori. Smithsonen bera bezain urruti iritsi nintekeelako estimatzen ninduen. Mozkortu egiten ginen, gauak bata besteari garrasika pasatzen genituen, eta hurrengo goizean, beti bezain lagun. Jende askok ez zuen hori ulertzen, ez nigan ezta berarengan ere.

HF: Nola konparatuko zenuke haren adimena zurearekin?

RS: Bere esperientzia bizi nahi duen pertsona naiz ni, eta ikasi nahi ditudan gauzak nire kasa ikasi nahi izaten ditut. Baliteke horrek hareazko duna handi batean jaio izanarekin zerikusia izatea. Ingurune hartan neure burua baino ezin nuen aintzakotzat hartu. Berehala ikasi nuen neure kasa ondo moldatzen.

HF: Balore horiek Emersonenen oso antzekoak dira, norbere esperientzia asimilatzea, proban jartzea, zeure burua bertan islatzea eta aurrera jarraitzea. Obra nabarmen batzuk aipatu ditugu: lehenengo galdaketa lana, lehenengo *Eskora*, *Eskora* haiek *Kolpe-ra* eraman zintuzten modua eta espazioan esku hartze horrek mugimenduak eta denborak zehaztutako eskulturaren eremua zabaltu zuen modua. Zer sortu zen ondoren? Obra batzuk egin zenituen, adibidez *Stepped Elevation* (*Igotze mailakatu*) Pulitzer sarietarako, baita *Shift* (*Desplazamendua*) eta *Spin Out* (*Biratu*) ere.

RS: Obra horiek garrantzi handia dute niretzat. Barrualdean egin nuena kanpoaldean probatzeko moduak izan ziren. Pulitzer pieza paisaian egin nuen lehenengo sarraldia izan zen. Bi urte behar izan nituen bukatzeko. Erdibidean eten bat egin behar izan nuen eta sakon arnas hartu, Pulitzer arte-bilduma handiaren aurrean bainengoen. Hori Japoniara egin nuen bidaiaren ondoren izan zen, denbora ikusteko eta ulertzeko modua aldarazi zidan bidaiaren ondoren.

HF: Zein izan zen hurrengo urratsa eremu zabaleko eskultura garatzen ari zinenean?

RS: Smithson eta Heizer *earthworks* egiten hasi zirenean, beraiekin elkartzeko eskatu zidaten. Haiek egiten zutenak jakin-mina sorrarazi zidan baina ez zetorren bat nirekin. Heizerrek Juddi jarraitzen zion paisaietako bolumenen ikuspegi hori lantzen, eta Smithson bere ikonografia berezian inspiratzen zen, geologiari, kristalografiari eta gainerako guztiari zegokionez. *Spiral jetty* (*Malguki espora/a*) instalatzen lagundu nion eta hil zenean *Amarillo Ramp* (*Amarillo-ko malda*) bukatzen laguntzen aritu nintzen. Baina gehienbat naturan egindako lanek paisaiaren ideia grafikoa aditzera ematen dute, eta niri gehiago interesatzen zitzaidan espazioa zabaltzeko zuen eta bertan gorputzez barneratuko zintuen sarraldia, erlazio bisuala bakarrik ezartzen ez zuena. Altxaera da paisaian gehien interesatzen zaidana, fisikoki zer

gertatzen den jakitea altxaera aldatzen denean eta orientatzeko ez horizonterik ezta planorik ere ez dagoenean. Nola sartu paisaia horretan, nola laburbildu eta bildu bolumen batean? Nola lortu obraren edukia haxe izatea, mugitzea eta begiratzea?

HF: Kezka horrek zugar jarraitu du eta formen hizkuntza berezia garatu duzu bolumenak espazio desberdinetan beste modu batzuetan antolatzeke. Zure pelikulek lagundu al dizute eskulturaren hizkuntza argitzen?

RS: Nire pelikulak aparteko ikerlana dira. Ez dut ulertzen "pelikula-eskultura" ideia. "Pelikula-eskultura" esatea "arkitektura-eskultura" esatea bezalaxe da. Faltsua iruditzen zait.

HF: Hala ere, "arkitektura-eskultura" existitzen da. Horrekin esan nahi duzu ez direla benetakoak ez eskultura ezta arkitektura ere?

RS: Bai. Pelikula batean argiaren, zeluloidearen, proiektorearen eta enkoadorearen materialtasunarekin lan egiten duzu. Horiek dira baliabide horren mugak. Aurki daitezke eskulturarekiko analogia metaforiko batzuk, baina ezer gutxi gehiago.

HF: Gerta daiteke baliabide horiek espezifikoa izatea baina elkarri definitzen laguntzea, bereizita, eta batek zinearen bidez eskulturari buruzko gauzak ezagutzea eta alderantziz? Edo zeharo autonomotzat hartzen dituzu?

RS: Dena lotu daitekeela uste dut, baina ez dut uste batek eskultura egiteko ikertzen duenik zinea, edo alderantziz. Horrek ez du esan nahi ikerlanak erabat bereziak direnik, baina ez zait inoiz iruditu gauza batek bestearekin zerikusi handirik duenik. Bestalde, *Eskua berunari eusten* egitearen arrazoia haxe izan zen, norbaitek *Karta-gaztelua*-ren instalazioari buruzko pelikula bat egin nahi zuela esan zuela. *Eskua berunari eusten*-ek ikusleari obra bat nola muntatzen den, obra horretara nola iristen zaren ala ez, nola lortzen duzun oreka edo nola ez duzun lortzen hobeto azalduko ziola pentsatu nuen. Baina ez dut uste pelikula eskultura bat denik. Eta ez dut uste jendeak pelikula *Karta-gaztelua*-rekin erlazionatu zuenik. Baina orain pintura edo argazkia ez den guztia "eskulturaren" pean sartzen da eta hori beste kontu bat da. Eskulturaren ezin dituzu osagai jakin batzuk saihestu: materiala, masa, grabitatea, oreka, lekua, argia, denbora, mugimendua. Hori guztia hor dago, eta lantzen duzun moduak zehazten du egiten duzuna.

HF: Zalantzarik gabe, baina osagai horiek hor daude beste baliabide eta teknika batzuetan ere.

RS: Beharbada argia, denbora, mugimendua, baina bakan batzuetan.

HF: Hala da. Zineak ezaugarri horiek ditu, baina arkitekturak gehiago ditu.

RS: Bai, hain zuzen ere hor ditugu analogia gehiago.

HF: Errenazimendutik gutxienez, eskultura pinturaren mendean egon da. Eta halaxe gertatzen da mugimendu moderno guztian. Artean nagusitzen diren ereduak pinturaren bitartez eratzen dira, antagonikoa bada ere, adibidez minimalismoaren kasuan.

RS: Bai, oraindik ere eskultura bigarren mailakotzat hartzen da, oso obra multzo bikaina egin izan duten eskultoreak egon badira ere. Zaila da nire obraren eragina zein izango den jakitea. Baliteke beste eskultore batzuei adorea ematea, baina ezin da jakin berez eskulturaren susperraldirik ekarriko ote duen.

HF: Hortxe dago paradoxa. Zuk eskultura espezifikoagoa egin duzu, ahalmentsuagoa, neurri handi batean beste teknika batzuen aurrean hartu duzun jarrerak eraginda: eskultura pinturaren (irudiaren, piktorkoa denaren) aurrean; oso bestelakoa da zinearen aldean; arkitekturaren alderdi batzuetan inspiratzen da eta beste batzuk baztertzen ditu ...

RS: Mentalitate malgua eduki behar duzu. Norbere irizpideetan edo polemiketan hertsirik geratzeak ez dizu berria den hori aurkitzen uzten. Eremu desberdinen aurrean interesa erakusteko malgutasuna ematen dizu. Smithson jeinu bat zen, bere artean ikerlan anitzen emaitza adierazteko gai izan zelako. Beti aurrean egon beharra dago, eta jakin-nahiaz jokatu.

HF: Zuk horrela jokutzen duzu, zalantzarik gabe, baina horrez gain oso zehatza zara teknika desberdinei dagokionez. Adibidez, zure obran ez zara arkitektura eta eskultura nahasten saiatzen, hori baino gehiago printzipio estruktural komunak zeintzuk diren ulertzen eta gero printzipio horiek eskulturaren bidez garatzen saiatzen zara.

RS: Eskulturan formak sortzean tektonika sartzen da tartean. Lehenik oinarriari dagokionez eta halakorik ez badago, orduan material jakin bat zorutik goratu daitekeen moduari dagokionez. Beraz, kontua pisuak, masak eta frikzioak nola jarduten duten da. Nik dudan abantaila hauxe da, errematxeak erabiltzen eta armadurak altxatzen dakidala, txikitan ikasi bainuen hori altzairu fabriketan lanean. Hainbat nekien prozesu industrialei buruz eta nire artean aplikatu nezakeela konturatu nintzen. Horrek segurtasuna eman zidan. Era berean, eta honek minimalismoaren lerrorik sinpleenera garamatza, Warholek publizitate teknikak eraman zituen artera, eta, geroago, Barbara Krugerrek diseinuen collageak erabili zituen. Teknika kontserbadore batean metodo berriak barneratzeak beti ematen dizu abantailaren bat.

HF: Batzuetan aipatu izan duzu asko ikasi duzula ingeniariengandik eta arkitektoengandik: John eta Washington Roebling, Robert Maillart, Mies Van der Rohe eta abarregandik.

RS: Baita Hans Scharounengandik ere. 19nan Berlinera joan nintzenean, bertako liburutegia eta bertako kontzertu aretoa bisitatu nituen. Eraikin horien eragina erabakigarria izan zen kurbak erabiliz aire zabalean obrak egiten hasi nintzenean.

Scharounek eragin handia izan du nigan, Frank Lloyd Wrighten Guggenheim Museoak bezala. Arte modernoan kurba ez zen gehiegi erabili. Izan ere, nire *Arku inklinatua* obratik harridurarik handiena eragin zuena ez zen hainbeste plaza osoa hartzea, kurba handi bat izatea baizik. *Arku inklinatua* Federal Plaza-n eta *St. John's Rotary Arkua* Holland Tunnel Uno-n egitera bultzatu ninduen arrazoietakoa bat, ahurtasunaren eta gantzitasunaren arteko desberdintasuna ikusi eta ulertu nahia izan zen. Forma ahur bati aurre egiten diozunean bolumen lerromakurraren zabaltasun osoa agertzen zaizu aurrean; obraren ertza lekuz aldatzen duzunean gantzitasun opako bilakatzen da, oinez zeharkatzen baduzu bakarrik agertuko dena. Ezin duzu eremuaren zabaltasuna ikusi edo bolumena nola xurgatu duen ikusi. Izkina zeharkatzean besterik gabe, beste mundu bat agertzen da. Horixe interesatzen zitzaidan eta ez zirudien

arkitekturan hainbesteko garrantzirik zuenik. Baliteke hogeita hamarreko hamarkadan kurbarekiko nolabaiteko interesa egotea, baina diseinuan gehiago arkitekturan baino ...

HF: Orduan sortu al zitzaizun Barrokoko arkitektoak, adibidez Borromini, ezagutzeko gogo?

RS: Ez, hori geroago izan zen, elipseak baino justu lehenago. 1991n egindako bidaia batean, Alfred Pacquementek Frantziako eliza erromanikoak ikustera eraman ninduen. Horrek garrantzi handia izan zuen. Beste esperientzia paregabea-koaderno batzuk ditut marrazkiez beteta Ronchamp-en dagoen Le Corbusierren kapera ikustea izan zen, urte hartan bertan. Solidoa dena eta hutsa dena gauza bakarra dira han. Espazioak horiei eusten diela antzematen duzu, eta alderantziz, unitate bat direla, alegia. Lehenago egon zaren beste baten batere antzik ez duen bolumenean aurkitzen zara, eta horrek beste edozein obrak ez bezala eragiten dizu fisikoki eta psikologikoki. Arkitekturak efektu hori lortu badezake, eskulturak ere egin lezakeela pentsatu nuen.

Ronchamp bolumenari dagokionez ikusi nituenetatik hori lortu zuen lehenengo arkitektura zen. Txikia da, baina ez duzu horrela sentitzen, oroimenean ere ez da horrela agertzen. Presentzia bolumetrikoki izugarria du, batik bat hormetako bakoitzaren zuloak eta argia pasatzen uzten duten moduak eraginda. 1966an Europan izan nintzenean, auto-stop eginez Atenastik Istanbulera joan nintzen eta Santa Sofia ikusi nuen. Bertako argiak gorpuztasuna zuen, ukigaita zirudien, ukitu egin zitekeen ia. Ez nuen horrelakorik berriro esperimentatu Ronchamp-erako joan nintzen arte.

Laurogeiko hamarkadaren erdialdera Carmen Giménezekin beste bidaia bat egin nuen Madrildik gertu, arkitektura mozarabiarra ezagutzeko; oso harri trinkoak eraikita dago, argia pasatzen uzten duten eta espazioa ondo zehaztutako norabideetan argitzen duten zulo txikiak. Arkitektura horretan, espazioa, bere trinkotasuna, argiak espazioan jarduten duen modua, hori guztia Ronchamp-en ere badago. Aire antzeko zerbait sumatzen duzu gauza horietan eta arrasto horri jarraitu nahi diozu aurreko guztiak ez bezala inspiratzen zaituelako.

HF: Zer lotura dago eskulturaren barneratu duzun eredu industrialaren eta eraikuntzako beste tradizio batzuek zuzen piztutako interesaren artean, adibidez Santa Sofiak, eliza erromanikoen, Espainiako arkitekturak edo Ronchamp-ek? Eraikuntzako printzipio desberdinak al dira?

RS: Lehengo printzipioak dituzu eta gero ondorioak. Zein da egitura baten ondorioa, argia bolumen batean barrena sartu ahal izateko eta espazioa ukigarria lortu ahal izateko bakoitzak dituzten paretekin? Argia sartzen den modua izan daiteke, eskala izan daiteke edo paretak kurbatzen diren modua. Alderdi formal ugarik eragiten dute espazioa, asko dira jokoan sartzen diren elementuak, eta ez eraikuntzari dagozkionak bakarrik.

Funtsean, haxe galdetu diot beti neure buruari: "Zer da behatzen ari naizen hau eta ulertzen ez dudana eta zergatik ez dut ulertzen?" Batzuetan oso motela naiz obrak ulertzen, neureak eta beste edozeinena. Buelatu eta behin eta berriro begiratu behar izaten dut. Gauza bera gertatzen da hizkuntzarekin. Askotan ez naiz nire aurreneko inpresioaz fidatzen. Aurreneko inpresioarekin geratzeak ez dizu oraindik ezagutzen ez duzun horretan sakontzen uzten.

HF: Zer diozu zure obra erakusten den esparruaz eta aldatzen joan den moduaz? Zuk eta gainerakoek eskala industrial artera eraman zenutenean, esparru arkitektonikoari ere proba egin zitzaion. Orain museoek onartu egin dute eskala hori eta badira zenbait leku, esate baterako Dia:Beacon, egokitutako fabrikak edo biltegiak direnak eta leku horietan arte industrialaren eta arkitekturaren arteko elkartzea ia perfektuegia da. Zein da eboluzio horri buruz duzun iritzia?

RS: Hasteko, pentsatzen ari zaren artelanetako asko *loft* moduko espazioetan egin ziren. Geroago, galeriak nabe industrialetan ezarri ziren, *loft-en* jarraipen gisa. Bildumagile batzuk, Panza kondea adibidez, multzoa hartu, paketatu eta edozein lekutan jar zitekeela konturatu ziren. "Containerra" perfektionatzeari, garraiatu eta merkaturatu zitekeen beste bat lortu zuten azkenean. Hori gure berritzelana arrunt bihurtzeko modua izan zen eta, beraz, berezia izateari utzi zion betiko.

HF: Zentzu horretan Dia:Beacon bezalako lekuak hirurogeiko hamarkadaren asimilazioa al dira?

RS: Bai eta ez, zeren eta leku horiek ez baleude ezin izango baikenitu obra horiek ikusi.

HF: Ikusgai jarritako obren espazio eta elementu industrial horiek- sarea, modulua - egokitzen diren moduak ia zirkularra ematen du. Beharbada hau izan daiteke erlazioa: zuen belaunaldikoek eskulangintzat hartutako artearen ideari aurre egin zioten industriari dagozkion materialak eta teknikak erabiliz, hain zuzen ere industria gainbehera etortzen hasi zen garaian, herrialde honetan behintzat. Orain, arte industrial hori galeria eta museo izateko birmoldatutako nabeetan jartzen da ikusgai, hain justu ekonomia post-industrial garrantzi handiagoa izaten ari denean. Hortaz, zuen obrek baliabide industrialak erabiliz eskulangintzat hartutako artearen ideia apurtu bazuten, baliabide horiek dira orain aro elektronikoari aurre egiten ari zaizkionak. Nola bateratzen dira zure lan industrialak ordenadorez lagundutako diseinuarekin?

RS: Oraindik ere maketak egiten ditugu, gero ordenadorez garatzen ditugu eta berriro maketei heltzen diegu. Oso gutxitan lan egiten dugu zuzenean ordenadorean. Formak asmatzea ez daga *software* baten baitan. Nolanahi ere, ordenadorea tresna bat gehiago da eta edozein prozesu industrialen osagai da.

HF: Zure obrek bestelako erreferentzia espazialak dituzte orain, ez dira hain lerrozuzenak, egitura industrialen sinpletasunetik edo eraikuntza moderno batzuen gardentasunetik urruntzen dira, "birtualizat" har daitekeen espazialtasuna dute.

RS: Neurri handi batean espazio industrial esparruek eta bilbeek zehazten zuten. Gaur egungo espazioa askeagoa, leunagoa, azkarragoa da. Mugimendua da, esparrua baino gehiago.

HF: Nola azkarragoa?

RS: Lotura estuagoa du azalarekin, gainazalarekin, hedadurarekin. Arkitektura berri askorekin dugun lehenengo harremana azalaren bidez izaten da. Alde handia daga.

HF: Azal horrek ondorioz egitura ekarriko balu bezala, gainazala bera eraikuntzari bategokio bezala?

RS: Bai, eszenografia eraikuntza ordeztzen ari da.

HF: Hain zuzen ere, horretan zetzan arkitektura postmodernoa: fatxadetan ipinitako zeinuetan eta sinboloetan. Gaur egun, zuk iradoki duzun bezala, *abstrakzioaren* fetitxismoa sumatzen da azalean. Horixe da orain, antza, arkitekturan jende "moderno" eta "minimalista" askorentzat adierazten duena, hasieran adierazten zuenaren ia kontrakoa, alegia.

RS: Hala da, baina azal hori bolumen bihurtzen den moduak kezkatzen nau oraindik, azalak hutsaren espaziora eramaten zaituen moduak. Espazioaren jabe egin nahi dut azal horren gertutasunaren bidez. Pisua oraindik interesatzen zait, baina ez ordea piezaren lehenengo adierazpen gisa hartuta.

Adibiderik onena - eta baliteke atzera pausoa izatea, aurrera egin ahal *izateko-Beilatu* da, Gagosian Gallery-n egin nuen azkeneko erakusketan. Modulu bakoitza gainerakoen berdintsua da eta bi S sekzioz osatuta dago, bata bestearekiko alderantzikatuta. Sekzio horiek elkartzean alde baten ahurtasuna eta ganbeltasuna bestearen ganbeltasunarekin eta ahurtasunarekin bat datoz. Honen aurreko beste obra eta antzekoa *Toruaren eta esferaren arteko lotura* da. Bertan esfera bat eta toru bat elkarrekin lotuta daude espazio ezkutua sortzeko, inguratu ahala agertzen ez zaigun espazioa, alegia. Obra hau Dia:Beacon-eko areto batean instalatu nuen, eta bertan oso estu geratzen zenez ezinezkoa zen espazio osoa zure baitan hartzea, eta bere azalerari aurre egitera behartuta sentitzen zinen. *Beilatu-n*, aldiz, bost osagaiak espazio irekian banatzen dira. Garrantzizkoa elementu horietan zehar, beren artean eta inguruan mugitzea da, beren uhindurari jarraituz. Mugimendua gure gorputzak sortzen du, bere azalerarekin erlazioan mugitzean.

Nolabait ere Barrokoko ideia zaharretara itzultzea dela esan daiteke, baina dena dela espazioan, piezen arteko zirikitueta barneratzeko modua da, eta arintasuna eta mugimendua ahalbidetzen ditu. Ez da irudiaren inolako pertzepzioa edo "gestaltera" murrizten; konfigurazioa ez da ikusten. Horretan ari naiz orain, hain zuzen. Horrek parentesi batean kokatzen ditu Bilboko nire obrak, gehienak oraindik ere errezeptakulu antzekoak direlarik.

