

Cy Twombly

GUGGENHEIM BILBAO

AURKEZPENA	3
ZAHORIA	5
CY TWOMBLY DAVID SYLVESTER-EKIN BERRIKETAN	15
PENTSAMENDUAREN ATZEKO HISTORIA. CY TWOMBLY NICHOLAS SEROTA-REKIN BERRIKETAN.....	22

AURKEZPENA

CARMEN GIMÉNEZ

Cy Twombly-ren *Nine Discourses on Commodus* [*Komodori buruzko bederatzi gogoeta*] (1963) saila erostearekin batera, Guggenheim Bilbao Museoak beste funtsezko urrats bat egin zuen arte garaikidearen garapenari ekarpen nabarmenak egin dizkioten gaur egungo artisten multzo esanguratsuak erosteko bere programan. Gainera, sendotu egin zuen, nolabait, arriskuaren aldeko bere apustu kementsua. Azken horri dagokionez, ondo gauza jakina da bai Twomblyk eta bai bereziki *Komodori buruzko bederatzi gogoeta* sailak sortu duten proiektio polemikoa. Twomblyren ibilbidea 1950 inguruan hasi bazen ere, eta, beraz, mende erdi baino gehiagoan hedatu bada ere, 1980ko hamarraldia arte berandutu zen, gutxienez, kritikaren aitortpena. Baita areago ere, baldin eta haren jaioterriko arte-kritika boteretsuaren perspektiba kontuan hartzen bada, orain dela oso gutxi arte guztiz uzkurra eta zorrotza izan baita Twomblyrekin. Estatubatuar kritikaren zati handienak Twomblyren obraren kontra zuen ikuspegi horri hasiera eman zion bira erabakigarria *Komodori buruzko bederatzi gogoeta* sail berriak eragin zuen, oso modu esanguratsuan: sail hori da bateratu eta zatikatu ezinik sortua den lehena. Sailak eragin zuen ulertezintasunak txundimen kutsu bat ere bazuen, eta artistak Italian kokatzeko hartu zuen erabakiak areagotu besterik ez zuen egin ulertezintasun hori, une hartantxe bihurtu baitzen New York abangoardiaren munduko hiriburua, eta, hala, estatubatuar kanon bat ezarri baitzen. Ezin da ukatu, ezta ere, sail horrek gainezkatu egin zuela Twomblyren eboluzioari gero eta errezelo eta susmo gaiztoagoz begira bolada bat zeramatzatenean pazientzia, piktorizismo barroko jori baterantz artistak 1961 urteaz geroztik abiatua zuen aldaketa-prozesuaren gailur gisa ikusi baitzen. Nolanahi ere, ezin uka daiteke multzo horren garrantzi artistikoa eta esanahi historikoa, eta hala ari gara orain ospatzen, eta, ezta ere, oraingoa bezalako erakusketa monografiko bat egitearen egokitasuna, zeina baita, zalantzarik gabe, artistari egindako omenaldi bat, baina, baita ere, haren obraren zentzuan sakontzeko modu bat, *Komodori buruzko bederatzi gogoeta* sailaren eredu erabakigarriaren bitartez.

Bestalde, Twomblyrenganako nire interes pertsonala haren obra lehen aldiz ezagutu nuenekoa den arren, orain dela hainbat hamarkadakoa, alegia, azpimarratu nahi dut interes hori nola frogatu nuen lehen aukera objektiboa sortu zitzaidan orduko. Zentzu horretan, gogorarazi nahi dut ezen, Espainiako Estatuaren Kultura-Ministerioko erakusketa-politikaren arduraduna nintzelarik, eta artean Javier Solana sozialista zelarik kultura-ministro, Cy Twombly sartu nuela Georg Baselitz-ekin, Antonio Saura-rekin, Antoni Tápies-ekin, Richard Serra-rekin eta Eduardo Chillida-rekin batera, *Referencias: un encuentro artístico en el tiempo* [*Erreferentziak: topaketa artistiko bat denboran zehar*] erakusketako sei artisten multzoan, erakusketa horrekin inauguratu baitzen 1986an Centro de Arte Reina Sofía artegunea, eta, hurrengo urtean, 1987an, erakusketa monografiko zabal bat programatu nuen estatubatuar artista handiaz Madrileko Retiro parkeko Velázquez jauregian eta kristalezko jauregian. Gainera, Twombly nabarmen ordezkatua egon zen Ileana Sonnabend bildumako funtsez Reina Sofían egin zen erakusketan, nik Espainiako Kultura-Ministerioko erakusketa-politikaren zuzendari izaten jarraitzen nuen artean.