HF: Beraz zure lanaren printzipio industrialak ia modu manieristaz erabili dituzu espazioaz gaur egun dugun pertzepzioa aldatzea iradokitzeko. Baina oraindik ere, era moderno batez, efektu espazial horiek nola lortzen dituzun ikusten uzten diguzu.

RS: Aro industrialean espazioa mekanizatu egin zen, lan unitatetan hautsi zen eta unitate horiek funtzio bat betetzen zuten produktzioan. Nire obran prozesu industrialak barneratu nituenean lanaren efektuak egokitu nituen, irudia ez ordea. Jendeak industrialak den zerbait imajinatzen duenean, egituretan pentsatzen du, Becher bikoteek argazkietan jasotako ur-deposituak balira bezala, industriaren hizkuntza, alegia. Niri hizkuntza ez zait zentzu horretan interesatzen, prozesu industrialak baizik, eta batzuetan nahi dudana lortzeko prozesuak aldatu behar izaten dira edo, gutxienez, tresnak. Batzuetan fabrikatzaileek probetxuren bat ateratzen dute aldaketa horietatik, lan jakinak batzuk egiteko aukera ematen baitiete, lehen behar bezala hornituta ez zeudelako egin ezin zituztenak.

HF: Esan genezake, gardentasunarekiko konpromiso modernoaren aurrean leial jokatu baduzu ere, eta materialak, egitura eta prozesua erakusten badizkiguzu ere, ez zarela espazio industrialak errepikatzen

mugatu. Zure azkenaldiko obren espazialtasuna ez da modularra edo arautua, baina ez gaituzu espazio arin batean murgiltzen ere, oraingo hainbat eta hainbat instalaziotan gertatzen den bezala. Zuk ez duzu espazio zorabiagarri hori aurkezten. Nolabait ere, Barrokora eta beste iturri batzuetara itzuli zinen, klasikoa, modernoa, gardena ez den espazio batek orainaldira lekuz aldatuta egin lezakeen ekarpena ulertzeko. Baina ez gaituzu hor uzten. Nolabaiteko distantzia eskaintzen diguzu, "espazioaren barruko espazioa", efektuak antzeman ditzagun.

RS: Nire ustez *eskulturaren* hizkuntzak bakarrik egin zezakeen hori. Arkitekturak ez baitzuen lortzen. Ni prozesu industrialetan oinarritzen naiz, arkitekturan egiten den bezalaxe, baina hor, sarritan, hori ez da hain agerikoa izaten. Niretzat edozein eraikin interesgarriagoa da estalduraren aurretik. Horrekin ez dut esan nahi benetakoa egituraren osotasuna denik-ez zait polemika hori interesatzen-baina edozein konturatu daiteke fatxada batek egiturari erantzuten ez dionean azalekoa dela, hutsala, alegia. Eta materialak formari bere forma inposatzen diola pentsatzen dut oraindik ere. Horregatik, niretzat garrantzi handia du ulertzen dudana materialarekin lan egiteak. Minimalistek ez zuten beti horrela egin.

HF: Nik neuk itsumustuan hartu nituen minimalistak.

RS: Literalitasunaren dogman sinetsi zenuela esan nahi al duzu? Baliteke guztiok sinetsi izana, minimalismoa haien hizkuntzaren bidez ulertu genuen. Baina nire belaunaldikoentzat garrantzia handia izan zuen gero beste bide bat aurkitzeak.

HF: Joera literalak garrantzi handia du oraindik. Espazio erreala zabaldu duten obra sorta bati bide eman zion, zure obrekin gertatzen den bezala, baita espazioaren beste ikuspegi batzuei ere: diskurtsiboari, instituzionalari eta abar. Ordea, betidanik bigarren mailako joeratzat hartu izan nuena, hau da, Robert Irving eta James Turrell erako estilo espaziala (beharbada Flavin aurrekari eztabaidagarritzat hartuta), joera nagusi bilakatu da, gero eta gehiago baitira espazioan murgiltzeko baldintzak, intentsitatearen esperientzia, sortu nahi duten artistak (Olafur Eliassonengan pentsatzen ari naiz). Zure lanari ere joera hori nabari zaio, era kritiko batez, ordea.

RS: Gehiegizko esperientzia batean irensten zaituzten joera optiko horiek diozu? Espazio arin horien arazoa haxe da, inoiz ez ditugula geure buruak espazio horiei lotuta sentitzen eta niri oraindik interesatzen zaidana ikuslea lekuaren esperientzian harrapatzea da. Espazio horietako asko labaindu egiten dira gure gainetik.

HF: Eta jende askok efektu hori esperientzia estetikoaren estasi antzeko batekin nahastu ohi du.

IV BILBOKO OBRAK

RS: Obra bat garatu ahala, soluzioak bata bestearen atzetik sortzen doaz sekuentzia batean, baina arazoak ez dira nahitaez berberak. Batzuetan, soluzio batek bestelako arazo bat sorrarazi dezake, beste aukera bat adierazi dezake [adibidez, *Splash (Zipriztina)* piezek izkinako xafla horretara eraman ninduten, eta xafla horrek espazioa banatzeko beste plano batzuetara eraman ninduen]. Lotura horiek ezin dira

aurreikusi, baina batzuetan arazoak argitu egiten dira jadanik eginda dagoen horretara begiratzen duzenean. 1996an *Bihurritu eliptikoak* saila hasi nuenean, nire asmoa obra multzo bat egitea zen, eskultura definitu bat baino gehiago. Lehenengoa amaitu nuenean, ez nengoen seguru zeintzuk izan zitezkeen zegozkion parametroak. Hortaz, beste batzuk egin nituen eta inklinazio-angelu desberdinen efektuak antzematen hasi nintzen, pasabideetarako luzera desberdinenak, itxitura eta inguru desberdinenak eta abar. Ardatz handiagoen eta txikiagoen arteko loturak finkatu nintzakeen baita sortu nahi nuen bariazio maila kontrolatu ere. Bilboko eskariak hizkuntza hori garatu den modua eta jarduten duen modua ulertzeko eta laburtzeko aukera eman dit.

HF: Ba al da zure lan-fase horren garapenean esku hartu duen beste faktorerik?

RS: Nire obran espazioaren zentzu jakin bat sortzean solidoa eta hutsa dena anbiguo agertu eta gero, denboraren kontzeptuak hartzen du garrantzirik handiena, esate baterako *St. John's Rotary Arkua* edo *Arku inklinatua* piezetan zuena baino garrantzi handiagoa. Pieza haiek denbora errearen presentzia handiagoa zuten, zegozkien kokalekuek beste konfigurazio batzuk, beste kontingentzia eta errealtate batzuk zituztelako. *Bihurritu eliptikoak* bakunak bikoitz bilakatu ahala eta gero espiral bilakatu ahala, denboraren esperientzia arintasuna antzematen zen. Espiraletan, jarraitzen den ibilbidearen arabera, hau da, bi aldeetara, ezkerraldera edo eskuinaldera, gora edo behera, obrak aldatu egiten dira ibiltzean eta horren eraginez denbora kondentsatu edo luzatu egiten da, eta estutasuna edo lasaitasuna sentitzen dugu datorren hori aurretik sumatzen dugunean edo pasatu berri duguna gogoratzen dugunean. Orain aurreko obretan baino arreta handiagoa jartzen dut denboraren kontzeptuan, haietan testuinguru fisiko bakoitza berriro definitzea interesatzen baitzitzaidan batik bat. Aldaketa handia da. Obrak konplexuago bilakatu ahala gauza bera gertatzen da sortzen duten denboraren pertzepzioarekin. Ez da erlojuko denbora, denbora literala, alegia. Bestelako denborazkotasuna da, subliminala, eskulturen pertzepzioa eguneroko pertzepzioaren aldean desberdina izatea eragiten duena.

HF: Baina zuk behin esperientzia artistikoaren eta egunerokoaren arteko jarraitasuna nabarmendu zenuen.

RS: Oraindik ere, ikuslea esperientziaren leku zehatzari lotuta geratzen da. Hori ez da aldatu.

HF: Ikusleak eskultura nola egin den ulertzeko nahi hori sentitzen al duzu oraindik? Denbora-efektuen jolas hori ikusita, orain zailagoa izango dela eman lezake.

RS: Nire lehenengo obretan erraz ulertzen zen egituraren hizkuntza. Prop-ekin, espazioko elkarguneak eta abar, esku-hartzearen logika begien bistakoa zen. Azkeneko piezetan hori ez da jadanik hain nabarmena. Ez dakit espiral baten barruan dabilen batek zer ondorioztatu dezakeen; planta edo altxaera bista ez, eta beharbada espazioa ere ez. Baina erlazioek ez dirudite arbitrarioak ematen. Besterik gabe aurreko obretan baino nabarmenago eragiten diote ikusleari psikologikoki.

HF: Zerk bultzatu zaitu dimentsio psikologiko horretara zabaltzera? Lehen hori errezeloz ikusten zela zirudien.

RS: Neroni buruz ari al zara? Ni Smithson, Nauman eta Hesserekin nengoen eta inoiz ez zitzaigun gehiegi interesatu dogma minimalistaren alderdi hori. Baina inoiz ez dut ezer idatzi halako interpretazio psikologikoen kontra.

HF: Bai, baina orain dimentsio horrek inoiz baino garrantzi handiagoa du zure obran.

RS: Baliteke beti hor egon izana, era subliminal batean, horri buruz inoiz ezer aipatu ez banuen ere. Ez al dago, adibidez, *Delineator* (*Delineatzailea*) bertan, gure azpian, zoruan, altzairuzko xafla bat dago eta gure gainean, sabaian, beste bat?

HF: Bai, baina hori mehatxu fisikoa da efektu psikologikoa baino gehiago. Zure elipseen eta espiralen dimentsio afektiboa oso bestelakoa da.

RS: Utz iezadazu beste modu hatera esaten. Arkitekturaren izkina bat moldatzeko paretaren kontra beruna isurtzen baduzu, paretaren eta zoruaren arteko junturan material beroa eta xaflakorra isurtzen ari zara. Hortik ezingo al luke inork logika formala ez den zerbait ondorioztatu? Inork ez du horrelakorik egin. Ez dago hain urruti Warholek egin zuen horretatik, alegia bati mihise herdoildu batean pixa eginarazi zionean; jolasteko modu bat gehiago da baita Pollockek utzitako ondareari burla egiteko ere.

HF: Ulertzen dut, baina oso desberdina da orain egiten ari zaren horretatik. Aurreko obretan, erantzun emotibo jakin bat pertzepzio arrazional jakin batek kontrolatzen zuen beti, logika formala aplikatzeko borondateak, alegia. Aldatu egin al da hori?

RS: Ez, azken finean nire lana formak sortzearen emaitza da beste ezer baino gehiago. Aurrena kreatiboa izan behar duzu alderdi formalaren ikuspegitik, eta zentzu horretan funtzionatzen ez badu, ez du gainerakoetan ere funtzionatuko, gehigarriak baitira. Adibide bat jarriko dut: espiralek Arkimedesen ereduari jarraitu izan baliote, kontuan izanik eredu horren arabera espirala erditik garatzen dela aldi bakoitzean erradio bera aplikatuz, ez lirateke interesgarriak izango espazioaren eta denboraren esperientziaren ikuspegitik. Bitarte desberdinen arabera garatzen diren espiral logaritmikoak erabiltzen hasi nintzen. Formak hausteko moduak aurkitu behar dituzu, modu berri batez ikusteko. Kasu honetan formak erabat ustekabeen sortzen dira eta beraz ez da erraza forma horiei beren logika, egitura aurkitzea. Hori al zen nire abiaburuko xedea? Inola ere ez.

HF: Baliteke logika hori nolabait sumatzea, zein den ez badakizu ere.

RS: Piezak goitik begiratzen baditugu, Bilbo egin ahal izango dugun bezala, antzeman egiten da haien egitura.

HF: Dirudienez orain jarrera irekiagoa duzu obra irudi gisa esperimintatzeko posibilitatearen aurrean. Azalduko al didazu zer edo zer gehiago Bilboko instalazioari buruz?

RS: Irudia orain ere ez zait interesatzen. Obrak goitik begiratz gero beren planta ikus daiteke eta beraz egitura ulertu, baina altxaera beti geratzen da neurri batean ezkutatuta. 1999an Bilbo lehengo instalazioa egin genuenean, *Elipse bihurrituak* alegia, piezaren kokapena aretoaren barruko egituraren arazoek

baldintzatu zuten. Ezin genituen xafak instalatu paretan perimetrotik metro eta erdi baino distantzia gutxiagora ezta aretoaren bi herenetan ere, espazioa estutu egiten baita, eta behealdean zerbitzuen galeria handi bat baitago pisu handiko instalazioei eutsi ezin diena. Oraingo instalaziorako paretetan zehar ganberak eratzen dituzten espazio hutsak, eta bobeda, sendotu egin dira, eta horrek askatasun handiagoa eman digu piezak kokatzeko eta beren arteko espazioa ibilbide desberdinekin antolatzeko.

HF: Espazioa bide desberdinek egituratzen duten eremu gisa lantzen duzu.

RS: Bai, hala da. Eskulturak espazio batean kokatzean irudia baino gehiago egoera eta zirkulazioa interesatzen zait. Obren kokapenari buruzko plana oso ondo uler daiteke, multzo osoa hartuta, aretoa osorik ikusten den galeriatik begiratzean. Sarreran tamainarik handiena duen eta konplexuena den espirala kokatu dugu, Napolin 2003-2004an ikusgai egon zena. Zazpi xafak ditu-gainerakoek bost dituzte-, beraz bere errotazioa laurden bat gehiago luzatzen da, eta behin gehiago inklinatzen da ezkerretik eskuinera. Galeriatik barrualdea zuzenean ikusteko moduan kokatuta dago. Goitik ikusten duzunean ulertzen da nola funtzionatzen duten *Bihurritu eliptikoak* bakunek eta bikoitzek eta espiralek. Espiral konplexuenaren ondoren elipse bakun bat dator. Orain tolesteko makina berria erabiltzen dut, eta horrek erradio txikiagoko kurbatura lortzeko aukera ematen dit. Aurreko elipse bakunenarekin konparatuta, paretaren angelua zorrotzagoa da honetan. Galeriatik begiratzean piezak zoruan eratzen duen obaltoa eta goialdeak eratzen duena berdintsuak direla ikusten da. Obaltoa ez da bihurritzen, goratu ahala etengabe biratzen da, bere erradioa ez da aldatzen. Etengabeko bira horren eraginez altzairuzko paretak barrualdera eta kanpoaldera inklinatzen dira. Forma hutsaren bitartez eraikitzen da. Lehendik ez zen horrelakorik egin; eta ez dago ez naturan ezta arkitekturan ere eta hori da, hain zuzen ere, ikusleak harrituta uzten dituen obra esperimentatzen dutenean.

HF: Hortaz *Ellipse-k* froga-harri gisa dihardu zure lanaren fase honetan. Lehen gertatu al zen horrelakorik, pieza jakin batek zure obran aldaketa kualitatiboa markatzea?

RS: *Kolpea*, izkinako xafak, "oinarritzko objektu" antzeko bat zen, George Kublerren terminologia erabiliz. Paretaren kontra jarritako aurreneko *Eskora* ere oinarritzko objektua zen. Baita *Karta-gaztelua* ere zorutik altxatzen ziren *Eskorak* guztietarako. Baina ez du esan nahi piezarik konplexuenak direnik, nire eboluzioari jarraitzeko adierazgarrienak badira ere. Arazo bakoitza modurik sinpleenean erakusten dute.

To Lift (Jaso) hartzen baduzu, dagoeneko berrogei urte dituen beste oinarritzko objektua, bere gainazalaren topologia gomazko lamina baten gainean "altxatu" aditza jardunaraziz agertzen da besterik gabe.

HF: Espiral konplexuari eta elipse bakunari zerk jarraitzen dio Bilbon?

RS: Eskuinaldera *Bihurritu eliptiko bikoitza* instalatu da. "Bikoitz" honetan barrualdeko eta kanpoaldeko elipseen ardatzik handienak eta txikienak alderantzikatuta daude, eta horrek esan nahi du bi elipseen arteko espazioa inoiz ez dela paraleloa. *Bihurritu eliptiko bikoitz* honen ondoren *Snake-ra* (Sugea) iristen zara, museoaren inauguraziorako egin zidaten eskaria dena. Gero beste bi espiral gehiago daude, elkarrengandik oso desberdinak. Bata bakuna da: eskuinaldera makurtzen da osorik erdibidera iristen zaren arte, eta hortik aurrera ezkeraldera makurtzen da. Espiral honek espazio zabala eta horizontala

sortzen du barrualdean. Beste espirala bertikalagoa da, barrualderantz eta kanpoalderantz mugitzen da, gu estutuz, harrapatuz eta askatuz. Ez da hain luzea eta, beraz, pausoa ez da hain azkarra eta espazioa era erradikalago batez aldatzen da agertu ahala.

HF: Hori guztia zure "oinarrizko objektutik" abiatutako garapena da. Nola lotzen dira toru eta esfera piezak?

RS: Lehenago *Bihurritu eliptikoak-en* ondoren, Princetoneko Unibertsitaterako suge formako obra bat egin genuen, *The Hedgehog and the Fox* (*Morkotsa eta azeria*) deitzen dena. Bertan, sugearen S-ak aurrealderantz eta atzealderantz makurtzen diren forma eliptikoak dira eta trantsizioz lotzen dira. Trantsizio horrek ordura arte erabili ez genuen *donut* edo toru batetik sortutako sekzioa aztertzeraren eraman gintuen. Elkartutako toruen barrualdeak eta kanpoaldeak *Toruaren eta esferaren arteko lotura* sortu zuten emaitzaz. Toruen eta esferen bat egite hori *Blind Spot Reversed*-erako (*Puntu itsu alderantzikatu*) inspirazioa da, Bilboko instalazioko azkeneko piezarena, alegia. Horiez gain pieza ireki batzuk daude, toruen eta esferen konbinazio desberdinak dituztenak-bi toru, torua eta esfera, bi esfera, esfera bat eta toru bat alderantzikatu - , eta espazio desberdinak sortzen dituzte elkarrekin. Instalazio honek zortzi xafla, lau toru eta lau esfera dituen eskultura du barnean, zazpi pasabide desberdin sortzen dituztenak. Pasabide horien espazioan tentsio handia sumatzen da. Altxairua bihurritzen den moduak tentsioa sorrazten du materialean, eta prozesu formalaren osagaia ematen du; hori ez litzateke horrela izango beste material batekin.

HF: Noiz gertatzen da oinarritzko objektu batean inspiratutako obra berri bat aldi berean oinarritzko objektu bihurtzea, beste forma sorta bat sortzen duen forma bihurtzea? Hori al da orain Bilbon gertatu dena, edota Bilboko guztia (toruak eta esferak kenduta) lehenengo elipsearekin erlazionatzen al da?

RS: Bai, hala da. Baina espiral horiek duten berezitasuna haxe da, erdigunerik ez dagoela, erdigunea aldatu egiten da. Dena den, funtsean, pieza horiek guztiak lehenengo *Ellipse-tik* sortutakoak dira. Instalazio honen eskaria jaso nuenean obra multzo bati lotutako hizkuntza mantendu nahi izan nuen.

HF: Formen hizkuntza hori agortu duzula eta oraindik ere ikertzeko beste batzuk daudela uste al duzu?

RS: Ez dago sekuentzia itxirik. Arazo baten bariazio guztiak aztertzen ditut, arazo horren azterketarik osatuenak eskaintzen duen soluzioa aukeratu arte, zentzurik erradikalenean, abstraktuenean eta kontsekuenteenean. Obra-multzo horrek, zehazki, sei edo zazpi urte bakarrik daramatza. Oso hizkuntza kohesiboa da, edozeinek jarraitu diezaiokeena.

HF: Erakusketaren katalogoari bi obrak ematen diote hasiera: *Jaso-k*, ekintza primarioa edo prozesua adierazten duenak eta zirkulu txertatuak, *To Encircle Base Plate Hexagram Right Angles Inverted-ek* (*Oinarriko xafla hesitu hexagrama alderantzikatutako eskuineko angeluak*) alegia, leku fisikoa eta testuinguru soziala adierazten dituenak. Nola erlazionatzen dira obra adierazgarri horiek Bilboko instalazioarekin?

RS: Katalogoa *Jaso*-ekin hasten da, gainazalaren topologiaren arazoarekin zuzenean lotuta dagoelako, instalazio horretako pieza bakoitzean bitarteko gisa diharduen arazoarekin.