Baina adibide horiek Cy Twomblyren nortasunari eta obrari diodan miresmen aspaldikoa eta jarraitua berresten badute ere, ez dut nabarmendu gabe utzi nahi, halaber, bai batari eta bai besteari hurbiltzeko gaurko unean eskaintzen zaigun zorioneko aukera, Museo del Pradok, Londresko Tate Modernek eta Guggenheim Bilbao Museoak bat egin baitute, hurrenez hurren, gaur bizirik dugun artistarik aipagarrienetako bati bakoitzak bere omenaldia egiten. Museo del Pradok *Lepanto* sailari leku eman dio bere bilduma historiko bikainaren barruan; Londresko Tate Modernek *Cy Twombly. Cycles and Seasons* [Cy Twombly. Zikloak eta urtaroak] deritzan atzera-begirako erakusketa bat antolatu du, eta Guggenheim Bilbao Museoak erakusketa monografiko bat zertu du, artista jenialaren sail nagusien inguruan ardaztua, *Komodori buruzko bederatzi gogoeta* sailetik abiatuta. Egia da urte batzuetatik hona ugaritu egin direla Twomblyri buruzko ekimenak mundu osoko foro artistiko nagusietan, artista horrek nazioartean duen erabateko osparearen ondorio logikoz, baina zeharo ohiz kanpoko gertaera da hiru museo handi, ia aldi berean, ez bakarrik haren obra ospatzen bat etortzea, baita ere ospakizun hori perspektiba desberdin eta osagarrietatik egitea.

Bilboko erakusketari dagokionez, atsegin handiz bainaiz haren antolatzailea, datu batzuk erantsi nahi dizkiot lehen iradokitakoari. Erakusketaren sorreran begien bistakoa da eragina izan duela, arestian esan dudana bezala, *Komodori buruzko bederatzi gogoeta* saila nabarmentzeko eta hari testuingurua emateko asmoak, eta horrek azaltzen du sail horrekin batera Cy Twomblyren beste sail garrantzitsu batzuk ere erakusketan edukitzeko egin den ahalegina. Beraz, Twomblyren sail funtsezkoenak —*Ferragosto* eta *Quattro Stagioni* [*Lau urtaroak*]— kokatu direneko espazioak ez bakarrik, nire ustez, baldintzarik onenak ditu horretarako, areago, erakusketaren ibilbidearen une dramatikoki erabakigarria markatzen du. Baina, sailei nagusitasuna ematerakoan, nahi izan dut erakusketaren hautaketa eta antolamendua orientatu duen espiritua bete baino zerbait gehiago egin, alegia, saiatu naiz horrekin Cy Twomblyren dinamika sortzailearen gorengo puntua dena laburbiltzen, nolabait, hor iritsi baitzuen bere helduaroaren zerumuga, 1960ko hamarkadako lehenengo urteetan, hain zuzen ere. Orduan jarri zuen Twomblyk abian bere karburazio piktorikoa, paleta sutsu eta bero batekin eta energia barrokoko leherketa batekin. Twombly orduan jarri zen, baita ere, maisu historikoen eta haien konposizio-iruditegien aurrez aurre, baina ez hainbeste haiei erantzuteko, bere su propioa ernarazteko baizik, zeinak, geroztik, ez baitio erretzeari utziko. Frank Gehry-ren arkitekturak, bere lore-forma adierazgarriekin, inspiratu du erakusketa honen aurkezpena eta muntaketa. Bereziki, eraikineko bigarren solairuan, hango aretoek Gehryren mintzaira arkitektonikorik eta espazialik bereizgarriena irudikatzen baitute, aurkeztu ahal izan dira Twomblyren sormen-lanak hain modu berezian. Areto horietako argi zenitalak —udazken kutsukoa erakusketa hau inauguratzean— ezin zien on handiagoa egin han zeuden obrei. Begien bistakoa da, gainerakoan, nahiz ez dudana Twomblyren obraren atzera-begirako ikuspegi bat eman nahi, haren ibilbide zabala ulertzen lagundu dezaketen eskulturak eta pinturak tartekatu ditudala. Ez da erraza izan, inolaz ere, oreka-puntu egokia aurkitzea, eta are gutxiago idealki nahi genituen obra guztiak edukitzea, batez ere azken garaiotan, unibertatsala baita Twomblyren obraren eskaria. Nola edo hala, kalitate handiko eta espektatiba anbiziotsuko edozein proiektutan gertatzen da hori, eragozpen aurreikusi eta ustekabeko asko gainditu behar izatea, alegia. Nolanahi ere, harro nago ahal zenaren artean onena lortzeko amaieraraino gogotik lan egin izanaz, eta, ororen gaineratik, batere harrokeriarik gabe esatea zilegi izan bekit, gogobeterik nago emaitzarekin. Uste dut, azkenik, ezen erakusketara etortzen denak sumatuko duela artista zoragarri honen giroa eta espiritua, zeinak, berari darion magia pertsonal liluragarriaz gainera, pintura garaikidearen mugarik korapilatsuenetaraino eraman baikaitu.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

ZAHORIA

FRANCISCO CALVO SERRALLER

«[...] but gods always face two-ways,
so let us search the old highways
for the true-rune, the right-spell,
recover old values
[...]
your stylus is dipped in corrosive sublimate,
how can you scratch out
indelible ink of the palimpsest
of past misadventure?».
H. D., *The Walls Do Not Fall*, 1944, 2

«[...] or evoking the dead,
it brings life to the living».
H. D., *The Walls Do Not Fall*, 1944, 3

«Let us substitute
enchantment for sentiment,
re-dedicate our gifts
to spiritual realism,
scrape a palette,
point pen on brush,
prepare papyrus or parchment [...]».
H. D., *The Walls Do Not Fall*, 1944, 35¹

ERBESTEA ETA ERRESUMA

1952ko abuztuaren 20an, Cy Twombly, hogeita lau urterekin, Italiarantz ontziratu zen, eta hegoaldetik iritsi zen hara, Palermo eta Napolitik, Erroman kokatu baino lehen, non haren kide eta adiskide Robert Rauschenberg-ekin elkartu baitzen, azken horrek hogeita zazpi urte zituela. Ia 1832. urtearen amaieran, alegia, ehun eta hogeita urte lehenago, hogeita zortzi urterekin, Ralph Waldo Emerson-ek bide horri berari ekina zion, nahiz hura, Siziliako lurra zapaldu aurretik, Maltan geratu zen bolada batean. Bi mutur kronologiko horien artean, ia erabat irauli zen mendebaldeko munduaren historia, eta, bestea beste, lehen mundu potentzia bihurtu zuen bidaiari horien jaioterrira; gaur egun eutsi egiten dio maila horri, eta, eutsi ez ezik, gorago ere igo du. Nolanahi ere, estatubatuarrek Europara eginiko bidaien ikuspegitik, Emersonena eta Twomblyrena bereizten dituen mende luzatuak ez bakarrik bidaien goraldi

ikusgarri bat ekarri zuen, areago, aldatu ere egin zuen haien orientazioa. 1950eko hamarkada hasieran, Gerra Hotzaren erabateko garapenean, Mundu Zaharrera bisitan etortzen ziren estatubatuar gehienak turistak ziren, eta oso bakan gertatzen zen kontinentera egiten zuten bidaldian Italian egonaldi bat ez egitea. Italia baitzen, ez alferrik, topikoki «artearen herria», baina bidaia hori egingo zuen ia ezein estatubatuarrek ez zuen ordurako usteko bainu kultural hura iraganean murgiltze batetik haragoko beste zerbait izan zitekeenik, alegia, hura zaharkinetarako hain leku ideala zen nola zen desegokia gauza berrietarako. Aspaldi samarreko kontua zen, mende batekoa gutxienez, Europan berrikuntza kulturalen —eta zer esanik ez, artistikoen— bila zebilena Parisera joaten zela, nahiz artearen munduko hiriburu eztabaidaezinaren kreditua bukatzen ari zitzaien XX. mendearen erdi-erdian hain zuzen, eta zeregin hura New Yorkera aldatu zen harrezkero, eta gaur egun oraindik hari eusteko lehian ari da. Beraz, historikoki laburbilduz, 1832tik 1952ra bitartean, esan daiteke, adibidez, ezein artista estatubatuarrek ez zuela zalantzarik Europa zuzenean ezagutu beharraz, bere prestakuntza, izan klasikoa edo modernoa, bukatzeko ezinbesteko esperientzia gisa, nahiz irrika horrek ia erabat gainbehera egin zuen XX. mendearen bigarren erdialdean.