Nire zirkulua Bronxen egon da, nire obra sarritan hiriko testuinguruetan instalatzen dela aditzera emateko, eta horrela gertatzen denean, estetikoak ez diren lekuetan adierazpen estetikotzat hartzea nahi dut. Obra osoa inguratzen duen ideia hauxe da, beste errealitate batzuekin erlazioak ezartzeko premia, instituzio artistikoek dagoeneko kodifikatuta dituztenak ez bezalakoak. Baliteke premia hori altzairu fabriketan lan egin nuelako sortu izana, leku haietan jabetu bainintzen altzairuak aro industrialaren produktu gisa zuen ahalmenaz, oraindik ere egunero behar izaten dugun produktua dela kontuan izanik. Galerietan edo museoetan erakusketak egiten ditudanean, prozesu industrialak oso giro arrarotuetan erakusten ditut. Alde handia dago produktu industrial bukatuak erakustetik. Muntatzaileek lekuan egiten dute lan piezak instalatzeko. Horrela, industria bat bestearekin lotzen da, altzairuarena kulturarenarekin.

Jakina, ez naiz jadanik langile-klasekoa, baina horrek ez du aldarazi nire erantzukizuna nire lanari eta testuinguruari dagokienez. Galerietan edo museoetan erakusketak egiten ditudanean egoera hori hedatzen saiatzen naiz. Gogoan izango duzu Gagosian-en egin nuen azkeneko erakusketa, adibidez. Tabikeak bota genituen eta eskaiolazko gelak kendu genituen errazago heldu ahal izango zen eta publikoagoa izango zen espazioa lortzeko. Dia-n 1997an egin nuen erakusketatik, aurreneko elipseak erakutsi nituenean, aldaketa sumatu dut antza denez publiko ugari nire hizkuntza eskultorikoan parte hartzeko erakutsitako nahi horretan.

HF: Eguneroko materialek, adibidez altzairuak, interes hori piztu dezakete, baina zure ospea ere garrantzizko faktorea da. Askok jakin nahi izaten dute zure lanaren berri, ulertu nahi dutelako, egunean egon nahi dutelako eta zure eboluzioa zein izan daitekeen aurreikusi nahi dutelako, eta hori horrela da, nik uste, Clarak -kolaboratzaile eta emazteak- eta zuk ahal diren bitarteko guztiak erabili baitituzuekatalogoak, hitzaldiak, elkarrizketak, orain izaten ari garena bezalako solasaldiak-jendeari obra nola egiten den azaltzeko. Horrek probokazioa sor ba dezake ere, besteen gainetik jartzeko modu bat, bai eta ...

RS: ... nire lanari gehitzen diodan zerbait da.

HF: Literalki, obra horren osagai gisa, ez fisikoki bakarrik baizik eta ...

RS: ... baita intelektualki ere. Baina horrek nire obra "kaleratzen" ariko banintz bezala ematen du. Saihestu egin nahi nuke hori.

HF: Bueno, jende askok du zure obra ezagutzeko gogoia, *euren* bizipena, eta ez zurea, hobeto ulertzeko modua dela uste dutelako.

RS: Halaxe da. Ez nuke neure bizipena inposatu nahi.

HF: Hori neurri batean arkitekturarekin duzun konpromisoaren ondorio ere bada. Nolabait ere ingurune arkitektonikoarekin polemikan aritzen zara, printzipio estrukturalen eta efektu espazialen inguruan. Arkitekturan egitura gero eta gehiago ezkutatzen den arren, zure obrak agerian uzten du oraindik ere. Arkitektura modernoarekin duzun lotura aipatu didazu. Zer diozu gaur egungoari buruz?

RS: Oraingo arkitekturan ikusten dudan arazorik handienetako bat egituraren eta azalaren artean egiten den bereizketa da, lehena ingeniaritzari gehiago dagokion alderdia izanik, eta bigarrena arkitekturari

gehiago dagokiona. Hala, arkitektoa plangintzan pixka bat eta "apainketan" asko esku hartzen duen norbait da, beirarekin, titanio moldeatuarekin edo gainazal eszenografikoekin bada ere; egituraz, berriz, ingeniariak arduratzen dira batik bat. Hori ez da izan, adibidez, Jörn Utzonen kasua Sydneyko Operan. Hor arkitektoa eta ingeniaria pertsona bakar batengan biltzen dira, eta multzo osoaren argitasunak guztiz harrituta uzten zaitu. Baina arkitektura postmodernoan egiten den bereizketa arazo bat da eta gero eta arkitekto gehiago apaingarrien diseinura mugatzen dira, azal gisa hartuta. (Badira salbuespenak, adibidez Seattleko liburutegia, Koolhaasena, bertako beirazko gainazala tektonikoa baita.) Nire lanean egitura eta gainazala gauza bera dira.

HF: Ikusten al duzu zure obra gaur egungo diseinuren batean islatuta?

RS: Askotan, baita *boutiquetako* diseinuetan ere.

HF: Ez al duzu uste zure obra arkitekturarentzat baliagarria izan daitekeela?

RS: Bai, seguru nago. Mende honetako arkitektura batez ere angelu zuzena baztertu izanagatik bereiziko dela uste dut. Espazio lerroak gehiago egingo dira, irekiagoak, aldatuko direnak eta flotatu egingo dutenak, beren abiadura aldarazi edo erritmoa ñabartuko dutenak. Zer egongo ote da nire obratik horretan, baldin eta zerbait egongo bada? Gaizki interpretatzeagatik beharbada. Nire lana nik aurreikusi ezin dudana zentzuren batean erabiliko ote da? Hala izatea espero dut. Nire obra irekia dela uste dut, oso norabide desberdinetan berarekin lan egin ahal izateko adina. Hala espero dut. Eskultoreak eta arkitektoak arduratuko dira horretaz. Eta dantzariak, interpreteak eta jende askok ere zerbait baliagarria aurkituko dute nire obran. Halaxe izatea nahi dut behintzat. Duchampek zioen batek zortea zuela hogeita hamar edo berrogei urte iraute bazuen (egia esateko hark gehiago iraun du). Warholek zioen mundu guztiak duela hamabost minutu izateko eskubidea. Batek daki! Egia esan ezin jakin. Hauxe nahi dut nik, Bilboko nire obra besterik gabe produkzio estetiko bat gehiago balitz bezala ez hartzea. Ideia anitzak dituen jendearentzat erreferentziazko leku bihurtzen bada eta nire eskultura beren buruak topatzeko aukera ematen dien esperientzia baldin bada, primeran. Instalazio hau espazio publikoa izatea nahi nuke, irekia, edonor etortzeko modukoa, batik bat gazteak. Baina baldin eta formaren ikuspegitik obra berritzailea ez bada, ezer ez da aldatuko. Formalki berritzailea behar du izan, pertzepzioak, emozioak eta esperientzia aldarazteko.

2004ko urria – azaroa

[Itzultzailea: Bitez Logos.
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

SIGHT POINT ROAD-EN OHARRAK ZABAL

RICHARD SERRA

Inoiz ez naiz asmo zehatz batekin eraikitzen hasten. Ez dut lan egiten aldeztetik pentsatuta ditudan ideietatik abiatuta edo suposizio teorikoetan oinarrituta. Egiturak esperimentazioaren eta asmakuntzaren emaitza dira. Bilaketa lanean ari garela beti agertu ohi zaigu ezagutzen ez dugun zerbait, nolabait asaldatzen gaituen sentimendu antzeko bat, baita harridura sententzia ere osatutako obraren, obra amaituaren aurrean. Lan prozesuan ari naizela harritzen nauten gauzek beti eramaten naute obra berrietarantz. Nolabait esateko, irudipen laburra da, erabaki jakin bat hartzeko garaian sortzen den iluntasunak eraginda sarritan sortzen den irudipena.

Inoiz ez dut aurretik bozeturik egiten. Marraztea aparteko lana da, atxikita dituen eta aldi berekoak diren arazoekin sortutako kezka etengabea. Ezinezkoa da hizkuntza espaziala irudikatzea, baita analogiaz ere. Amaierako analisisan, irudi eta ilustraziorik gehienak engainagarriak izan ohi dira.

Lanari heltzen diodanean ez dut helburu zehatzik, eta ez dut ezer berezirik lortu nahi izaten. Nire lana ez du aurretik formulatutako definizio jakin batek mugatzen. Hori muga bat izango litzateke niretzat, eta ikuslearentzat inposizio bat. Ideia obsesiborik ez baduzu zaila izaten da pentsatzea. Ezinezkoa da ezer sortzea oinarri zorrotz bat izan gabe, ukalezina, eta, neurri batean, errepikakorra. Niretzat, obraren balioa ez datza bere asmoetan, obra egiteak adierazten duen esfortzuan baizik. Esfortzua gogo-aldarte jakin bat ez ezik munduarekin elkarrekintzan aritzeko modua da. Artea auto-kontsumitzen den jardueraren dela uste dut, eta obra bat amaitzen den bakoitzeko egiten du hori.

Kasurik gehienetan, lekuak zehazten du eraiki behar dudanari buruz buruan darabilkidan ideia, hiri-ingurune bat, paisaia bat, areto bat edo bestelako esparru arkitektoniko bat bada ere. Obra batzuk leku berean burutzen ditut sortzen hasi eta amaitu artean. Beste batzuk tailerrean garatzen ditut. Lekuari buruzko ideia zehatza daukadanean, hareazko ontzi handi batean sartzen ditudan altzairuzko maketekin esperimentatzen aritzen naiz. Hareak oinarri lau gisa erabil daiteke edo lurraren altzairaren baliokide gisa, eta horrek eraikuntzako elementuak antolatzeke aukera ematen dit, duten ahalmen eskultorikoa ulertzeko. Eraikitzeko metodoa eskuzko manipulazioan oinarritzen da. Eskuz etengabe lantzeko prozesuak, bai tailerrean bai lekuan bertan (tamaina naturaleko ereduarekin, maketekin eta abar), bestela imajinatu ezin izango nituzkeen egiturak antzematea ahalbidetzen dit, propietate fisikoei buruz dugun oroimena mugatua baita.

Neurri batean, nire lana testuinguru baten muga praktikoak ulertzean datza, esate baterako duen irisgarritasuna, lurraren ezaugarriak eta lur azpikoak, edo kargarako duen gaitasuna, eta ingeniari batek konpondu behar izaten dituen arazo berberak konpondu behar izaten ditut. Arau estrukturalak edo ingeniariartzako kodeak direlako horien muga eta kontzeptu onartuak proban jarri nahi izaten ditut beti. Ingeniariartzaren ahalbideak eta erabilerak zentzurik ez duten mugetaraino eramaten saiatu naiz.

Altzairuzko obrak leku zehatzetan eraikitzeak hartutako erabakiak, laster asko hartu nuenak, tailer tradizionaletik atera ninduen. Urbanismoak eta industriak ordeztu dute tailerra. Orain, altzairu-fabrikak, ontziolak eta bestelako fabrikak dira nire aldizkako tailerrak. Nire obrak hirigileekin, ingeniariekin, garraiolariekin, langileekin eta instalatzaileekin lankidetzan bakarrik egin daitezke.

Fabrika batek duen ahalmena eta dituen ekipoak aztertzen ditut, bere produktuak gainbegiratu, turbinak, armazoiak, pistoiak, ojibak, lingoteak eta abar fabrikatzeko dituen prozesu aurreratuenak kontuan hartu, etab. Sarritan, altzairu-fabrika edo ontziola bateko erreminten aukerak zabaltzen saiatzen aritzen naiz sortu behar dudana horretara egokitu daitezen.

Altzairu-fabrika batera edo ontziola batera heltzeko eta bai bertako lan-gaitasuna bai nire premiak areagotzeko aukera izatea, teknologia jakin baten ingurunean ekoizle eraginkor bilakatzeko modu bat da, eta neure buruan "aurkitutako" produktu industrial baten manipulatzailerik edo kontsumitzaile soil izatera ez mugatzekoa.

XX. mendean, altzairu soldatuzko eskulturaren historiak -González, Picasso, David Smith- ez du ia batere eraginik izan nire obran. Neurri handi batean, mendearen erdira arteko eskultura tradizionala elementu bakoitza multzoarekin lotzean zetzan. Hau da, altzairua *collage* batean elkartzea, pintura baten edo konposizio baten antzera. Soldadura, piezak erantsi eta doitzeko modu bat zen gehienbat, piezen barne-egitura zela eta beren kasa eutsi ezin zirelako. Are gehiago, praktika arkaikoagoa hedatu zen: modelatuz eta hustuz forma ematekoa, brontzeko figura hutsak sortzekoa. Altzairua eraikuntzarako material bezala erabiltzeak, denez eta bere masa, pisua, kontrapisua eta karga-gaitasuna kontuan hartuta, ez du inolako loturarik izan eskulturaren historiarekin eta, hala eta guztiz ere, erabakigarria izan da eraikuntza teknologikoaren eta industrialaren historian. Aurrerabiderik handienei bide eman zien, altzairuarekin dorreak, zubiak, tunelak eta abar eraiki ahal izan baitziren. Altzairuak eraikuntzarako material gisa duen ahalmena aztertu zuten haiek dira nire ereduak: Eiffel, Roebling, Maillart, Mies van der Rohe. Altzairuaz baliatuz eraikitzea erabaki nuen eta, beraz, material hori modurik adierazgarrienean, asmamen handienaz eta modurik merkeenean nork erabili zuen jakin beharra nuen.

Eraikuntza-prozesua nire obra guztian nabarmentzen da. Materialari, formari eta testuinguruari dagokienez, nire erabakiak begien bistakoak dira. Prozesu teknologikoa agerian uzteak eskulture lanbidearen idealizazioa desmitifikatu eta despertsionalizatu egiten du. Obra egiteko modua ez da "maisuren" fikziozko esfera horretan sartzen. Nik nahiago dut obra miatu nahi duenaren helmenean jarri. Izan ere, edukiaren osagai izan daitekeen ebidentzia da. Ez da edukia, baina nire obraren alderdi hori topatu nahi duenak aukera izango du antzemateko. Nire obrek ez dute neronek buruzko erreferentzia esoterikorik. Obra horien eraikuntzak dagokien egiturara gidatzen du ikuslea, ez ordea artistarengana. Hala ere, obra bat museo batean instalatu orduko, ondoan duen txartelak egilea aipatzen du aurrea. Bisitariari "eskua" norena den jakiteko exijitzen zaio. Norena da obra? Museoak, instituzio den aldetik, nahitaez sortzen du artistari buruzko erreferentzia, obran halakorik ez badago ere. Piezak jarduten duen moduari buruzko galderarik ez da planteatzen. Obrak sortu nahi duen edozein aukera ezkutuan geratzen da.

Artistari buruzko erreferentziaren arazoak arazo izateari uzten dio obra den jakinekoei denean. Egileak funtsezkoa izateari uzten dio, eta obra horrek ingurune jakin bat aldaraziko duen moduak hartzen du garrantzia. Obrak espazio publiko batean ezartzen direnean, beste pertsona batzuen kezka bilakatzen

dira. Beren balio inplizituek eta esplizituek baztertu eta gaitzesten duten horrekiko kritiko bihurtzen dituzte. Beste obra batzuk eta beren testuingurua epaitzen dituzte. Testuinguru jakin batean gauzen arteko erlazio berriak agertzeak esanahi berriak, behaketa berriak, ikusteko modu berriak ahalbidetzen ditu, gauza bakoitzak berezkoak dituen nolakotasunak baino gehiago. Hala, testuingurua berriro definitzen da.

Berariazko leku batean lan egiteak zailtasunak dakartza testuinguruari dagokionez. Leku baten berariazkotasuna ez da berez balio bat. Gobernu, enpresa, hezkuntza edo erlijio instituzioen testuinguruan kokatzen diren obrek instituzio horien bereizgarri bihurtzeko arriskua dute. Jabekuntza ideologikoa saihesteko modu bat, oker interpretatu ezin diren kokalekuak aukeratzea da. Hala ere, ez dago kokaleku neutrorik. Testuinguru bakoitzak bere esparrua eta bere konnotazio ideologikoak ditu. Maila kontua da. Artelana zenbaitetan kokalekuaren mendean eta eraginpean geratzen da, bertara egokituta, baldintzatuta, erabilgarri izatera behartuta ... Horrek ez du esan nahi artea ideologikoa ez denik. Artea beti da ideologikoa, mezu politiko bat zuzenean transmititu arren nahiz artea xedetzat duen artea izan arren, axolagabe jokatu. Arteak, zeharka edo zuzenean, balio-judizio bat transmititzen du osagai den testuinguru soziologikorik zabalenera buruz. Artea klase-interes jakin batzuen alde edo kontra agertzen da, onartu edo baztertu egiten ditu. Tatlinen *Hirugarren Internazionalerako Monumentua* ez da Ad Reinhardten pintura beltzak baino ideologikoagoa. Espresio ideologikoa ez da boterea edo aukera politiko jakin bat baieztatzen mugatzen.

Sarritan esan ohi da dimentsio handiko nire obrak, espazio publikoetan daudenak, monumentalak eta zapaltzaileak direla. Baina begiratzen ditugunean, inork behartzen al gaitu monumentuaren nozioan sinestera? Ez beren formagatik ezta beren edukiagatik ere ez dute loturarik monumentuen historiarekin. Ez dira leku, gertaera edo pertsona baten oroigarri. Eskulturara baino ez gaituzte eramaten. Ez zait interesatzen artearen historiaren betiereko monumentuen idealizazioa. Beren funtzio eta esanahi historikoa kendu diete eta arkitektoek justifikazio gisa erabiltzen dituzte, lehenaldiko lorpen historikoak goraipatuz beren produkzio estetikoak legitimatu beharrean izaten direlako. "Irtenbide historiko egokia" gustu txarreko eklektizismoa besterik ez da. Hortxe geratzen dira zutabe jonikoak eta brontzezko eskulturak beren oinarrietan! Irudi, ikono eta sinbolo historikoetara egindako itzulera nozio engainagarri batean oinarritzen da, oraingoa baino garai hobe baten, arteak zentzu handiagoa zuen garaia nostalgia. Gaur egun nostalgia erabateko zentzua hartzen du, errealtatea lehenaldiaren bigarren eskuko irudikapena besterik ez baita. Estilo, gai eta ikono historikoak, benetakoa dena, edozeinen helmenean dago. Are gehiago ausartuko nintzateke esatera: post-modernitatearen arazo nabarmenetako bat, irudimena bera kontsumo gai izatera mugatu izana dela. Fotokopiatu dezagun historia.

XX. mendean, eskulturaren historiaren aurrerapenik handiena oinarria desagertzea izan zen. Historikoki, eskultura oinarri baten gainean ipintzeak zuen zentzua, ikusleak jarduten zuen espaziotik bereiztea zen. "Oinarritutako" eskulturak botere sententzia transmititzen du nahitaez, idealizatu, goraipatu edo ospatzen den horren aurrean ikuslea azpiratuz. Arteak, berarekin zerikusirik ez duten balioen zerbitzura egotera behartu edo bultzatzen den unetik, dituen premiak betetzeari uzten dio. Arteari dagokion ezereztasuna kentzea, artea ez den zerbait egitea da.

Interesatzen zaidan eskultura ez da erabilgarria, ezta funtzionala ere. Eskulturaz baliatzeko edozein modu okerra izaten da. Oraingo joera arte abstraktuari balioa kentzea da, gizartearentzat garrantzirik ez

duelako. Inoiz ez naiz ikuspegi horren aldeko izan, eta ez zait iruditzen arteak, berez denaz gain justifikaziorik behar duenik. "Norbaiten zerbitzura" (Jesukristoren teologia kapitalista, Bob Dylanena) egon behar izaten duten artistak eta arkitektoak susmagarritzat hartu behar ditugu. Badakit eskulturak ez duela publikorik, ezta poesiak edo zine esperimentalak ere. Hala ere, publiko ugari dago jendeari nahi duena edo ustez behar duena ematen dioten produktueterako, ulertzeko gai dena baino gehiago ematen saiatzen ez diren produktueterako. *Marketinga* premisa horretan oinarritzen da. Warholek izugarrizko talentua zuen artea jardura komertzial gisa hartuta aritzeko. Inork ez die eskatzen eskulturari edo poesiari kanpoko manipulazioei eusteko. Aitzitik, interes komertzialen mesederako gure hizkuntza zenbat eta gehiago traizionatu, orduan eta aukera handiagoa izango dugu boterea dutenek gure ahaleginak saritzeko.

Nire ustez, eskulturak ahalmen zehatz bat badu, hori bere lekua eta espazioa sortzekoa da, eta beretzat sortu den lekuarekiko eta espazioarekiko kontraesanean jardutekoa. Artistak "anti-giroa" sortzen dueneko obrak interesatzen zaizkit, dagokion espazioa okupatu eta dagokion egoera definitzen duen giroa, edo dagokion zona bereizi edo aldarrikatzen duena. Hori ezinezkoa da eskultura tailerrean egiten badugu eta gero bertatik atera eta leku batera egokitzen badugu. Leku bakoitzak bere mugak ditu, eta eskalaren arazoa muga horiekiko bakarrik planteatzen da. Desberdina da kontzeptualki obra bat tailerretik ateratzea eta ingurune jakin batera egokitzea, eta kokalekuan bertan eraikitzea, non naturak eta testuinguruaren definizioak eskala erlazioak zehazten dituzten. Ezin dugu obra bat testuinguru batean eraiki, bereizi gabe beste batean ezarri, eta eskala erlazioak mantentzea espero. Eskala testuinguruaren menpeko zerbait da. Hain zuzen ere, sarritan lekuz aldatzen diren objektuek arrazoi horregatik huts egiten dute. Henry Mooreren obra dugu obrak ingurune jakin batera egokitzeko zentzugabekeria horren erakusgarri argiena. Testuinguruaren ikuspegitik esanahi handiagoa du etxe aurreko zelaian dagoen burdinazko orein batek. Nire iritziz obra batek, dagokion testuinguruarekiko funtsezkoa bada, ez du eraikin zehatz bat edertu, dekoratu edo nabarmenaraziko, eta lehendik dagoen sintaxiari ez dio ezer gehituko. Nire lanean kokalekua aztertu eta berriro definitzen dut, baina eskultura bera kontuan hartuta, ez ordea bere fisionomia. Ez dut lehendik dauden testuinguruzko hizkuntzak zabaltzeko premiarik ikusten. Beti iruditu izan zait horrek aplikaziora eramaten gaituela. Baieztapena ez zait interesatzen.

lbiltzea eta begiratzea, behaketa soila, gehien erabiltzen dutan tresna formal da. Behaketa oroitzapen bihurtzen da azkenean. Behaketaren, analisiaren eta oroimenaren arteko elkarrekintzak, nolabait esateko, lanbidearen tresna bihurtzen ditu elementu horiek. Espazio publiko jakin baterako egitura bati buruz pentsatzen jarduten dudanean, jendea pasatuko den espazio baterako alegia, handik dabilen jende mugimendua kontuan hartzen dut, baina ez nau nahitaez bertako komunitateak kezkatzen. Ez dut arreta jarriko "haintzat" soluzio egokia izan litekeen horretan. Espazio publiko batean "ezertarako ez den" eskulturak agerian uzten dituen "jendearen premiak" axola ez izateak, zaildu egiten du zergadunaren dirua eskultura hori eraikitze bideratzea. Jendearen premiekin jolasten duten politikariak, hain zuzen ere obra horiek finantzatzeaz arduratzen direnak, itxurazko kontraesanean erori daitezke. Politikariak korronteari jarraitzeko joera dute. Reaganek, adibidez, irtenbide erraza aurkitu zion dilema horri: fondo publikoak murriztu zituen, eta horrela merkatuko produktu gisa berretsi zuen artea. Kasu honetan, sektore pribatua da - bildumagileak eta galeristak - kontrola bere gain hartzen duena; gustua eta etekina ateratzeko aukera irizpide nagusi bilakatu dira Amerikako museoetan zein erakusketa antolatu behar diren erabakitze garaian, sarritan pertsona horiek beraiek eskuzabaltasunez finantzatutako museoak izanik. Berariazko kokaleku baterako aurreikusitako eskala handiko proiektuak ezin dira ondoren saldu, eta, beraz, proiektu horietan inbertitzeak merezi ez duela pentsatu ohi da.

Edozein testuinguruk (paisaiak, hiriak, arkitekturak) planteatzen duen funtsezko arazoetako bat edukiarena da.

Eragina izateko, nire obrak kokalekuak lehendik duen horretatik arrotzu behar du. Lehendik dagoen testuinguru bati zerbait gehitzeko eta, ondorioz, bere edukia aldarazteko modu bat, ingurunearen berariazko osagaiak aztertzea eta asimilatzea da: mugak, ertzak, eraikinak, bideak, kaleak, ingurunearen fisionomia osoa. Lekua berriro definitzen da baina ez da *bir-presentatzen*.

Eskultura instituzionala ez den eremuan barneratzen denean, galeria atzean uzten duenean, arkitekturaren leku eta espazio bera hartzeko museotik irteten denean; lekua eta espazioa eskulturaren premien arabera berriro definitzen ditenean, traba egiten die arkitektoei. Espazioaz duten ikusmoldea aldarazi ez ezik, ikusmolde hori bera kritikatu egiten baita horrela. Kritikak eragina izateko, arkitekturaren eskalak, metodoak, materialak eta prozedurak erabili behar dira. Horrela eragiten baitira konparazioak. Hizkuntza bakoitzak hizkuntza hori bera erabiliz kritikatu ezin den egitura jakin bat du. Beste hizkuntza baten premian gaude, lehenaren egituraz jardungo duena eta kritikatu ahal izateko egitura berri bat bere baitan hartuko duena.

Testu hau 1984ko abenduan idatzi zen, eta Richard Serra: *Recent Sculpture in Europe 1977-1985: Selected* erakusketaren katalogoan argitaratu (*Bochum, Galerie m, 1985*).

[Itzultzailea: Bitez Logos.
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

GALDERAK, KONTRAESANAK, SOLUZIOAK.

LEHENENGO OBRAK

RICHARD SERRA

Nire lehenengo oroitzapenetako batean, eguna argitzen ari zen eta Golden Gate zubitik autoz nindoan aitarekin batera. Marine-ra gindoazen, aita tutueriak muntatzen lan egiten zuen ontziolara, itsasontzi bat uretaratzen ikustera. Nire urtebetetze eguna zen, 1943ko udazkenean. Lau urte nituen.

Iritsi ginenean, ontzia, altzairuzko petrolio-ontzi bat, beltz, urdin eta laranja kolorekoa, orekan zegoen mailaren gainean. Horizontala zen neurriz gain, eta lau urteko mutiko batentzat etzanda zegoen etxe orratz bat ematen zuen gehiago. Gogoan dut aitarekin batera inguratu nuela kroskoaren arkua, euskarrien gainetik irteten zen brontzezko helize izugarria begiratzen ari ginen bitartean. Gero, bat-batean aztoratuta, bertan zirenek kendu egin zituzten eskorak, habeak, oholtzak, posteak, barrak, zutoinak eta estiba finkatzekoak. Ondoren, kableak eten zituzten, bilurrak desmuntatu zituzten eta azkenean dibidietak askatu zituzten. Erabateko inkongruentzia antzematen zen edukiera handiko ontzi hura lekuz aldatzeko hartutako lanaren eta lan hori burutu zuten azkartasunaren eta bizkortasunaren artean. Aldamioak kentzean, arrapalatik itsasorantz lerratu zen ontzia, ospakizun giroaren, oihuen, klaxon hotsen, garrasien eta txistuen artean. Loturetatik aske, terrexken gainetik mugituz, bere sehaska atzean utzita abiadura hartzen hasi zen. Estutasun handiko momentua izan zen hura: bere bidetik han zihoan petrolio-ontzia triki-traka, zabuka, okerka, uretara salto egin zuen arte. Erdi urperatuta geratu zen, gero urgainera irten zen, tente eta orekatuta. Kontrola, ontziak ez ezik publikoak ere berreskuratu zuen, pisu zurrun hura uretan eta jitoan zegoen egitura bilakatu zen modua ikusten aritu zirenek. Momentu hartako harridura eta zirrara sentitzen dut oraindik ere. Behar nuen lehengai guztia oroitzapen horren erreserban dago.

Garai hartan hasi nintzen marrazten. Nire barne-bizitza elikatzen zuen jarduera zen, gurasoek babestua. Gauero, afaldu ondoren, arkatzez marrazten nituen bigarren mundu gerrako batailen eszenak, nire gelako leihotik ikusten nituen ozeanoko arrantza-ontzirenak, eta era guztietako animalienak, gure etxea duna uhinduen gainean kokatuta baitzegoen, zoologikotik zortziehun bat metrotara. Historia pertsonalak subjektiboak dira. Bizi izan duguna, ikusi izan duguna, dakiguna egiaztatzen saiatzen dira. Nolabait ere, historiari buruz dugun ezagutza beti da autobiografikoa. Sorburuak garrantzizko iturria dira guztiontzat, edozer gauza eginda ere. Txikitandik marrazteak ematen duen pozak nire ahalbideetan konfiantza izateko behar nuen segurtasuna eman zidan, eta irudimena eta asmamena –paper gainean zirriborratutako pentsamendu pribatuak- ezagutzarako tresna direla konturatzeko aukera eman zidan.

Adin horretan ez dugu erreferentziarik, besterik gabe hasten gara. Estutu behar nuen pertsona bakarra ni neu nintzen. Marrazki bakoitzean kontzentratzeko egiten nuen esfortzuak leku mental eta fisiko bat eskaintzen zidan, identitatearen zentzua ematen zidan lekua, eta handik zerbait irtengo zelako esperantza nuen. Estimuluren bat, erantzun positiboren bat gurasoen, irakasleen, ikaskideen aldetik, hori zen behar

nuen adore guztia. Zenbat eta gehiago jaso, orduan eta premia handiagoa sentitzen nuen. Errekonozimendua motibazio modu bat da. Marraztea beste hizkuntza batean idaztea bezalakoa zela konturatu nintzen. Marraztea ez zait inoiz bitarteko ezegokia iruditu, nahiz eta dituen mugez eta konbentzioez jabetzen naizen. Lan egiten dudan espaziorik kontzienteena da.

Modu asko dago pertzepzioa antolatzeko, eta modu baten edo bestearen nagusitasuna aldatu egiten da etengabe, mendez mende, baita hamarkadaz hamarkada ere: marrazketa, argazkigintza, maketak, idazketa, bideoa, zinema, pintura, eskultura, optika, matematika, hizkuntza, ordenadorez sortutako irudi digitalak, edo horietako edozeinen edo horien guztien konbinazioa. Estetikan ez dago prozedura egokirik, ezta agindu kualitatiborik edo estrategia ziurtaturik ere, balore absoluturik ez dagoen bezalaxe. Hala ere, historiaren aldi batzuetan ideia berezi jakinak nagusitzen dira, esate baterako hor dugu orain *ready-made*-en hedapenarekin gertatzen ari dena. Hasieran, Duchampek *ready-made*ak barneratu zituenean, bitartekoaren berariazkotasuna aldarazi zuen zentzu tradizionalan. Orain, hala ere, aurkitutako objektu bat erabiltzea konbentzio kontserbadorea bat da.

Azkenaldiko arte-instalazioak, edo artea liberazio gisa hartuta, komedia tonuaz edo bat-bateko katarsi modura, irudiz gainezka dagoen kontsumo-kulturaren emaitza dira. Orain, hedabideetako irudi bir-prozesatuak dira objektu aurkitu berriak. Aurkezpenek, iragarkiak eta merkatuko teknikak imitatzen dituzte. Argi iragankorraren nabarmenkeria, kea, ispiluak eta soinu-efektuak surrealismoaren ikonografiarekin batera bueltatu dira ikusleak erakartzeko. Ez dago surrealismo merkea baino ezer merkeagorik. Errazegi asetzen du publikoak zuzenean hurbiltzeko duen nahia. *Collagea* mezua transmititzeko bidea izan ohi da. Bere erabilerak egituraren gabezia ezkututzen jarraitzen du, efektu metaforikoak lortzeko material desberdinen justaposizio erraza ustiatzearen ondoriozko soluzio piktorikoaren alde. Azkenaldiko mugimenduen (*post* eta *neo* direlako) ironia, objektu aurkituaren eta *collagearen* esparru kontzeptuala asmamenerako oztopo bihurtu izana da.

Eragin goiztiarrak ulertzeko aukera, ondoren galderak egitera eramaten gaituzten horiek, behaketa arruntak eta ustekabeak egitetik sortu ohi da sarritan, adinez txikiak garenean ulertu ezin ditugunak. Nahasten gaituzten zuzeneko esperientziek galderak planteatzen dizkigute zenbaitetan, erantzun gabe eta gure baitan geratzen direnak. Sarritan ondo zehaztutako pentsamenduetan gauzatzen dira, kezkatzen gaituzten pentsamenduetan, eta pentsamendu horietatik libratu ezinik ibiltzen gara horiekin zerbait egiten dugun arte.

Ondo gogoratzen dudan prestakuntzaren esperientzietako bat-hamar eta hamabost urteen bitarteko nire bizitzaz ari naiz- hiru kilometro inguru zituen hondartza batetik nenbilela gertatu zitzaidan, olatuak lehertzen eta itsasertzetik hedatzen ari ziren bitartean. Bueltan, hondarrean utzi nituen oin-arrastoak zapaltzen aritu nintzen jolasean. Neure arrastoari jarraitu ahala, ibili berri nuen itsasbazterrak ikuspegi berria hartu zuen, alderantzizko ikuspegia, ikuspegi argia, lehen eskuinaldean zegoena orduan ezkerraldean baitzegoen. Atentzioa eman zidan orduan ikusten ari nintzena lehen ikusi berri nuen horretatik hain desberdina izateak.

Norabide batean ibiltzeak, kontrako norabidean ibiltzea ez bezalako esperientzia adierazten zuen. Pertzepzioaren kontraesanak aztertzeko eta zalantzan jartzeko modu hori nire pentsamenduak egituratzeko erreferentzia gisa mantendu dut. Une jakin batean oroimena pertzepzioan barneratzen da, eta orduan elkartzen dira behaketa eta esperientzia. Ikustea pentsatzeko modu bat da eta, alderantziz,

pentsatzea ikustea da. Pentsamendu baten irudia ez da ilustrazio bat edo irudikapen baten bezalakoa, denborarekin lotura duen esperientzia baizik, izan denarekin eta oraindik izan behar duenarekin, hain zuzen. Ikusmenaren bidez pentsamendua oroimenaren ahotsean izaten da sarritan. Arazoa haxe da, oroimenari nola eragin eta eskueran dugun materiala nola azaleratu, lehendik gaitzetsi edo ezabatu duguna berriro nola miatu. Oroimenak funtzionatzeko, oroitzapenei behin eta berriro eragin behar zaie ahaztutako arrastoen aztarna berreskuratzeko. Hala ere, ezkutuan dauden oroitzapenek, kontzienteki berreskuratzen saiatzen ez garen horiek, katalizatzaile gisa jardun dezakete zenbait testuingurutan edo objektu, material edo emozio baten berariazko alderdiekin erlazioan.

Gertakari bat bereziki epifania antzeko zerbait bihurtu zen, nire lanaren norabidea erabat aldarazi zuelako. Hogeitau urte nituenean eta Fulbright beka batekin Florentzian bizi nintzenean, Madrilerako joan nintzen Prado museoa bisitatzerako. Bertan topatu nuen lehen aldiz Velázquez-en *Las meninas*. Txundituta utzi ninduen. Koadroan zenbat eta gehiago pentsatu orduan eta nahasiago sentitzen nintzen. Obrak kontraesaneko interpretazio ugari egitera eramaten ninduen, eta batek ere ez zien bere perspektibak planteatzen zituen galderei erantzuten. Saiatu arren ez nuen espazioaren eraikuntza ulertzea lortu, bereziki errege-erregina ispiluaren aurrean kokatuta zeuden modua, justu erdian. Haiek pinturaren gaia zirela pentsatuz, espazio errealean proiektatuz bakarrik kokatu zitezkeen koadroan, hau da, ni nengoen lekuan. Izan ere, koadroan sartuta ikusten nuen nire burua, astoan eutsitako koadroaren gaiaren ordezkotza, eta Velázquez niri begira ari zitzaidan.

Artelan bat ulertzeak nolabaiteko konplizitatea eskatzen du nahitaez. Kasu honetan, behatzearen ekintza konplexuago bilakatzen da zabalik dagoen atean zehar eskaileran ikusten den irudi txikiak eraginda, ispiluaren eskuinaldera, argia sartzen den lekutik. Astoan dagoen koadroa eta bere aurrean duen guztiari begira ari da, mihisetik kanpo dagoena barne. Momentu jakin batean, ikusle horren posizioan kokatzen saiatu nintzen, guztien bizkarrak begiratzen, azken finean, niri begira ari nintzen bitartean eta, aldi berean, aurrez aurre ikusten nuen koadroko pertsonaia bakoitza: voyeurismo bikoitza.

Pintura harrigarri horretako espazioa zeharkatuz gero bada erlazio-sistema bat ulertu ezin izan nuena, mihisea banaketa espazial gisa hartzen ez banuen behintzat, aurrealdeko espazio errealean eta atzeko irudipenezko espazioaren arteko sekzio bat balitz bezala. Nire adimenaren begiak alde batera uzten zuena ez zen irudi bat, koadroaren irudipenezko espazioak eta bere aurrean proiektatutako espazioak osatutako espazioa baizik: alboan jarritako bi bolumen, bi gela, hemen eta han, han eta hemen. Espazioaren kontzeptu hori oso bestelakoa da ikuslea koadroaren edukian inplikatzeko duten estrategia tradizionalekin konparatuta. Kasu honetan, koadroaren aurrean, espazioa, ni, ikuslea, nagoen lekua, koadroaren espazioaren beraren osagai da.

Espazioaren nozio horrek zerbait zuen bere baitan, pintura baino gehiago zena: ikusleari eta ikuskizunari buruz nuen ideia aldarazi zuen pentsamoldea edo, zehatzago esanda, subjektuaren eta objektuaren arteko erlazioa. Koadroak bere islan kontzienteki parte hartzerako behartzen gaitu gu, ikusleok, bere espazioaren barruan maila berean barne hartzean. Azkenik, koadro honek ez du espazio erreala irudikatzeko asmorik. Egiten duena haxe da, perspektiba eredu bat ezarri, bertan atxikita dituen kontraesan eta artifizio guztiak ikusgai jartzeko, baita handitzeko ere. Bere esanahia erabat ulertu edo antzeman ez banuen ere, koadroak subjektuaren eta objektuaren arteko alternantzia ikusten eta zalantzan jartzen lagundu zidan.

Subjektuaren eta objektuaren arteko alternantzia hori kezka bihurtu zen niretzat -kezkarik nagusia behar bada- eta nire pentsamenduak betetzen hasi zen. *Las meninas* koadroaren konposizio espazialak planteatzen zuen arazoa obsesio bilakatu zen. Artegatzen ninduen ez zen ez Velázquezen birtuosismoa ezta bere obraren kutsu poetikoa ere. Florentziara itzuli nintzenean berehala bota nituen Arnora nire mihise guztiak, eta animalia disekatuak eta bizirik zeuden animaliak karioletan elkarren ondoan jartzeari ekin nion. Hala eman nituen nire lehenengo pausoak hiru dimentsioko espazioaren errealtatean, eta hala amaitu ziren behin betiko nire pintore egunak.

Momentu jakin batean, sistema batean oinarritutako hizkuntza eraiki beharrean izan nintzen, aurretik pentsatu gabe lan egiteko eta ustekabekoa probokatzeko aukera emango zidan sisteman. Lanaren prozesuan emaitza bat proiektatu beharrik izan gabe inplikatzeko gai izan nahi nuen, eta aldi berean ideia baten mugak zedarritzen saiatu. Prozesuan zorrotz sartuta bazaude azken emaitzak ez zaitu kezkatzen. Aditz zerrenda bat idaztea erabaki nuen, eta denborarekin, lekuarekin, materiarekin, masarekin eta grabitatearekin erlazioan hautatutako jarduera gisa izendatzea.

Zerrenda

Bildu, zimurtu, plegatu, biltegitatu, tolestu, moztu, bihurtu, lohitu, izurtu, eskuilatu, urratu, ezpaldu, zatitu, ebaki, erortzen, utzi, kendu, sinplifikatu, atzeratu, desordenatu, ireki, nahasi, ziprztindu, korapilotu, osatu, inklinatu, isuri, kurbatu, jaso, sartu, inprimatu, erre, urez bete, busti, biratu, itzuli, eutsi, lotu, eseki, zabaldu, zintzilikatu, jaso—
tentsioaz, grabitateaz, entropiaz, naturaz, batzeaz, geruzez, estalduraz—
heldu, tenkatu, nahasi, pilatu, elkartu, sakabanatu, ipini, konpondu, baztertu, binaka jarri, banatu, saturatu, osatu, hesitu, inguratu, ezkutatu, estali, bildu, zulatu, lotu, estekatu, ehundu, bat egin, konbinatu, ijetsi, josi, bisagrak jarri, markatu, hedatu, urtu, argitu, modulatu, distilatu—
uhinez, elektromagnetismoaz, inertzia, ionizazioaz, polarizazioaz, errefrakzioaz,
aldiberekotasunaz, itsasaldiez, islapenaz, orekaz, simetria, marruskaduraz—
luzatu, botatu, ezabatu, busti, sistematizatu, aipatu, behartu—
planimetriaz, kokapenaz, testuinguruaz, denboraz, karbonizazioaz jarraitu.