1950eko hamarkadaren hasieran Twomblyk Italiara egin zuen bidaia ez zen, ezta gutxiago ere, gauza bitxi bat, baina ez zegoen, ezta ere, parametro zaharren baitan. Oso abangoardiako prestakuntza artistiko zaindua zuen gazte haren europar tourra ez zuen berrikuntzetan trebatzeko ezein irrikak gidatu, Italiako ibilbidearen haren bide-koadernoak frogatzen duen bezala, baina ezta ere abenturaren grinak jotako mutil gazte baten oporretako kapritxo soil batek ere, Afrikako iparraldean barneratu bazen ere. Zentzu batean, eta hau da harrigarriena, zaharraren atzetik doan abangoardiako artista estatubatuar gazte baten kasua da harena, baina bila ari dena ez da zehazki antzinako zera klasikoa, historikoki ehortzia dagoena baizik. Oroimenaren lur azpiko ibaien induskatzaile moduko bat da, zahori gisako bat. Azken batean, pentsatzen ari naiz ezen Twombly gaztea usnatzen ari zena arkeologiak ezkututik daukana zela, eta horrek nahasi egiten ditu alor horretako espezialista akademikoak, Winckelmann ez badira, baina hori bi mendean behin bakarrik gertatzen den zerbait da. Alegia, Twomblyk, Mediterraneoko bi ertzetan hara-hona ibiliz, ez zuen inbentariarik egin nahi, ez ezein tesirik, oroimen mitikoaren erregogortasuna esploratu baizik. Ez hainbeste, beraz, antzinako hondakin oraindik dezifratu gabeak ikertzea, nola haren sekretu ulergaitzaren artetik bere burua erortzen uztea, haren geruza bakoitzak hutsune bat den hori guztia estaltzen duenez. Berez, nahigabe, Roland Barthes-en iradokizunen eremuan nago dagoeneko, zeinak Twomblyren bi ezaugarri iradoki baitzituen jadanik, niretzat oinarri-oinarrizkoak direnak: edozein euskarriren gainean nagitasunez bere burua erortzen uzte hori eta haren desplazamendua.

1956an, berrogeita hiru urterekin, Albert Camus-ek *La Chute* argitaratu zuen, eta hura izan zen *L'Exil et le royaume*, hurrengo urtean plazaratutako ipuin multzoarekin batera, frantses idazleak argitara eman zuen azken emaitza, bizia kendu zion istripu tragikoa baino lehenago. Berez, azken obra horietatik lehena bigarrenaren planaren parte zen, baina ezustean bere kasa hazi zen, emantzipatu arte. Izenburuek berek, «erorikoa» eta «erbestea» aipatzen baitituzte, antzinako hitzen, hitz biblikoen, mehatxuzko indarra dute jadanik, baina horrek ez die batere gaurkotasunik kentzen, denboren gautik sortutako ahotsek berezkoa baitute eguneratzea. Camusen une biografikoari eta berrogeita hamarreko urteetako une historiko hari hitzok aplikatzeak berretsi egiten du, berriz ere, haien iraunaldi betierekoa. Baina hemen aipatu ditugu, bistan da, ez bakarrik Cy Twombly gazteak une hura eta leku haiek bizi izan zituelako, gizon gisa eta artista gisa haren kezka pertsonala nolabait islatzen dutelako baizik. 1913an