Aditzen Zerrendak logika bat finkatu zuen, eta horren arabera eskulturaren prozesua garden bihurtzen da. Edozeinek berregin dezake hondakinak begiratzuz gero. Aditzen Zerrendaren emaitza diren eskulturrek denboraren bi alderdi barneratzen dituzte: eskulturak egiteko denbora laburtua eta eskulturak behatzeko iraupenezko denbora.

Bai lanak bai erabilitako materialak arruntak ziren. Beruna *in situ* urratzen nuen, goma *in situ* luzatzen nuen, berunezko xafak bildu eta eusten nituen, eta beruna urtu eta hormaren eta zoruaren arteko junturaren kontra ziprztintzen nuen. Jarduera horiek esperimentalak eta dibertigarriak ziren. Kontua ez zen bakarrik hau edo bestea nola egin, ezta aurrera egin ahala asmatzea ere; bi gauzak askatasunez nahastea zen kontua.

Ezin dut nahikoa insistitu jolas egitea premia bat dela esatean, jolasean ezin baita ekintzatik urrundu. Asmatu ahal izateko, beharrezkoa iruditzen zitzaidan artea jolas praktika edo esperimendazio kontzeptual

bihurtzea. Jolasaren anbiguotasunak eta bere izaera iragankorrak gabetu egiten dizkigute usteak, ulertzea lortzen ez dugun konplexutasunaren aurrean norabidez aldatzeko aukera emanez. Eszeptizismorik gabe, jolasak uko egiten dio kontrolari eta etenak eta jarraitasunak onartzeko aukera ematen digu, baita irtenbideak aurkitzeko edo asmatzeko ere. Hala ere, jolasean ere uste osoz lan egin behar izaten dugu. Egiten dugun modua da egin dugunari zentzua ematen diona.

Jolasaren “zentzugabekeriak” eta eskaintzen digun gozamen soilak ez dute nolabaiteko paradoxa baztertzeko: egiten ari naizenaren gaineko begirada gogoetatsua eta urruntasunezkoa hartu behar dut edo jolasean jarraitu? Esperimentaziotik aldendu behar al dugun, eta bereizketak eta judizioak egiten hasi, edo emaitza iragankorrak ontzat hartu behar al ditugun geure buruari galdetzen hasten garenean sortzen da paradoxa. Nik ekintzaren asmoa eta alde aurretik aukeratutako edozein esanahi bereizi nahi nituen. Agindu formalen ortodoxiari eraso ahal izateko metodoa zen. Nire tailerreko zoruan eta paretan kontra geratu ziren era askotako hondakinekin amaitu nuen. Prozesuan zehar ez nuen bereizketarik egin, guztiak balio zuelako ustea baitzen nire abiapuntua. Ez nuen pentsatzen prozesuaren emaitzak izango zuen itxuran, eta geroago ere kostatu egiten zitzaidan judizio estetikoak aplikatzea. Konturatzeko, denbora behar izaten da. Prozesuak emaitzaren gainetik lehentasuna izateak ez du bermatzen nahitaez zerbait berria sortuko denik. Ez da erraza transgresioa bistaratzea, eta are gutxiago kontzeptu bilakatzea. Transgresioa praktikaren bidez gertatu ohi da, eta ez teoriaren bidez.

Urte bitan esperimentatzen aritu ondoren, lortzea merezi zuena aztertzeko eta aukeratzeko denbora izan nuen. Esperimentazio prozesuan zehar sortzen diren irtenbide batzuek besteek baino zentzu gehiago dute, bereziki baliabideen ekonomia berekin dakartenek eta ezarritako arauetatik aldentzen direnek. Soluzio batzuk agerikoak izaten dira ebazten direnean.

Scatter Pieces (Pieza ihaurriak) eta *Tearing Pieces (Pieza urratuak)* berriro begiratzean, pinturaren irudi/hondo konbentzioa onartzen jarraitzen nuela konturatu nintzen. Goitik, zorua mihise bat balitz bezala ikus daiteke, eta bere gainean dauden elementuak figuratiboak balira bezala. Material sakabanatuek ez zituzten aurretiko bistak planteatutako arazoak konpontzen. Horretan, esperimentazioaren kontraesana sortzen da. Esperimentazioak ez du obra tradizioz ez inkontsekuentziazatik automatikoki askatzen.

Grabitatea indar bezala hartuta lan eginez, formaren egonkortasunari erasotzeko modu bat zela konturatu nintzen. Grabitate-orekaren baldintzak ezartzea erabaki nuen, baldintza horietan, egitura baten parteetako bakoitzaren beharra berez agerikoa izateko, eta juntura finkorik ez egoteko moduan.

Metodo tradizionalen logikari dagokionez, lanaren prozesua arau guztietatik kanpo geratzen zen, inoiz ez baitzen eraiki itxuraz erortzeko posibilitatea zuen eskulturarik eta egiteko asmoak desegiteko baldintza ere berekin zekarrenik. Grabitatea indar egituratzailea eta desegituratzailea izan daiteke. Formak, kontrako grabitate-indarrak orekan daudenean, esekitako mugimendu batean mantendu daitezke. Grabitateak, osagai egituratzaile den aldetik, ezezagun zaizkigun konfigurazio ugari bide ematen die. Ikaskuntza prozesua egitean eta fabrikatzean oinarritzen da soilik. “Benetan ezagutzen ditugun gauzak geuk egiten ditugunak dira, edo geuk aurkitu edo esperimentatzen ditugunak.” Aforismo hori, ustez Vico-rena, defendatzen duen axioma da. Erabakiak hartzeko garaian, zentzua alde batera utzi behar izaten da sarritan, lotura berriak sortu ahal izateko eta oraindik existitzen ez diren aukerak agertzeko.

Batzuetan gure lanari berriro begiratu behar izaten diogu, eta egiten ari garena ezagun ez egitea nahi izaten dugu, argi eta garbi ikustea eragozten digulako.

Grabitatea erabiltzea egituraren dinamikari buruzko balio handiko ikasbidea da. Azkenean, agerikoa izaten da kargen transmisioak ez duela nahitaez perpendikularrarekin bakarrik loturarik izan behar. Energiaren transmisio sistema ugari daude, konpresiotik hasi eta tentsioa, esekidura, indar zeiharrek, eta gainazalen eta dagozkien karga-gaitasunen antolamendu topologikoaren grabitate printzipioak barne direla. Berunezko eskoren eraikuntzako soluzioek agerian uzten dituzte ingeniartzaren printzipiorik oinarritzkoenak, hau da, egonkortasuna eta ezegonkortasuna, oreka eta iraultzeko joera, eta haien mende daude. *The Blob* (Masa) eta *To Lift* (Jaso) piezek adibidez, grabitate-indarrek kautxuzko xafla malgu baten gainean duten eragina erakusten digute. Etengabe aritu naiz eraikuntzaren soluzioak agerian uzten, ez ordea agindu etiko edo logiko gisa, eraikitze zentzuzko osagai gisa baizik. Eraikuntzaren printzipioak, muga jakin batzuen pean beren zereginak betetzen dituztenak, edozeinek aztertu ditzake. Niri ez zaizkit interesatzen eraikuntzaren soluzioak arteagatik bakarrik. Soluzio ikusgarriek fetitxe bihurtzen dute xehetasuna edo gehiegi azpimarratzen dute egituraren eszenografia berez xede gisa hartuta. Hori, arkitektura postmodernoan antzeman daiteke bereziki.

Pentsamendua, pertzepzioa eta lana lotuta daude historikoki, eta desberdinak dira gutako bakoitzarentzat.

Orri zuriaren edo mihise hutsaren ideia nostalgikoa iruzurra besterik ez da. Historia baztertu dezakegula eta berriro hutsetik has gaitezkeela pentsatzea irudipena besterik ez da, esperimentazioa gatazka hori saihesteko modu bat izan arren. Historia gaingitzea geure buruei jartzen dizkiogun mugak gaingitzea da. Soluzioak baloratzen ditugun modua garrantzitsua da. Soluzioak aldi baterako dira, eta soluzio bakoitzak hurrengo arazoaren hazia du bere baitan. Lana lanetik erretzen da.

Adibide bat jartzearren, hasierako *Splash Piece* (*Zipriztina*) pieza egiteko tona erdi berun urtu behar izan zen, eta hormaren eta zoruaren arteko junturan isuri, hamar metro eta erdiko tartean zehar. Nire ondorengo obra batzuetan prozedura bera erabili nuen, baina beste modu batera, hau da, beruna gogortu ondoren pieza urtuak bata bestearen atzetik irauli eta hormatik bereizita. Une jakin batean, izkinako espazioa mugatzen zuten zoruaren eta pareten arteko junturak urtzea erabaki nuen. Izkina urtzeko erabakia hartu ondoren, aurretik susma zitekeen zein zen sortuko zen arazoa. Angelu zuzeneko moldeek izkinaren perimettoa islatuko zuten eta, iraultzean, karratu bat edo laukizuzen bat osatuko zuten zoruan. Nik ez nuen forma itxi bat sortu nahi, objektu bat balitz bezala interpretatu zitekeena. Arazo horri soluzio bat aurkitu niola pentsatu nuen, izkinan, erdibituz, 30 bider 120 zentimetroko berunezko plaka txiki bat jartzean; horrela, beruna iraultzean, 45 graduko angeluak sortuko ziren. Baina horrela jardutean prozesuaren purutasuna oztopatzen ari nintzen.

Berunezko plaka barneratzean esparru kontzeptualari ez zegokion elementua gehitzen ari nintzen, eta horrek zalantza handiak sorrarazten zizkidan. Hala ere, plaka erdibituko izkinan ahokatu ondoren zutik mantentzen zela konturatu nintzen. Ondo pentsatuta, izkina batean ahokatutako plaka baten tramankulua izkinaren espazioa ez ezik, hedaduraz, aretoaren espazioa eraikitze erabil nezakeela konturatu nintzen, bere osotasunean obraren espaziotzat hartzeko. Izkinan ahokatutako berunezko plaka gailu estruktural bat zen, eskalan eta materialetan garrantzi handiko aldaketa sortzeko aukera ematen zuena. Izkinako plaka batek zuen ahalmena ustekabea ezagutzeak estrategia kontzeptual zurrun baten

mugak berriro aztertzea eraman ninduen, asmakuntzak prozesuaren hari-mutur solteen artetik sortzen baitira sarritan. Kontzeptu landuegiek jardun esperimentalen murrizketa sor dezakete eta, beraz, asmatzeko aukera urriagoa.

Casting-en (Hustuketa) testuinguruan gehiegikeria gisa hainbeste gogaitu ninduen berunezko plakak aretoko zenbait instalazio egitera eraman ninduen, nire nahiak erabat aldatzen zituzten altzairuzko izkinako plaketan oinarrituak. Berariazko kokaleku batera egokitutako eskala handiko instalazioei bide eman zien. 1970ean nire tailerreko jarduna atzean geratu zela jabetu nintzen. Langile industrialak behar izan nituen *Strike (Kolpea)* eraikitzeari ekiteko. Pieza, 2,40 bider 7,30 metroko plaka bat izkina batean kokatzean zetzan, 2,5 zentimetroko lodiera zuena.

Begien bistakoa zen hormaren eta zoruaren arteko junturan zipriztindutako berun urtuzko piezak berariazko leku batean kokatzeko zirela, eta bertatik kentzeak pieza horiek suntsitzea esan nahi zuela. Kokalekua obraren osagaia zen eta altzairuzko plaken instalazioekin ere alderdi hori garatu nahi izan nuen. Ez ditut hemen xehetasunez azaldu nahi berariazko leku batera egokitutako lanak sor ditzakeen arazoak; muturreko adibidea *Tilted Arc (Arku inklinatua)* piezaren suntsipena izan zen. Nahikoa da esatea beti egongo dela kontraturen bat produktorearen eta bezeroaren artean, eta nahitaez pasatu behar duzula botere sozialaren edo politikoaren egituratik. Hiri-edo paisaia-eskulturak egin nahi nituen, eta laguntza instituzionalik edo pribaturik gabe tailerrean lan egitera mugatuta egongo nintzela konturatu nintzen. Joe Pulitzer izan zen 1969an berariazko kokaleku baterako lehenengo paisaia-obra enkargatu zuena, ezaguna eta aditua ez zen artista gazte bati, inoiz proban jarri ez zutenari, St. Louisen, hamabi mila metro karratuko lursail batean obra iraunkor bat instalatzeko aukera emanaz. Aukera hark, inoiz ere imajinatu ez nuen garrantzia izan zuen niretzat.

Pulitzer proiektuan lanean aritu aurretik Japonian izan nintzen sei astez, eta bertan zen tenpluak eta Kiotoko Myoshinji lorategiak aztertzen eman nuen denborarik gehiena. Harrizko lorategien ezaugarri nagusia hau da, inguratzen dituzten bideak eta zeharkatzen dituztenak kurbilineoak direla. Lorategien plantaren geometriak arkutan ibiltzera bultzatzen gaitu. Lorategiaren espazioaren barruan bereizitako elementuen antolaera eta espazio horren zentzua bera, etengabe ibiltzen eta begiratzen bakarrik azaleratzen dira. Tenpluetako beste lorategi batzuk behatoki ireki batetik begiratzeko diseinaturik daude. Baina berriro ere, behatokiaren plataforman zehar paseatzen ari zarenean bakarrik agertzen da paisaia osoa. Lorategien trazadura asimetrikoan, elementuak gutxienean dira; sentsazioak murriztu egiten dira eta, beraz, arreta testuinguruaren aldaketetan jartzera eramaten zaitu horrek, elementu bakar batean kontzentratzeraino, aldi berean lorategiaren espazio arinaren barruan antzemandako elementua izanik. Nolanahi ere, pertzepzioa denboran, mugimenduan eta meditazioan oinarritzen da. Japoniako lorategiek *uji* edo "izatea-denbora" kontzeptua islatzen dute, zeinetan espazioaren eta denboraren esperientziak bereiztezinak eta naturalak diren. Hutsa eta solidoa dena bat dira, eta *ma* kontzeptuan barne hartzen dira, bi punturen arteko espaziotzat ere har daitekeena, edo bi soinuren arteko isiltasun gisa; hau da, *ma* kontzeptuak substantziatzat hartzen ditu espazioa eta denbora. Elementuen arteko erlazioa euren arteko distantziak zehazten du; hutsa eta solidoa berdin neurtzen dira. Kontzeptu horri dagokionez, nolabaiteko paralelismoa aurki dezakegu pertzepzioaren eta esperientzia aurre-objektiboaren fenomenologian, filosofia existentzialistaren eta minimalistek eta nire belaunaldiko artistek hain ondo ezagutzen zuten existentzialismoaren arabera.

Kiotok berriro zehaztu zuen nire begiratzeko modua. Zen lorategien pertzepziozko espazioak eremu osoa balitz bezala erakusten digu paisaia, eta ikuslea etengabe mugitzen ari delako ideian oinarrituta dago antolatuta. Lorategi horietan, formen esanahia mugimendutik, gorputzaren erritmotik bakarrik sor daiteke. Ezin dugu inoiz objektu eskultoriko bakartu batean arreta guztia jarri, multzoaren konplexutasun sinkretikoan baizik. Espazioaren kontzeptu hori nabarmen bereizten da mendebaldeko kontzeptu tradizioaletik, perspektiba zentrolean oinarritzen baita, objektu guztiak ikusle estatikoaren begitik sortu eta elkartzen diren lerroetan kokatzen dituen horretan. Zen lorategiekin izan nuen esperientziatik, osotasunean hartutako paisaiara hurbiltzeko beharra sentitu nuen. Arazoa ez zen jadanik objektu autonomo bat lursail batean nola jarri, gauzak gauzen artean ikustea nola lortu baizik. Niretzat funtsezko bihurtu zen lekua erabat ezagutzea. Izan ere, lekuaren irakurketa kritikoak edozein asmoren aurretik egon behar zuen. Ingurunea xurgatu beharra zegoen itxuraldatu ahal izan aurretik.

Nire paisaia-obra guztietan dialektika bat ezartzen saiatzen naiz, leku jakin bat osotasunean hartuta ikusten dugun moduaren eta lursailarekin bertatik gabiltzan bitartean dugun erlazioaren arteko dialektika. Emaiza gure buruak neurtzeko modu bat da, lurraren mugagabetasunarekin erlazioan. Erabiltzen ditugun elementuak edozein izanik ere –blokeak edo xafak-- beti erlazioatuko dira lurraren topologian etengabe aldatzen ari diren horizonteekin. Eskulturaren elementuen ertzek neurri horizontal jakin bat ezartzen dute eta eten bat barneratzen dute espazioaren ikuspegian. Eten horrek ez ditu espazioko objektu baten mugak eta forma zehazten; espazioan barneratzen den etena da eta eten horrekin erlazioan bolumenak eta hutsak paisaiaren testuinguruan antzematen ditugu, eta gorputzaren eta horizontearen arteko lotura ezartzen dugu, baita horizontetik harantz ere. Esanahia paisaian zehar ikusleak antzematen duen horretatik sortzen da. Horizontearen eta altxara aldakorren mugagabetasuna inoiz ez da irudi bakar zehaztu batekin elkartzen. Esperientziak ez du ondorioz. Ez dago ikuspegi hierarkiarik, ez dago ez zentrorik, ez barnerik ezta kanporik ere. Ez dago posizio pribilegiaturik bertatik obra hobeto ulertu ahal izateko. Espazioa eta denbora bata bestearen funtzio bihurtzen dira. Espazioa eta mugimendua elkarrengandik bereiztezin bihurtzen dira.

Lursail publiko edo pribatu batean berariazko kokaleku baterako obrak eraikitzeak, konponbide zaila duten arazoak planteatzen ditu eta onartzen errazak ez diren ondorioak ditu. Leku jakin baterako obrak enkargatzen dituztenek-eta gutxi dira- kontratu bidezko bermeak nahi izaten dituzte obra eraitsi ahal izateko, lursaila saltzen bada eta erosleak beste zerbaiterako erabili nahi badu. Karga bat da, berariazko leku baterako obrak eraiki nahi badituzu onartu behar duzun karga. Auzitegi Federalean haxe ikasi nuen, jabetza eskubidea eraikuntzako obra bat babesteko artista batek duen eskubidearen ginetik dagoela. Hala eta guztiz ere, berariazko lekuetarako proiektuak egiteko aukeren bila jarraitzen dut, horrek dakartzan kontraesanekin eta arazoekin.

1970ean izan nuen hiriko testuinguru batean eraikitzeko nire lehenengo saialdia, Bronx auzoko 183 etorbideak Webster kalearekin bat egiten duen ingururako. Zortzi metroko diametroa zuen zirkulu bat sartu nuen asfaltoan, altzairuzko angeluduna. Obra, *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted* (Oinarriko xafak hesitu, hexagrama, alderantzizkatutako eskuineko angeluak), kendu egin dute jadanik. Eskultura kale itsu batean kokatu zuten, auzo degradatu batean. Inguruan, jendea bizi zen etxebizitza bakarrak etxadi bat gorago zeuden. Abandonatutako bi kotxez gain, zaborrez betetako orubeak eta hondatutako lekuak baino ez zeuden. Han ez zegoen publikorik. Espazio haren erabilera "publiko" bakarra inguruko delitugileena zen, lapurtutako autoei su emateko erabiltzen baitzuten.

Artearen publikoa inoiz ez zen Webster hiribidera iritsi. Baina problematikoa izan arren, Bronxeko obrak oinarritzko zenbait gai argitu zituen: testuingurua, publikoa eta jabetza eskubideak.

Terminal/hiriko testuinguru batean ondo funtzionatu zuen lehenengo obra iraunkorra izan zen. Eraikuntza bertikal bat da, altzairuzko lau xafra trapezoidal berdintsuk osatua. Xaflek hamabi metro eta erdiko altuera dute eta beren ardatzen gainean inklinatuta daude. Eskultura Alemaniako Ruhr eskualde industrialeko hiri batean dago, Bochumen. Obra bat hiriko testuinguru batean kokatzeko garaian aztertzen dudan baldintzetako bat haxe da, trafiko asko ala gutxi dagoen. *Terminal*-en kokalekua hobe ezina da. Oinezkoen irla batean dago, trenbidearen errailen ondoan eta geltokiaren aurre-aurrean. Eskultura elkarreraginean dago trenbidearekin, autobusekin eta geltokian sartu eta irten dabilen jendearekin. Gainera, *Terminal* eraiki ondoren astinaldi politiko handia eragin zuen lehenengo eskultura izan zen. Hiria bi bandotan banatu zuen eta eztabaida handia piztu zuen, artearekin baino politikarekin zerikusia zuena. Altzairuzko xafren gainean, Komentario publikoak ere sorrarazi zituen *graffiti* modura. Artearen politizazioa eta halako komentario publikoak nekez onar daitezke batzuetan, baina espazio publikoetan ikusgai jartzen diren obren osagai dira.

Berariazko kokalekuetarako espazio publikoetan esku hartzeak erlazio berriak sortzen ditu testuinguru jakin batean. Pertzepzioaren esperientzia berriek ingurunearen aurrean jarrera irekia izateko eskatzen diete ikusleei, baita lekuarekin duten erlazioa kritikoki berregokitzeko ere. Prozesu hori era desberdinetan agertzen da, publiko jakin batek dituen desberdintasunak islatuz. Harrera lekuaren araberrakoa da eta ezinezkoa da aldeztu aurretik nolakoa izango den jakitea. Publikoaren erreakzioak askotarikoak izan daitezke, baita erasotzaileak ere; erreakzio politikoek suntsipena ekar dezakete ondorioz. Guztiok gara partzialak eta guztiok ditugu aurreiritziak, ikusi behar dena eta ikusi behar ez dena erabakitzeo oinarritzat hartzen ditugunak. Aldeztu aurretik obra batek guretzat batere esanahirik ez duela erabakitzen badugu ez gara obra hori ikusteko gai izango. Hori saihesteko modu bat museoan izaera bortxaezineraz erretiratzea da, baina horiek ere badituzte kontraesanak. Hala ere, bizi dudan kontraesan nagusietako bat haxe da, nire obra ahal den neurrian babestu eta iraunarazi nahi dudala, baina ez dut halakorik lortu nahi horrek publikoarekin dudan elkarriketa eta hiriko ingurune batekin sortutako elkarrekintza galtzea baldin badakar berarekin.

Niretzat, espazioa nire bitartekoa da. Orain, espazioa antolatzeak beste kezka batzuen gainetik du lehentasuna. Espazioa zehatza den zerbait bihurtzeko erabiltzen saiatzen naiz forma eskultorikoa. Forma ez zaidala abstrakzio huts gisa interesatzen azpimarratu nahi dut. Forma espazioaren eta materiaren elkartze gisa interesatzen zait. Materiak, edozein materiak, berari dagokion forma inposatzen dio formari. Niretzat, Louis Kahn adreiluak garrantzizkoa izaten jarraitzen du.

Material gisa altzairu industrialak aukeratu izanak praktika eta prozedura industrialak erabiltzera behartzen nau. Onartzen dut lanaren prozesua eragozpen bat izan daitekeela. Hala ere, ikuslearen kontzientzia honako baldintza hauek adierazten duten errealitatezuzendu nahi dut: pribatuak, publikoak, politikoak, formalak, ideologikoak, ekonomikoak, psikologikoak, komertzialak, soziologikoak, instituzionalak, edo horien edozein konbinazioak. Espazioa zehatza den zerbait bihurtzeko moduetako bat ikuslea testuinguruaren errealitatean finkatzea da. Niretzat, obra batek duen garrantzia, hori eskulturaren ikuspegitik lortzea da. Testuinguru baten aurrean dudan erantzuna haxe da, espazioaren berariazko konnotazioak agerian utziko dituzten baliabide eskultorikoak erabiltzea eta, aldi berean, konnotazio horien beraien aurrean garrantzizkoak izatea. Kokaleku jakin baten baldintza fisikoek pentsarazi egiten

digute sarritan; izan ere, lekuek pentsamenduak sorrarazten dituzte. Berariazko testuinguru batetik sortutako pentsamenduak eta ideiak, kontzeptu abstraktuak ez bezalakoak dira. Loturak ezarri behar izaten ditugu eta aldi berean gure esperientzia ebaluatu: zutik pentsatu behar izaten dugu, nolabait esateko.

2004ko urtarrila

[Itzultzailea: Bitez Logos.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

DENBORAREN MATERIARI BURUZKO OHARRAK

RICHARD SERRA

Instalazio hau osatzen duten zortzi eskulturek topologia hiztegi bera lantzen dute. Topologia azaleraren eta norabidearen azterketa matematikoa da. Garapen-metodologia horrek bere ordena-zentzu propioa sorrarazten du. Altzairugintzaren teknologian izandako aurrerapenak bolumen desberdinak, hutsune desberdinak, pasabide desberdinak hedarazteko aukera eman dit. Elipse bihurrituak, espiralak, esferak eta bozelak grabitatearen beheranzko indarraren, beren pisuaren, eta grabitate ezaren egoera lortzen saiatzen den goratze horretan beren goranzko igoyeraren arteko polaritatean daude. Instalazio honetako pieza guztien lotura formalak ahalbidetu egiten dio ikusleari eremu eskultoriko osoa hizkuntza koherentetzat hartzea eta bertan sartzea, eskulturaren izaerari buruz ezer gutxi jakin arren. Instalazio hau buruan nerabilenean koherentzia horrek garrantzi handia zuen niretzat.

Eskulturak ez dira espazioan bereizita dauden objektuak. Aitzitik, dauden ingurunearen jarraitasun espaziala sorrarazten dute. Espazio osoari forma ematen diote, ardatzetan, ibilbideetan eta pasabideetan zehar itxuratzen dute espazioa beren solidoen eta hutsuneen artean. Izan ere, Arcelor galerian barrena sartzean, instalazioa osatzen duten eskulturen eremuan sartzen gara. Oreka desberdinak aldi berean gertatzen dira. Aldiberekotasunak du garrantzia, ez hierarkiak.

Ikusleak aise ibiltzeko moduan ezarri nituen eskulturak. Denborak kokalekuak bezainbesteko garrantzia izan zuen ezarpen lana gidatzeko garaian. Esanahia, ikuslea espazioan zehar mugitu ahala bakarrik antzeman daiteke, hau da, eskultura indibidual bakoitzaren espazioan eta instalazioaren osotasunaren espazioan ibili ahala. Instalazioaren esanahia ikuslearen mugimenduaren eritmoak eragiten du, baita piztu ere. Esanahia, etengabe mugituz, aurea hartuz, behatuz eta gogoratuz bakarrik sortzen da. Dena den, ez dago gomendatutako ikuspegiarik, ezta lehentasunezko sekuentziarik edo ikuspegi lehentasunezko segidarik ere. Bakoitzak desberdin zehaztuko du nondik nora jo. Baina aukeratutako bidea edozein izanda ere, beti izango da eskulturen eremuaren jarraitasun horren barruan. Baina horrekin ez dut esan nahi ibiltzeko bideak mugimenduak aurreikusita ezarri ez nituenik.

Denborazkotasun anitzen edo geruzatuen ideian oinarrituta dagoelako eman nion instalazioari "Denboraren Materia" izenburua. Pieza bakoitza instalazioaren osotasunaren testuinguruan esperimentatu ahala denboran zehar izandako iraupen anitzez jabetu ahal izango gara. Esate baterako, espiral handienaren esperientziaren iraupena bestelakoa da *Blind Spot Reversed*-en (*Puntu itsu alderantzikatu*) esperientziaren aldean. Esperientzia, batetik, barrukoa, pribatua, psikologikoa eta estetikoa da eta, bestetik, kanpokoa, soziala eta publikoa.

Nire ustez artearen muina hauxe da, piezetan zehar esperientzia jakin bat bizitzea. Beharbada esperientziak ez du zerikusi handirik izango lanaren alderdi fisikoak aztertzearekin. Ibiltzean eta begiratzean dago nolabait oinarrituta, pieza bakoitzaren barruan, beraietan zehar eta inguruan ibiltzean

ez ezik, instalazioak sortzen duen espazioan barrena eta zehar ibiltzean ere bai. Baina ni ez naiz inor nola ibili eta begiratu behar den inori esateko.

Instalazio honen esanahia ez da existitzen ikuslearen esperientziatik kanpo; beraz, pertsona bakoitza instalazioaren subjektu bilakatzen da. Esperientzia indibidualak anitzak eta mugagabeak dira, baina guztiak denboran zehar gertatzen dira. Denborari buruz hitz egiten dudanean, ez dut denbora "erreal", erlojuak markatzen duen denbora esan nahi. Esperientzia eskultorikoaren pertzepziozko denbora, denbora estetikoa, emozionala edo psikologikoa nahiko desberdina da denbora "errealarekin" konparatuta. Ez-narratiboa, etena, zatikatua, ez-zentratua, desorientatzailea da. Pertzepziozko esperientziaren zatikatze horri, ikuspegi aniztasun horri, eta ikusmen prozesuan sortzen diren eten horiei esker, instalaziotik jaso ahal izango duguna ez da irudi bakar hatera mugatzen, ezta forma berezi bakar hatera ere.

Ikusleak piezen egituraren logika orokorra antzematea espero dut. Hala ere, ingeniartzaren tektoniken logika ez dagokio esperientzia eskultorikoaren edukiari. Egiturari sumatzen zaion logikaren eta esperientzia geruzatuaren eta denborazkoaren arteko tentsio interesatzen zait niri. Instalazio honetan, behaketa zatikatu eta eten bezainbat kurba etengabe topatuko dugu. Bidaia ekin eta gure buruak bidaia berak gidatzen utzi, hori da egin behar duguna. Norberak bere denbora eskaintzeko, bere oroitzapenak pertzepzioarekin bat egiteko, eta irizpenak eseki eta azaltzen diren neurrian bere esperientziekin moldatzeko duen borondatearen mende dago bertan aurkituko dugun guztia.

2005eko apirila

[Itzultzailea: Bitez Logos.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

DESORDENA: KRONOLOGIA HALA ETA GUZTIZ ERE

KATE D. NESIN

OROITZAPEN BATETIK HASTEA

1988an, bere ibilbide artistikoa hasi zuenetik bi hamarkada baino gehiago igarota, Richard Serrak oroitzapen zati batzuk argitaratu zituen. Narrazio zehatza eta zaindua da, baina baita intimoa eta erraietakoa ere. Serraren imajina batekin hasten da, bere laugarren urtebetetzean, autoz zubi bat zeharkatzen ari denean. Aitak gidatzen du. Marine-n aparkatzen dute, San Franciscon aitak lan egiten zuen ontzian, goiz horretan itsasontzi bat uretaratu behar baitute bertan:

Irtsi ginenean, ontzia, altzairuzko petrolio-ontzi bat, beltz, urdin eta laranja kolorekoa, orekan zegoen mailaren gainean. Horizontala zen neurriz gain, eta lau urteko mutiko batentzat etzanda zegoen etxe orratz bat ematen zuen gehiago [...]. Ondoren, kableak eten zituzten, bilurrak desmuntatu zituzten eta azkenean dibidietak askatu zituzten. Erabateko inkongruentzia antzematen zen edukiera handiko ontzi hura lekuz aldatzeko hartutako lanaren eta lan hori burutu zuten azkartasunaren eta bizkortasunaren artean [...].

Loturetatik aske, terrexken gainetik mugituz, bere sehaska atzean utzita abiadura hartzen hasi zen. Estutasun handiko momentua izan zen hura: bere bidetik han zihoan petrolio-ontzia triki-traka, zabuka, okerka, uretara salto egin zuen arte. Erdi urperatuta geratu zen, gero urgainera irten zen, tente eta orekatuta. Kontrola, ontziak ez ezik publikoak ere berreskuratu zuen, pisu zurrin hura uretan eta jitoan zegoen egitura bilakatu zen modua ikusten aritu zirenek. Momentu hartako harridura eta zirrara sentitzen dut oraindik ere. Behar nuen lehengai guztia oroitzapen horren erreserban dago.¹

Kontakizun honetan hitz batzuk topatzen ditugu bereziki, Serraren ibilbide eskultoriko osoan agertzen diren kontzeptuak oso ondo adierazten dituztenak: neurriz gainekoa, inkongruentzia, lekuz aldatzea, estutasuna, oreka, aldaketa, pisua. Termino horietatik edozein funtsezkoa litzateke Serrak hirurogeiko hamarkadaren bukaeratik aurrera egindako azkeneko eskulturak azaltzeko.

Serraren oroitzapenek kontrakoak diren gaien balio emozionala eta bisuala ikertzen dituzte, gelditasunarena eta ekintzarena, alegia. Petrolio-ontzia aurrena geldik dago, grazia gabe; askatu egiten da bat-batean eta labaintze mugimendu arriskutsuari ekiten dio. Urperatu egin dela dirudi! Baina ur gainean agertzen da eta jarrera segurua, mugikorra hartzen du. Publikoak estutasuna sentitzen du eta

gero lasaitu egiten da, ontziak bezalaxe kontrola berreskuratzen du. Ontziaren mugimenduak zehaztutako kurbak Serra gazteari zirrara egin dio. Bere obraren bat ikusten duenak ere mugitu egiten du bere gorputza eskulturaren gorputzarekin erlazioan (eta harekiko erreakzioan), eskulturak azkar ibiltzeko eskatzen dionean azkar, eskulturak geldi egoten uzten dionean geldi, eta egoera bakoitzak bestea agerian utziz eta osatuz. Kontrakoeak -- mugimenduak eta gelditasunak, pisuak eta arintasunak-- forma kontzeptual zorabigarria bezain emankorra sorrarazten dute, altzairu herdoilkorrak, Serrak gustuko duen materialak, zorabigarria bezain erakargarria den forma fisikoa ematen duen bezalaxe.

Azkenean, testuan Serrak behin baino gehiagotan erabiltzen ditu hitz zerrendak. Zerrenda horiek, hitzak banan-banan hartuta garrantzizkoak izan arren, zerrendak direlako dira adierazgarriak, progresioa, metaketa, hitz-jarioa, aditzen erritmo bizkorak sortzeko elkarren ondoan ipinitako atalak direlako, Serraren eskulturek eskatzen dituzten erritmo fisiko eta bisualekin konparatuta oso bestelakoak ez diren erritmoak izanik. Ikus, adibidez, materialen eta ekintzen zerrenda: "eskorak, habeak, oholtzak, posteak, barrak, zutoinak eta estiba finkatzekoak. Ondoren, kableak eten zituzten, bilurrak desmuntatu zituzten eta azkenean dibidietak askatu zituzten", edo "petrolio-ontziak triki-traka, zabuka, okerka, uretara salto egin zuen"².

Hauxe da eskultura baino gehiago idatzitakoa nabarmentzera eraman nauen arrazoiak: Serrak berak, denboran zehar, "eskulturaren hizkuntzaren" garapena nabarmendu duelako; hitzen zerrendak, aditzenak bereziki, Serraren obra multzoaren parte direlako, ikusiko dugun bezalaxe; *The Matter of Time* (*Denboraren materia*) osatzen duten zortzi eskulturak ikusle bakoitzarengan eboluzio sentsazioa sorrarazteko nahita instalatuta daudelako, piezak zeharkatu eta inguratu ahala ikusleak beragan piztutako sentsazioa izanik. Azkenik, kronologia, atalka-atalka agertu arren eta oso bestelakoa izan arren, progresio bat da baita ere, hala eta guztiz ere narrazio bihurtzen den zerrenda alegia, berriro ere Serraren eskulturen oso antzera, haren narrazioek kronologia batek txukuna izateko hainbeste baloratzen den hasiera, garapena eta amaiera tradizioari jarraitzen ez badiote ere.

Denbora, literalki, gai zabalegia da saiakera labur honetarako, baina Serraren instalazioari titulu bat emateko balio digu, baita kronologiaren funtsezko eremu gisa ere. Denbora pixkanaka, narrazioan zehar sortzen da, giza ordena eta zenbakizkoa ematen diogun neurrian. Beraz, Serraren eskulturekin bizi dugun esperientzia zuzenaren eta interaktiboaren bidez erabiltzen dugun denborak *Denboraren materia* bezalako instalazio baten esperientzian igarotzen den denborak-hasiera, garapena eta amaiera moldaketa narratiboa eskaintzen dio bisitariari, denbora errealean edo erlojuaren denboran behintzat. Hala ere, Serraren eskulturek gutxitan adierazten dute hasiera edo sarrera bakarra. Horrez gain, ez dira erabateko konpresioan amaitzen, eskultura horiez dugun esperientzia fisikoa eta bisuala atalka agertzen baita, modu nahasian. Serraren eskulturekin izandako esperientzia zuzenak eta interaktiboak amaiera bat izan ba dezake ere, gure erlojuaren denborari dagokionez behintzat, atal bisual horiek, baita fisikoak ere, gure oroimenean geratzen dira, aldatzeko, berriro antolatzeko eta aldi bakoitzean "garapen" desberdinarekin berriro esperimendatzeko, eta inolako amaierarik izan gabe.

Hala eta guztiz, Serrarenak bezalako eskulturak ere, formalki eta kontzeptualki kronologia historiko baten kontakizun osatuari desafio egiten diotela eman lezaketenak, kronologia artistiko batean kokatu daitezke eta halaxe kokatu behar dira, harritzekoa bada ere narratiba formala eta kontzeptuala duen kontakizuna baita. Izan ere, progresio formal eta kontzeptual harrigarria duen kontakizuna da, garapen hanpatu eta konplexu batek jarraitzen dion hasiera batekin.

Richard Serra San Franciscan jaio zen, 1939an. Hogeita bi urterekin ikasketak ordaintzeko altzairu fabrika batean lanean ari zela, Ingeles Literaturan lizentziatu zen Santa Barbarako Unibertsitatean, Kalifornian.

Hamabost urte nituela errodamendu fabrika batean lan egin nuen; hamasei urterekin altzairu fabrika batean; hamazazpi urterekin altzairu fabrika batean; hemezortzirekin merkatu batean; hemeretzi eta hogeirekin altzairu fabrika batean; hogeita birekin altzairu fabrika batean eta, gero, sei edo zazpi urte geroago, atzera altzairu fabriketan lanean aritu nintzen. Horrela ikusi ahal izan nuen altzairua nola zulatu, moztu, bildu, ijestu, garraiatu, doitu, pilatu, errematxatu, konformatu eta halakoak nola egiten ziren. San Franciscan, Crown Zellerbach eraikina egiten ari zirenean errematxeak maneiatu eta ipini nituen. Bethlehem-erako ere lan egin nuen. Pacific Judson and Murphy-rako eta Ryerson, Kaisererako lan egin nuen³.

1961ean, Serra Kalifornia atzean utzi eta Conneticutera joan zen bizitzera, New Haven-era. Han zela, Yale-eko Unibertsitatean ikasketei heldu zien berrirori ere, eta bertan lizentziatura eta Master of Fine Arts lortu zituen. 1964an argitaratutako *Kolorearen elkarrenergina* Josef Albers-en liburuan kolaboratzen aritu zen, eta Yalen eman zuen azkeneko urtean irakasle laguntzaile izan zen. Lizentziatu ondoren, Serrak beka bat jaso zuen Parisen urtebeteko egonaldia egiteko. Bertan, Philip Glass ezagutu zuen eta ia egunero Musée National d'Art Moderne-ra joaten zen, Constantin Brancusiren tailerrera. 1966an Paris atzean utzi eta bidaian ibili zen Atenas, Istanbul, Espainia eta Ipar Afrika ezagutzeko, eta Florentzian denboraldi bat igaro zuen Fulbright beka batekin.

Pintore zela Serrak egin zituen azkeneko obrak, oraindik Italian zegoela egindakoak, burdin sareak izan ziren. Haiek pintatzeko minutu bat edo bi hartzen zituen, erlojuz kontrolatuta, karratu bakoitza ausaz aukeratutako koloreekin betetzeko. Horrela erabilitako pintura, kontrolatutako denborari jarraituz alegia, pintura baino gehiago "material gordina zen"⁴. Erroman, *La Salita* Galerian, egin zuen bere lehenengo bakarkako erakusketarako, Serra "eskultore" bihurtuta zegoen. Material gordin hura animalia disekatuz eta bizidunetz betetako egurrezko kaiola bihurtu zen. 1966aren amaieran, Serra New Yorkera joan zen bizitzera, beste material batzuk erabiltzeko asmoz.

Serrak honela gogoratzen ditu Yale-en eman zituen urteak "akademiko espresionista abstraktuen aurreko belaunaldiak babestutako aldia. Gazteagoak eta orduan egiten zenaren aurrean kritikoagoak ziren beste artista batzuek, adibidez Rauschenbergek eta Stellak, eragin handiagoa izan zuten"⁵. 1966an Estatu Batuetara itzuli zenean pop artea oso hedatuta zegoen, eta Donald Judd eta Frank Stella, besteak beste, hastapenetan zegoen minimalismoaren maisuak ziren.