jaioa zenez, Camus Twombly baino hamabost urte zaharragoa zen, eta horrek esan nahi zuen lehenengoa berrogei urteetan sartzeko zorian zegoenean, bigarrena, berriz, hogeitau urteetan sartzeko zorian zegoela, edo, gauza bera dena, hura ilunabarraren hasiera zela batentzat eta egunsentiarena, berriz, bestearentzat. Biak, ordea, magnetizatuta zeuzkan Mediterraneoak, eta garai kritiko bati aurre egiten ari zitzaizkion, halaber. Biak, azken batean, apatridatzat har litezke, nolabait: bata Aljeriako gerrako tragedia bizitzen eta bestea Erroman bizilekua hartzeko erabakia hartzen, zeina estrategikoki erroretzat har baitzitekeen, nahiz ez hainbeste edo ez bakarrik «huts egitearen» adieran, nola herratuaren herratzearen adieran. Biak, inondik ere, oin instituzionala galtzeko zorian zeuden: beren buruak agertzen zituzten eta errebelatu egiten ziren. Errebelde gisa agertzen zituzten beren buruak. Horri dagokionez, adierazgarria da, inondik ere, orduantxe sortu izana «iraultzailearen» eta «errebeldearen» arteko aldeak markatzen zituen polemika, ez bakarrik politikoa, neurri handi batean Camusek planteatutako polemika izanik. Arrazoi desberdinengatik, zalantzarik gabe, baina biek, beren nazionalitatea alde batera utzirik, Afrikako hegoaldean eta Italian ipini zuten beren jomuga existentziala.

Nolanahi ere, nonahi ere zeudela garai hartan, eta bokazioz edo halabeharrez bataren nahiz bestearen lurraldez kanpokotasuna garbi egonik, galdetu beharra dago zer rol zuen haientzat «erreinuak».

Ikuspegi patetikoago batetik, Albert Camusek galdera hori egiten dio Jean Gilibert-i 1956ko otsailaren 10ean idatzitako gutun batean, non helduaroko doinu malenkoniatsu batez gogoeta autobiografiko bat egin ondoren eta «moralak ez digu batere laguntzen» adierazi ondoren, hau aldarrikatu baitzuen: «Egia baizik ez... alegia, hura iristeko ahalegin etengabea [...]. Baina fede gaiztoko garai batean egia dena eta gezurra dena bereizteari uko egin nahi ez diona erbeste moduko batera kondenatua dago. Badaki, gutxienez, erbeste hori oraingo eta geroztikako bilkura bat dela, balio duen bakarra, eta hari zerbitzatu behar diogula». Beraz, Camus malenkoniatsuarentzat, erreinua edo heriotzaz haraindia zen, nahiz oraingoan *Godoten esperoan* antzezlanaren antzeko klabean, edo, besterik gabe, egoera hartan, erbestearekin identifikatzen zen, hura baitzen artista garaikideak bere lekua aurkitzen zueneko leku bakarra, erredundantziak erredundantzia. Seguru asko, Camus politikaren esanera idaztera behartua egon zelako —zeina bere zentzu noble bakarrean etikoa baita—, basamortuko gotorleku gisako zerbait bihurtu zuen artea, handik begiratu ahal izateko barbaroen etorrera betiere gertagaitzari, baina erbestearen ikusmolde aszetiko horrek ez zuen sekula erabat abandonatu bere ameskizun sentsuala.

Erbestea eta erresuma osatzen duten kontakizunetako bat Gilbert Jonas deritzan pintore baten historiari eskainia dago. Ipuin horrek «Jonas edo artista lanean» du izena, eta, Camusek gerraondoko urte sukartsuetan izan zuen biziera zertxobait ezagututa ere, ez da zaila suertatzen kontakizunaren kutsu autobiografikoari antzematea. Eta han ez da askorik disimulatzen ezta ere inspiraziotzat daukan Bibliako pertsonaia. Hor kontatzen dena bere pintore lanari zeharo emana bizi den gizon on baten historia simplea da; gizon hori areago da gai bizirik irauteko anonimatua zorigaitzean arrakasta hondatzailearenean baino, arrakasta, paradoxaz, etxeko ganbarako gordeleku txiki batera zokoratuz baitoa gizona, hara erretiratu baita ezer ez egiteko. Egun batean, ezustean, oihal bat eta kandela bat eskatu zituen gizonak, bere ofizio abandonatura su eta gar itzultzeko, nonbait. Hala eta guztiz ere, lanaren lanez akiduraz kordea galdu ondoren, haren habia inprobisatutik gizona jaitsi zutenek zuri-zuri aurkitu zuten oihala, hitz bat izan ezik, idazkera lausoz eta letra txikiz idatzia, ez zutena ondo jakin dezifratzen «bakartia» edo «solidarioa» ote zen. Ekibokotasun grafiko hori oso ondo dagokio Camusek arteaz pentsatzen zuenari, bakartzea eskatzen baitzuen, baina erreala dena hobeto lantzeko. Edozein

kasutan, Camusek berak izendatu zituen pintoreak, *Basamortuan*, «gorputzaren nobelagile». «Izan ere, haiek —esplikatzeko zuen Camusek gero— orainaldia deitzen den materia bikain eta hutsal hori lantzen dute. Eta orainaldia keinu batean irudikatzen da beti».