New Yorkera iritsi nintzenean, kritikarien, galerien eta museoen mundua niretzat erabat itxita zegoen. [...] Nire sormena aske mantentzeko premia sentitzen nuen eta nire egoera berean zeuden beste artista batzuek lagundu zidaten, besteak beste Bob Smithson, Eva Hesse, Bruce Nauman, Michael Heizer, Phil Glass, Joan Jonas eta Michael Snowek. Taldeak zuen erakargarritasuna hauxe zen, ez genuela

ezarritako inolako premisa estilistikorik partekatzen, baina guztiok aztertu nahi genituen materialen logika eta norberak garatzeko eskaintzen zituzten aukerak, soinua, beruna, pelikula edo gorputza baziren ere⁶.

Urte haietan Serrak erabili zituen materialek izugarritzko zerrenda osatzen dute. 1967an, kautxuarekin lan egiten hasi zen, neonezko piezak eraiki zituen eta goma moldeatuarekin *Scatter Piece* (*Pieza ihaurria*) izeneko obrak sortu zituen. 1968 eta 1969 urteak oso garrantzitsuak eta emankorrak izan ziren Serrarentzat eta orduan hasi zen Leo Castelli galeriarekin harremanetan. Berariazko lekuetan kokatzeko berun urtuzko eta moldeatuzko obra sorta bat sortu zuen *Castings* (*Hustuketak*) eta *Splashings* (*Zipriztina*). Serrak bere lehenengo berunezko erroiluak eta lehenengo *Props* (*Eskorak*) sortu zituen New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museum-ean, eta bere aurreneko pelikulak ere egin zituen. Kalifornian, Fontanako Kaiser Steel Corporation-eko patioetan, lehen aldiz landu zuen altzairua *Skullcrackers* serieak egiteko. Obra horiek altzairu-ebakinez osatutako eta dorreetan pilatutako xaflekin eraikita daude, eta makurtu arren beren pisuak orekatzen ditu. Zoruan instalatutako eskultura batzuk ere egin zituen, zurez, altzairuz eta berunez. Philip Glassekin batera *Word Location* proiektuan aritu zen elkarlanean, Joan Jonas-ekin bideoak, pelikulak *performanceak* sortzen aritu zen eta 1970ean Smithsonen *Malguki espirala* obra Utahko Laku Gazituan eraikitzen parte hartu zuen. Gainera, 1970ean Serra Japoniara joan zen, eta Tokio eta Kioto ezagutu zituen, baita beragan eragin izugarria izan zuen Myoshin-ji tenplu-multzoa ere.

1969 - 1970

1970ean Japoniatik itzuli zenean, *To Encircle Base Plate Hexagram Right Angles Inverted* (*Oinarriko xafla hesitu hexagrama alderantzikatutako eskuineko angeluak*) obra instalatu zuen (Tokioko Ueno parkerako sortu zuen beste obra baten antzekoa) Bronx auzoko kaleitsu baten erdian. Obraren instalaziorako baimena lortzeko New Yorkeko agintariekin negoziazioetan luze aritu behar izan bazuen ere, kokalekuak hiri-izaerakoa izan behar zuela azpimarratu zuen Serrak. Azkenean, Webster Avenue zeharkatzen duen 183 kalean instalatzea lortu zuen, leku urrun eta abandonatu batean. Pieza zortzi metroko diametroa zuen altzairuzko zirkunferentzia bat zen, zoruan txertatua. Obra begiratzean ikusleak zirkunferentziaren erdi bat altzairuzko lerro batek trazatzen zuela ikus zezakeen, gutxi gorabehera bi zentimetro eta erdi lodi zenak, eta, aldiz, beste erdian altzairuak hogeit bat zentimetroko lodiera zuen. Altzairuzko lerroaren lodieran ikusten zen aldaketa horrek zorua mailaren azpitik zegoen eskulturaren partean nahiz gainazalean ikusten zen obraren eragina zuen. Zoruan sartutako altzairua ez zen eraztun laua eta jarraitua, metal bereko bi erdi-zirkulu baizik, L formadun sekzioarekin, non hogeit zentimetroko lerro zabala L alderantzikatuaren oinarri lauari zegokion, eta lerro fina, bi zentimetro eta erdikoa, L-aren trazua bertikalaren goiko ertzari. Eskultura zoruan erdi sartuta eta erdi ikusgai zegoen, eta ikusgai zegoen erdia instalazioaren alde ikusezinetik sortzen zen. (Obra hori Saint Louis-eko Laumeier Sculpture Park-era eraman zuten 1978an, baina berriro lekuz aldatzeko asmoa dute, oraingo honetan Saint Louis Art Museum inguruko espazio asfaltatu batera).

Konparatu dezagun obra horren eraikuntzaren opakotasuna aurreko beste obra baten biluztasun nabarmenarekin, 1969ko *One Ton Prop (House of Cards)* [*Tona baten eskora* (*Karta-gaztelua*)] obrarenarekin, alegia. Bertan, berunezko lau xafla, ehun eta berrogeit bat zentimetroko aldea dutenak,

elkarren kontra jarrita daude angelu zuzenean kaxa ireki bat eratzeko. Lau xafla horiek elkarren kontra zutik mantentzen dira zoruaren gainean inolako instalazio konplexuren beharrik gabe, barrurantz makurtuz eutsitako xaflen pisuari esker. Eskulturaren ezegonkortasuna erabatekoa da itxuraz, pisu handikoa izan arren. Orekaren inguruko arazo horiek- segurtasunik eza psikologikoa pisu fisikoarekin kontrastean- hirurogeiko hamarkadaren bukaeratik Serra kezkatu duten gaiak izan dira, eta oraindik ere garrantzi handia dute bere oraingo obretan.

One Ton Prop (House of Cards) [*Tona baten eskora (karta-gaztelua)*] inguratze eskultura da, edozein sarraldi fisikori uko egiten dion objektu zutitua; *Oinarriko xafla hesitu hexagrama alderantzikatutako eskuineko angeluak*, berriz, beste muturrean dago. Obrak ikuslearen mugimendu guztiak onartzen ditu, materialki erdi ezkutatuta egon arren. Japoniatik itzuli ondoren, Serraren obra ireki egin zen. Une hartatik aurrera Serraren obrak eskultura inguratze ez ezik barnera sartzeko eta zeharkatzeko eta, Bronxen zoruaren sartutako piezaren kasuan, bere gainetik ibili eta pasatzeko ere aukera eskaintzen zuen.

Serrak hauxe dio 1970ean Kiotora egin zuen bidaia erabakigarriari buruz eta zehatz-mehatz Myoshin-ji tenplu-multzoari buruz hizketan: "Lorategiko espazioaren barruan bereizitako elementuak antolatuta dauden modua eta, osorik hartuta, espazio horren zentzua bera, etengabe begiratzuz bakarrik azaleratzen dira. Mugimenduari lotutako pertzepzioaren premia Myoshin-ji-ren berezko zerbait da"².

Begirada etengabea mugimenduari lotutako pertzepzioarekin konbinatzen badugu Serrak hainbestetan errepikatu ohi duen "ibili eta begiratu" lema lortzen dugu, artistaren aldetik mandatu antzeko zerbait bihurtzen diren bi aditz. *Aldi berean* ibiltzearen eta begiratzearen ekintza bikoitza imajinatzen badugu gertuago izango gara Serraren obra baten ikusleek sentitu ohi duten ataltze sentsazioa eta zorabiokoa hobeto ulertzetik. Ez da inoiz suertatuko Serraren eskulturaren esperientzia bera izango duten bi ikusle egotea, inoiz ez baita gertatuko era berean ibiltzen diren eta begiratzen duten bi ikusle egotea. Baina ibili eta begiratu beharrean izango gara anbigua, aldakorra, ernagarria den hizkuntza esperimintatzeko, ikuspen atalduetz, mugimenduetz eta erantzunez osatutako hain progresio berezia antzemateko.

Aurreratu egin gara denboran. Bronxeko 183 kalera egin behar dugu atzera eta zoruaren sartutako zirkulura itzuli, Serra garai hartan obra horren izaera piktorkoarekin borrokan ari baitzen oraindik, ikusleak obra behatu eta ondoren altzairuzko zirkulu baten oroitzapen grafikoa eratu izatearekin, alegia. Ikusleak, beraz, irudi osatu gisa deskribatu zezakeen zirkulua, hasiera, garapen eta amaiera finkoa zituena. Bronxeko eskultura aurrerapausoa izan zen, baina Serrarentzat ez zuen behar adina aurrera egin.

1970 - 1971

1970ean, Serra hirikoa ez zen obra bat garatzen ere aritu zen. Paisaiako eskultura bat zen, hurrengo urtean *Pulitzer Piece: Stepped Elevation* (*Pulitzer pieza: Igotze mailakatua*) bihurtu zena. Altzairuzko hiru xaflak osatzen zuten, metro eta erdiko altuera eta luzera desberdinak zituztenek, eta Saint Louis inguruan Pulitzer familiaren udako etxeko lorategian instalatu zuen, sakonera desberdinetan belarretan lurperatuta. Xafla bakoitza metro eta erdi goratzen den gortina antzeko bat da, guztira lau metro eta erdiko kota diferentzia duen paisaia batean. Lurrean partzialki sartuta, hiru xafla laukizuzen horietako

bakoitza triangelu luze eta fin baten antzera agertzen da. Pieza bakoitzean ikusgai dagoen altzairuzko gainazala lursailak dituen malda leunek zehazten dute, xaflen lerro zurruneekin konbinatuta.

Izan ere, 1970az geroztik Serrak egin dituen obrarik gehienak paisaia-eskulturak dira, horietako asko eskari pribatuak, hiriko eskulturak sortzeko jaso zituen eskari publikoez gain. Bi modalitateek kontzeptualki bere aurreko lanarekin lotura izan arren, Serrak bereizi egiten ditu paisaiako obrak eta hirikoak:

Paisaiako obretan, kokalekua berriro definitzeak osatzen du obraren edukia. Elementu eskultorikoak eremu zabal batean kokatuta ikustean, paisaiaren topografia deigarria egiten zaio ikusleari bertatik igaro ahala; hiriko berariazko lekuetarako egin ditudan obretan, berriz, barruko egiturak kanpoko baldintzei erantzuten die, azkenean arreta eskulturari zuzentzen bazaio ere⁸.

Berez, kokalekuaren berariazotasunak, obraren testuinguru fisikoak, erabateko garrantzia izan zuen Serrak hirurogeita hamarreko hamarkadan eta laurogeikoan egin zituen eskulturen garapenean, kontuan izanik espazioan eta denbora zehatz batean eskulturaren eta ikuslearen arteko erlazioari buruzko bere azterketari lotuta agertzen dela.

1977

Zenbaitetan erlazio hori literalki sortzen da. 1977an, Alemanian, Bochum hiriaren erdian eraikitako *Terminal* obraren kasua da, autoak obratik metro erdira ia iristen ez den distantzian baitaibiltza⁹. *Terminal*-a ere euspenaren inguruko eraikuntza da. Lau xafla trapezoidal berdintsuk osatutako dorrea da; xafla bakoitzak besteari eusten dio eta aldi berean beste baten kontra ezarrita dago. Beste *Eskora* batzuk ez bezala, dorre hau hamabi metro eta erdi luze da eta sarrera bat du irekidura triangeluar estu batetik. Altzairu herdoilkorrezko xaflak Hattinger hirian fabrikatu zituzten, Thyssen altzairu-fabrikan, Bochum inguruan (bi hiriak Alemaniako Ruhr haraneko eskualde industrialean daude). Eskultura hasiera batean Alemaniako Kassel hiriko *documenta 6* erakusketarako eraiki bazen ere, Serrak beti nahi izan zuen bere instalazioa Bochumeko leku hartan iraunkorki kokatuta egotea, bertan, lau xafla inklinatu handiek konnotazio materialak eta sozioekonomikoak dituztelako.

Terminal obraren eraginez berehala agertu ziren gaitzespeneko pintadak eta editorialak; xarma handirik ez zuela, eta egokia eta eroso ez zeta esan izan zen. Hauteskundeetako kanpainan Alderdi Kristau Demokrata Serraren eskulturaz baliatu zen haren lehiakidea --Alderdi Sozial Demokrata-- erasotzeko aitzakia gisa, alderdia obra erostearen alde agertu zelako, eta adierazi zuenez *Terminal* altzairugintzako langileentzat egokia ez zen sinboloa zen: "obra baldarra da, zehaztugabea, erdi bukatuta dagoen lingote bat. Metalurgiaren langile batek ere ezin du positiboki, harrotasunez ikusi"¹⁰. Jakina, kristau demokratek ez dira, ez, altzairugintzako langileen interesen ordezkariak egokienak eta sozial demokratek ez zuten hiritarren kontrola mantentzeko zailtasun handirik izan. *Terminal* ez da polemika soziala eta politikoa sorrarazi duen Serraren obra bakarra izan. Gaur egun Bochumen jarraitzen du, erraldoi berezi bat eta sinbolo asimetriko bat balitz bezala, ikusleari arreta jartzeko benetako esfortzua eta ibiltzeko eta begiratzeko ahalmena eskatzen diona.

"Ibiltzeko eta begiratzeko" aholku hori 1980ko *St. John's Rotary Arc* (*St. John's Rotary Arkua*) obran ere aplikatu beharrean gaude eskulturaren esperientzia etenarekin, hau da, atal sorta batekin ikusleak zer egin behar duen argiago ikusteko. *St. John's Rotary Arkua* 1980 eta 1988 urte bitartean Manhattanen egon zen instalatuta, Holland Tunnel-en irteeran dagoen errotondan; New York eta New Jerseyko portu agintaritzaren jabetzako lekuan. Altzairu herdoilkorrezko arku horrek hiru metro eta erditik gorako altuera du, hirurogei metroko luzera, eta 6,3 zentimetroko lodiera, eta berrehun eta berrogei metroko diametroko zirkulu baten koadrantearen antzera dago zutituta¹¹. Serrarengandik espero bezala, eskulturaren tamaina eta kokapena instalatuta dagoen lekua erantzun gisa definitzen da: "Arkuak [...] tunelaren, oinezkoentzako zubiaren, kamioien, autobusen eta inguruan eraikitako eraikinetako beheko oinen altuerak zehaztutako dimentsioa du"¹².

Oinezkoa errotonda inguratzen duten lau kaleetatik edozeinetatik ibiliz hurbil daiteke arkura (hau da, Serraren esanetan, errotondaren kanpotik obrarantz begiratzuz, autobidearen eta trafikoaren gainetik¹³), edo leku egokiago batetik, oinezkoentzako zubitik, alegia. Gidariarentzat ordea modu bakarra dago hurbiltzeko, hau da, Holland Tunnel-en ahotik aurrerantz eta errotondaren inguruan. "Bai oinezkoak bai gidariak-identzi du Serrak elkarren segidan agertzen diren perspektiba anitzak ikus ditzakete. Gidariarentzat ikuspegi aniztasuna banandu ezin diren espazioaren eta denboraren *continuum* batean txertatuta geratzen da; oinezkoak, berriz, irudiak ataldu ditzake: sumatu, bete, osatu, berriro eratu, berriro ordenatu, islatu, aipatu, kontatu, interpretatu, konparatu, gogoratu"¹⁴.

Nolanahi ere, ikusleak esperientzia etenak asimilatu ditzake barneratuz. Obrarekin kanpoan sortutako elkarrekintza publikoaren unea amaitu eta gero, ikusleak barruko gogoeta aldiari ekiten dio. Biek, elkarrekintzak eta gogoetak, eskulturaren esperientziaren amaierako definizioan esku hartzen dute. Aipameneko aditzen zerrenda bereziki adierazgarria da, ez baitira kanpoko ekintzazko aditzak, barruko ekintzazkoak baizik. Ibiltzearen eta begiratzaren kanpoko funtzioek eskulturak proposatzen duen kontakizunaren esperientziari hasiera ematen diote, baina beranduago kontakizun horrekin berarekin bueltaka aritu gaitezke buruan, ikuslearen oroimenean berregin edo berrantolatzeko.

Serraren eskulturek banan-banan hartuta nolabait ere ikusle bakoitzaren adimenean geratzen den narrazio ordenatu bat badute, hasiera, erdialdea eta amaierarekin, hori besterik gabe baina erabat arrazoi honengatik da: ikusleak Serraren eskultura aurreratzen du, hurbiltzean neurtzen du, ezkutatuta dauden parteak imajinatzen ditu, ondoren obrarekin erlazionatzen da, begiratzuz eta ibiliz, denbora errealean; geroago, oroimenaren espaziora erretiratzen da, non eskultura geratu edo aldatu egin daitekeen, zenbaitetan beharbada eskulturak berak iraungo duen denboratik harantz. Serrak sarritan laburtu izan du esperientzia narratibo hori, aldi berean fisikoa eta psikologikoa, zehatza eta abstraktua den esperientzia hori, "aurreratzea, behatzea, gogoeta egitea" terminoen progresioaren bidez.

1981 - 1989

St. John's Rotary Arku-tik etxadi gutxi batzuk harago, *Tilted Arc* (Arku inklinatua), eztabaida handia piztu ondoren azkenean suntsitu egin zen Serraren eskultura alegia, ia garai berean existitu zen. 1979an United States General Services Administration-ek obra iraunkor bat sortzeko eskaria egin zion Serrari Federal Plaza-rako. Marmolez zolatutako espazio erdizirkularra zen, aldamenen Manhattanen Jacob K. Javits Federal Building eta United States Court of International Trade eraikinak zituen. Eskultura plazan jarri aurretik iturri bat besterik ez zegoen han, erdi lehorra. Serraren obra 1981ean instalatu zutenean, bere forma kurbadunak, hiru metro eta erdi baino altuagoak eta hogeita hamasei metro eta erdi luzeak, erditik moztu zuen marmolezko gainazala, eta inklinatu egiten zen pixka bat Federal Building eraikinerantz eta auzitegirantz. Eskultura instalatu eta berehala, United States Court of International Trade-ko Edward D. Re epaileak kanpaina bati hasiera eman zion bertatik ken zezaten.

Altzairuaren lodiera 6,3 zentimetrokoa besterik ez bazen ere, *Arku inklinatua* horma bat zen. Altzairuzko xaflaren kurba ez zen batere itxia. Argazki batzuetan ia ez da antzematen eta, jakina, ez da batere nabarmena *St. John's Rotary* Arkua-rekin konparatuta. Inklinazioa ere oso txikia zen; eraginkortasun handikoa, ordea: paretatik zilindriko zati bat zoruan txertatuta, ia itxura konikoa ematen zion angeluarekin. Eskulturak plaza osoa zeharkatzen zuen eta, beraz, hurbiltzean ikusleak ezin zituen ikusi altzairuzko paretaren gainetik eskultura inklinatzen zen aldean zeuden eraikinetako ateak eta beheko oinak. Begien mailan eten bat sortu ez ezik, goitik begiratuta (bulegoetako edozein leihotatik) *Arku inklinatua*-n metalezko xafla ilunak erditik moztu zuen iturriaren hormatxo zirkularra inguratzen zuen harrizko zoladuraren dekorazioa, zerrenda argi eta estu batzuekin nautilus geometriko bat marrazten zuena. Ordura arte, plaza oso leku bakartua eta biluzia izan zen, inguruko eraikinak bezalaxe, eta Serraren eskulturak ez zuen biluztasun hori arintzen laguntzen. Obraren alde agertu zirenak eta baita Serra bera ere, iritzi berekoak ziren. Obraren zailtasun bisualak eta fisikoak zegoen errealitatea eta asmoa adierazten zuen eta erreakzio positiboak eta negatiboak pizten zituen. Arku inklinatua leku hartarako propio pentsatuta zegoen, Federal Plaza-ko espazioarekin erlazionatzeko asmoz sortuta, baina batere estetikoak ez zen lekuen espezifikotasuna osatzeko eta are gutxiago eraldatzeko asmorik gabe.

1988ko maiatz aldera amaitu zen polemika. 1989ko martxoaren 15 eta 16 bitarteko gauean eskultura desmuntatu eta bertatik kendu zuten. Ez zuten beste inon jarri, Serrak egindako eskaera zorrotzari jarraituz, *Arku inklinatua* berriazko kokaleku baterako obra zelako, hain zuzen. Orain obra hori ez da existitzen. Existitzen dena hamar urte iraundako borroka baten historia da. Eskari baten kontakizuna, eraikuntza, suntsipena, -hasiera objektiboa garapenarekin eta amaierarekin - eta bere presentziaren eta piztu zuen haserrearen oroitzapena ¹⁵.

1990

Barrualdeetarako Serrak egindako obrek kanpoaldeetarako egin izan dituen obren paretik jarraitu dute. Serra barrualdeko dimentsioetan eta arkitekturan inspiratzen da barruko espazio baterako pentsatuta dauden obrak egiteko, baita ez ezik barruko espazioak sortzeko ere, topografia itxiak alegia, eta ikusleak mapa bat landu ahal izango du horiei buruz. Ezaugarri horiek betetzen dituen obra bat, *The Hours of the Day* (*Eguneko orduak*), aurrena Suitzan instalatu zuten, Zuricheko Kunsthaus-eko galeria batean,

1990ean, patio ireki batera lekuz aldatu aurretik, Holandan, Maastrichteko Bonnefantenmuseum-eko bi pabilioiren artean. Kokaleku horrek, barrualdekoa ez izan arren, bi horma alturen artean zentratzen du eskultura, gris koloreko legarrezko zoru baten gainean. Izan ere, horrek ahalbidetzen du *Eguneko orduak* obraren nagusitasun topografikoa, altzairuzko piezak lerrokatzen diren kale itsuaren muturretako batean zuhaitzak eta ura ikusmenean izanik gainera.

Eskultura altzairu ijeltzuzko hamabi blokeek osatzen dute. Blokeen luzera eta lodiera erregularrak dira-bost bat metro luze eta hamabost zentimetro lodi - baina altuera desberdinak dituzte: lau talde daude, bakoitza hiru blokez osatua, eta 136, 152, 167 eta 182 zentimetroko altuerak dituzte. Oso trinkoak izan arren eta horizontalean ipinita badaude ere, blokeek Serraren beste obra batzuen ohikoa baino eskala gizatiarragoa dute. Ikusleak patioko espazio osoa hartzen duten perspektiba zabalak jaso ditzake, ikuspegiak ez baitira bertikalean eteten, alboetatik baizik. Patioan zehar, blokeek hormekiko paraleloak diren hiru ilara eratzen dituzte. Kanpoaldeko ilarretakoak elkarren parean lerrokatuta daude, eta beren altuera 182 zentimetrotik 136 zentimetrora jaisten da urezko laminara hurbiltzen diren neurrian. Erdiko ilarako blokeek kontrako erritmoari jarraitzen diote, beren altuerak gora egiten baitu 136 zentimetrotik 182 zentimetrora. Serrak dionez, obra "aurretiko bista horizontalen eremu baten antzera ikusten da" ¹⁶.

Beharbada hobeto ulertu ahal izango dugu *Eguneko orduak*, ikusi gabe edo bere hamabi piezetatik ibili gabe ere, oso baliagarria den hitz hau erabiltzen badugu: *paralaje* alegia, ikusmen pertzepzioari buruzko azterlan zientifikoetan askotan erabili ohi den terminoa. Hemen interesatzen zaigun xederako, mugimenduaren paralajea, (ikusmen binokularraren paralajetik bereizi behar dena), gertuko eta urrutiko objektuen arteko mugimendu bereizia da, eszena baten aurrean pixkanaka bada ere ikusle batek mugitzean antzematen duen bezalaxe. Adibidez, elkarren artean distantzia berean dauden zutabeak alboetan lerrokatuta dituen bide batetik

ibili ahala, zutabeen arteko espazioen zabalera aldatu egiten dela ematen du. Batzuetan, Serrak elementu desberdinez osatutako eskulturetan erabiltzen du paraje efektu hori, eten fisikoek, ziurgabetasun materialek eta pertzepzioaren etenek ikusmenean sortzen duten eragina areagotzearren. Oso argi dago: ezin ditugu ahaztu funtsezko beste hitzak "ibili" eta "begiratu", barruko nahiz kanpoko obrak badira ere ¹⁷.

Afangar (*Stations, Stops on the Road, to Stop and Look: Forward and Back, to Take It All In*) [*Afangar* (*geltokiak, geldialdiak errepidean, gelditzeko eta begiratzeko: aurrera eta atzera norberegantzeko*)], 1990ekoa, urte bereko *Hopes of Paradise* (*Paradisuen itxaropena*) eta 1991ko *Two Forged Rounds* (*For Buster Keaton*) [*Bi zilindro forjatu* (*Buster Keaton-entzat*)] artean agertzen zen Serraren obren zerrenda osatuan, bata altzairu herdoilkorreko hiru xafila bertikalez osatua eta Frantzia, Libourneko egoitza pribatu batean instalatua eta, bestea, bi zilindro sendok osatua, hau ere altzairu herdoilkorrezkoa, eta Marylandeko bilduma pribatu batean dagoena. Hiru eskulturak aire zabaleko instalazioak dira, paisaiakoak, alegia. Beste kronologia baten arabera, beste irizpide bati jarraituta, *Arku inklinatua*-n polemikaren ondoren egindako lehenengo eskari publikotzat har daiteke *Afangar*; are gehiago esan daiteke obra hori egiteko eskaria 1988an jaso zuela, *Arku inklinatua* kendu eta handik gutxira. Bi kronologiak kontuan hartuta onartu beharra dago *Afangar* bi eskari pribaturen artean amaitutako eskari publikoa izan bazen ere, paisaiako obra bat dela. Hau da, Serraren eskari publiko gehienak hiriko eskulturak ziren, eta eskari pribaturik gehienak, berriz, bere paisaiako instalazioak garatzeko aukera eman

izan diotenak dira. Gainera, *Afangar* obrak beste salbuespen bat erakusten digu, Serraren ibilbidean garrantzi handikoa: harriz eraikita dago.

Hasiera batean Serrak goma, latexa, neoizko tutuak eta beruna erabili zituen, baina 1970az geroztik gutxi gorabehera, ia beti altzairuarekin lan egin izan du. Salbuespenak gutxi batzuk dira: *Shift* (*Desplazamendua*) (1970 -72), paisaiako obra garrantzitsua eta goiztiarra, hormigoiz egina, King City-n, Ontario; *Colombino de Firenzuola* (1982), bertikalean jarritako zortzi harri, bakoitza bi metro altu eta metro karratu erdi baino txikiagoa, muino oihantsu batean kokatuak, Santomato di Pistoia-n, Italian; *La Palmera* (1982- 1984) zuriz pintatutako hormigoizko bi arku, etxebizitza-bloke altuen artean plaza batean instalatuak, La Verneda auzoan, Bartzelonan; eta *Standing Stones* (*Harriak* tente), granitozko sei bloke, metro eta erdiko altuera dutenak, muino batean instalatuak Art Center de Des Moines ondoan, Iowan, eta hegala duen bederatzi metroko desnibela nabarmentzen dutenak. *Afangar* basaltozko bederatzi zutabe-parek osatzen dute, Vestureyko aldirietan banatuta, Islandian, Videy uhartearen ipar-mendebaldean dagoen penintsula batean, Reykjavikeko portuan. Pare bakoitzaren harri bat bederatzi metrora dago itsasoaren mailaren gainetik, eta bestea hamar metrora. Gunerik altuenean kokatuta dauden harri guztiak hiru metrokoak dira eta gunerik baxuenean daudenak lau metrokoak. Beraz, pare bakoitzeko bi zutabeen erremateak maila berean daude. Vestureyko topografiaren aldaketek eraginda, pare bakoitzeko harrien arteko banaketak desberdina izan behar du neurrietan kohesio hori mantentzeko.

Serrak 1988an jaso zuen eskari hori, Islandiako National Gallery-tik eta eskultore islandiarren elkartetik. Ondoren, urte hartan Islandiara bidaian joan zenean, berehala erakarri zuen bertako paisaia primitiboak: lur beheerak eta goroldiotsuek, urak eta zeruak nahastuta, gris zoragarriek eta lastasun liluragarriak. Paisaia arrotz horretan espresatu nahi zuen, hirietan eta museoetan baino hobeto, eta Videyra iritsi bezain laster Serrak berehala jakin zuen ez zuela altzairua erabiliko. *Afangar* obrak ez zuen desengainurik sorrarazi, ezta polemikarik ere *Arku inklinatua*-rekin gertatu zen bezala, oso bestelakoa zen hiriko ingurunean. Baina Tokiko prentsako artikulu ugari, *Afangar* instalatu zutenean argitaratutakoek, nolabaiteko kezka adierazi zuten: obra, azken finean, Vestureyko izotzezko goragunez osatuta dagoen lautadako paisaiaren gainetik nagusitzen da materialki. Hala ere, *Afangar-ek* inguruko paisaiarekin bat egiteko asmorik ez badu ere eskulturak beti han egon balitz bezala ematen du. *Afangar-ek* ez du espazioa eteten, lente edo ate multzo antzeko bat da, eta horietan zehar espazioa topografikoki mugatu, begirada berri batez ikusi eta berriro baloratu daiteke.

ERANTZUN PUBLIKOAK, ERREAKZIO PRIBATUAK

Normala da Serraren obrek, barrualdeko eta kanpoaldeko kokaleku anitzetan ikusgai daudenez, ikuslearengan ere erantzun anitzak eragitea. Hala ere, obra horiek guztiek, sorrarazi dezaketen esperientzia anitzak alde batera utzita, arreta, auto-analisi, eta malgutasun maila fisiko eta psikologiko bera eskatzen dute, espazialki eta emozionalki bakoitzaren jarrera pertsonala behin eta berriro aztertzeko borondate bera, alegia. Horrek ez du inoiz ibiltzeko eta begiratzeko modu bera sorrarazten, ezta espazioa eta denbora berdina agertzea ere Serraren eskultura bakoitzaren aurrean, baina beti sorrarazten du esperientzia fisikoaren eta bisualaren konbinazio adierazgarria, espazio berean gorputzak biltzeko premiatik hortua. Erantzun kolektiboa baino garrantzitsuagoa oraindik erreakzio pribatua da, ikusle bakoitzaren eta eskulturarekin duen esperientziaren artean sortzen den erlazio pertsonala. Azkenaldiko

obretan, pribatutasun hori eskulturen izaera publikoen gainetik nagusitzen da, Serrak azkeneko hamarkadan egindako altzairuzko arkuak, tortsioak eta kurbak-eraginkortasun handiz *Denboraren materia*-n aurkeztuak-gehiago inspiratzen baitira formen aberastasunean eta aniztasunean kokalekuaren berezitasunean edo kanpoaldeko beste testuingururen batean baino. Horrek ez du esan nahi "lekua" Serraren eskulturaren erabateko esperientziatik baztertu denik, baina *Eskorak*, zirkuluak, arkuak, bloke forjatuak eta zutik dauden harriak kronologia bat menderatzen hasiko balira bezala da, formalki esanda, laurogeita hamarrek hamarkadatik hasita. Harrez geroztik, Serrak sortzeko erabili izan ditu altzairuzko forma berri horiek, espazioak, paisaiak, topografiak betetzeko baino gehiago, horietan ikusleak publikoki eta pribatuki ibiltzeko eta begiratzeko aukera duelarik.

1997an, Guggenheim Bilbao Museorako *Snake* (Sugea) instalatu zen urte berean, Serrak *Torqued Ellipses* (Bihurritu eliptikoak) jarri zituen ikusgai New Yorkeko Dia Center for the Arts-en, ondoren *Bihurritu eliptikoak* eta *Espiralak*-en segida ederra eta goretsia izango zen horren lehenengo obrak, alegia. *Denboraren materia* instalazioko lehenengo hiru eskulturek modu argi eta sinoptikoan erakusten digute segida hori: elipse bakarra, elipse bikoitza, espirala.

Pieza bihurritu horiek ez dute serie bat osatzen, baina formaren ikuspegitik garatzeko eta zabaltzeko gogo handia adierazten dute. Serrak konikoa ez den forma baten nolakotasun berezia deskribatu du, bihurritu eliptikoarena, alegia.

Bihurritu eliptikoaren gauza interesgarrienetako bat hauxe da, bere erradioa aldaezin mantentzen dela. Loreontzi batean edo lanpara baten pantailan, erradioa zabalagoa da behean edo goian, eta horren eraginez forma gorantz edo beheerantz irteten da. Bihurritu eliptiko batean, erradioa ez denez aldatzen pieza gorantz biratzen den bitartean, gainazalaren planoak ikuslearengan mugitzen da edo harengandik urruntzen da [...]. Eta ez da halakorik inoiz gertatu, ez arkitekturan, ez zeramikan ezta formen beste inolako sorkuntzan ere.¹⁸

Artista zehatzago agertzen da elipse makurtuen eboluziotzat hartu duen horri buruz hitz egiten duenean:

Bihurritu eliptiko bikoitzak eraikitzen hasi ginenean, argi ikusi nuen bikoitzaren barrualdea kanpoaldearekin lotuz gero pasabide jarraia sor zitekeela eskuinalderantz edo ezkerralderantz pasabide bat sortu beharrean, eta horrek tortsio espirala sorraraziko zuela. Tortsio espirala egiten baduzu, erradioa etengabe aldatzen da – milimetroz milimetro barrutik ibili ahala–, eta hori tortsio espiralaren eboluzio abstraktuagoa da, bihurritu eliptikoaren ondorio izanik, ordea.¹⁹

Elipseak zenbait alderditan bereizten dira espiraletatik: beren baitan kurbatu eta gero, altzairuzko kurba inklinatu bakar batez osatutako espazioan sartzera gonbidatzen dute ikuslea. Itxuraz espiralek baino gutxiago zuzentzen dute elipse bakunetan behintzat-, ez baitago jarraitu beharreko biderik espiralean. Are garrantzitsuagoa dena, lehen esan dugun bezala, elipse bakoitzaren erradioa aldagaitz mantentzen da, bihurtzen bada ere, ez ordea espiraletan bezala beren erradioa beti aldatzen ari delako. Desberdintasun horiek eragina dute Serrak inklinatzen diren formei buruz egindako azterlan kontzeptualaren garapenean: asmoa hauxe da, forma bakoitzak espazio berri bat sortzea eta forma

horietako bakoitzak beste berri bat aurreratzea. Obretan hasieraren, erdialdearen eta amaieraren ordena kronologiko zorrotza gaitzesten duen artista batentzat --hala ere, "begiratzea eta ibiltzea" praktikara eramatera bultzatzen gaitu, edo "aurreratzea, behatzea, gogoeta egitea" ekintzetara--, Serra formen progresio konplexuan irimotzen da, kontzeptuak sortzen dion koherentziatzko kezka gidatuta.

ONDORIOZ: 1967 - 1968

1967-1968an, Serrak bere *Aditzen zerrenda* idatzi zuen, 1972ra arte argitaratu ez bazuen ere ²⁰. Orduan, 54 lerrotan inprimatu zen, orri bakoitzeko bi zutabetan. Aditzetako batzuk "bildu, zimurtu, tolestu, biltegitatu, izurtu, [...] kurbatu, goratu, txertatu, inprimatu" dira. Zerrendaren erdialdera aldaketa harrigarria sortzen da aditzetatik substantiboetara: "tentsioaz, grabitatez, entropiaz, naturaz, elkartzeaz, geruzez". Eta zerrendaren amaieran hauexek agertzen dira: "aldiberekotasunaz, itsasaldiez, hausnarketaz, planimetriaz, kokapenaz, testuinguruaz, denboraz". Espero bezala, zerrendak ez du amaierarik. Azkeneko zutabeko azkeneko hitza hau da: "jarraitu".

Itzul gaitezen aditzen zerrendaren abstrakzioetik hitz zehatzenetara, Serra ontzian zegoeneko txikitako oroitzapena kontatzen diguten horietara. Oroitzapen horretatik Serraren hitz zehatzen zerrenda atera dezakegu guk, Serraren eskulturak azaltzeko kontakizun bat behar badugu hau izango baita: obra bakoitzak "estuasuna" eta "autokontrola", "pisua" eta "flotazioa", "harridura" eta "zirrara" elkarren ondoan mailaka aditzera emanda eskaintzen dizkio ikusleari. Izan ere, eskultura bakoitzak bere kontakizun materiala eta bere esperientzien aniztasuna du, inolako narrazioaren beharrik gabe. Kontakizun horietako batzuk irakurleak berak igarri ditzake testu honetan edo Serraren obrari buruzko beste idatzi batzuetan; beste asko ikusleak bere egin ditzake, pribatutasunean, pertsonalki, prosaren beharrik gabe, baina Serraren hitz batzuk ekintzara eramateko borondatearekin: aurreratu, behatu, gogoeta egin, ibili, begiratu, jarraitu, amaiera kronologikorik gabe.

[Itzultzailea: Bitez Logos.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

Egileak esker ona adierazi nahi die honako hauei: Richard eta Clara Weyergraf-Serra, Trina McKeever, Carmen Giménez, Alicia Martínez, Tracey Bashkoff, Nat Trotman, Laura Morris, Harry Cooper, Christopher Snyder, eta Jeff, Diane eta Gracie Nesini.

1. Richard Serra, "Weight". *Writings Interviews: Richard Serra*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, 183-85. orr. [itzuli]
2. Ibid., 183- 84. orr. [itzuli]
3. Serra, "Sight Point '71-'75/ Delineator '74-'76", Liza Bearren elkarrizketa (1976ko otsailaren 23a). *Writings Interviews*, op. cit., 39 orr. [itzuli]
4. Rosalind Krauss "Richard Serra: Sculptor". Hal Foster eta Gordon Hughes (eds.), *Richard Serra, October Files*, 1. lib., Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000, 105. orr. [itzuli]

5. Serra, Bernard Lamarche-Vadelen elkarrizketa (New York, 1980ko maiatza). Writings Interviews, op. cit., 111. orr. [itzuli]
6. Ibid., 112. orr. [itzuli]
7. Serra, Friedrich Teja Bachen elkarrizketa (1975eko martxoaren 14a). Writings Interviews, op. cit., 29. orr. [itzuli]
8. Serra, "Richard Serra's Urban Sculpture Douglas Crimpen elkarrizketa. Writings Interviews, op. cit., 137-38. orr. [itzuli]
9. Serra, "The Films of Richard Serra: An Interview", Annette Michelsonen elkarrizketa. Writings Interviews, op. cit., 44. orr. [itzuli]
10. Douglas Crimp, "Redefining Site Specificity" -en aipatua, Hal Foster eta Gordon Hughes (eds.), Richard Serra, October Files, op. cit., 163. orr. [itzuli]
11. Serra, "St. John's Rotary Are", Writings Interviews, op. cit., 120. orr. [itzuli]
12. Ibid. [itzuli]
13. Ibid., 122. orr. [itzuli]
14. Ibid., 121 -23. orr. [itzuli]
15. Hiru informazio-iturri daude bereziki gomendatu daitezkeenak *Tilted Arc* kentzera eragin zuten gertaerak ezagutu nahi dituztenentzat. Gertatutakoa Serraren ikuspuntutik ezagutzeko, baita kronologia ere, ikus Serra, "Tilted Arc Destroyed", Writings Interviews, op. cit., 193-214 orr. Jatorrizko dokumentuen bilduma baliagarri bat ere bada Clara Weyergraf-Serra and Martha Buskirk (eds.), *The Destruction of Tilted Arc: Documents*-en, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991. Kontakizun osatua, baina eszeptikoagoa Harriet F. Senie-rena da, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. [itzuli]
16. Serra, Richard: Serra: Sculpture 1985-1998 (erak. kat.), Russell Ferguson, Anthony McCall eta Clara Weyergraf-Serra-k editatua, Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art; Gotinga: Steidl Verlag, 1998, 97. orr. Gaztelaniazko ed.: Richard Serra: *Eskultura 1985-1999* (erak. kat.), Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao; Gottingen: Steidl Verlag, 1999, 107. orr. [itzuli]
17. Yves-Alain Boisek oso modu pedagogikoan erabiltzen du paralaje terminoa "A Picturesque Stroll around Clara-Clara" bere saiakeran. Boisek adierazten duenez, Serrak berak "behin bakarrik erabiltzen du hitz hori, Spin Out (for Bob Smithson) obra aipatzean, baina [bere obren] deskribapen guztietan aintzat hartzen du [paralajea]" (66. orr.). Paralajearen erabilera horrek, bai esplizituki bai tangentialki, "ikuslearen aurrerabidea" nolabait azpimarratzeko aukera ematen du (74- orr.). Boisek berak dioen bezala. Saiakera osoa kontsultatu nahi izanez gero, ikus Yves-Alain Bois, "A Picturesque Stroll around Clara-Clara", Hal Foster eta Gordon Hughes (eds.), Richard Serra (October Files), op. cit., 59-96. orr. [itzuli]
18. Aipamen hori Emily Pulitzerrek zuzendutako elkarrizketa filmatu batetik hartuta dago, St. Louisen, Missourin, 2000ko azaroaren 14an. Elkarrizketaren zati bat bideo-laburpen antzera eskura daiteke webgune honetan, <http://www.pulitzerarts.org/dialogue-serra.htm> eta narratzailearen ahots gisa Reflections: Richard Serra izenburua duen film laburrean, webgune honetan <http://www.pulitzerarts.org/serra-flash.htm>. [itzuli]
19. Ibid. [itzuli]
20. Gregoire Müller, *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*-en argitaratu zen lehen aldiz zerrenda, New York: Praeger, 1972. Berrinprimaketa, Writings Interviews, op. cit., 3-4. orr. [itzuli]