Bigarren Mundu Gerra ondoren estatubatuar intelektual mordo batek, arrazoi bategatik edo besteagatik, Italia hautatu zuen bizilekutzat. Idazleak ziren gehienbat, hala nola Tennessee Williams, Frederick Prokosch edo Gore Vidal, baina baita konpositoreak ere, besteak beste, Samuel Barber edo Gian Carlo Menotti. Nornahi ere zirela, zailagoa da haien italiar erbestea urrezkotzat kalifikatzea, baldin eta abangoardiako artistatzat ulertzen dena baziren, zeren eta, 1950eko hamarkadan bertan, dekretatuta baitzegoen jadanik Europak ez zuela balio alor horretan «nobedadeak» eta, zer esanik ez, «berrikuntzak» sortzeko. Bi kontuk larriagotzen zuten Cy Twomblyren kasua: haren egoitza edo italiar erbestea ez zela aldi baterakoa izan, eta estatubatuar kanon modernotikako desertzio artistiko bat erakusten zuela. Okerrena, hala ere, Twomblyk antzinakoaren aztarnarik ezkutuenetan eta erregogorrenetan barneratzeko erakutsitako zaletasuna zen, bai eta haren keinu kaligrafikoaren arintasun gero eta handiagoa. Gertatzen da, hala ere, erbestearen bidea itzulerarik gabeko erresuman barneratze atzeraezin bat dela, nahiz erromesak artean bakarrik aurkitu babes. Kapitulu honen hasieran Emersonnek 1832an abiatutako Europako bidaia aipatu dut, Twomblyrenaren denboraz hain urruna, hain desberdinak izanik biak, halaber, nortasunez eta pentsamoldez. Denborak eragina izaten du nazioen historian, baina ez da, ezta ere, alferrik igarotzen norbanakoentzat. Emersonnek eta Twomblyk Europa eginiko bisiten artean, beste estatubatuar askok norabide hori bera hartu zuten, eta haietariko batzuek kontinente zaharrean hartu zuten bizilekua, eta, aldatu, nazionalitatez ere aldatu ziren. Hemen gogoratu behar dira, zalantzarik gabe, Henry James, Scott Fitzgerald edo Ernest Hemingway, baina, indar handiagoz, Ezra Pound, Hilda Doolittle eta T. S. Eliot, aztarna freskoagoa eta pilpiratsua utzi baitzuten Twomblyrengan. Hori bai, XX. mendearen lehen erdiko estatubatuar europartuak bigarren erdikoen desberdinak ziren nolakotasunez. Tartean halako tragediak gertatu ziren, non, halabeharrez, Bigarren Mundu Gerra ondorengo estatubatuar baten Europako abenturak oso bestelako kolorazio dramatiko bat baitzuen. Berak aitortu duen bezala, Twombly virginiar gazteak orain ia existitzen ez den Erroma batean hartu zuen bizilekua; orduan oso partzialki erdikusi baizik ez zituen egingo erabaki hura hartzera bultzatu zuten arrazoiak, denboraren joana bakarrik joan baita arrazoiok argitzen. Beharbada, zeren eta Wallace Stevens-ek idatzi zuen bezala: «What we see is what we think» [«ikusten duguna da pentsatzen duguna»], eta, batez ere, zeren eta: «Light the first light of evening, as in a room/ In which we rest and, for small reason, think/ The world imagined is the ultimate good»².

BEAU GESTE

David Rosand-ek *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian* (1988) bere liburuan bi saiakera dauzkala esanez aurkezten du obra; saiakera bat marrazkiaz da eta bestea, berriz, pinturaz, baina biotan esanahi sakona azalera dagoela defendatzen dela azpimarratzeko, hau dio Rosandek: «Koadro baten gure pertzepzioa da, lehenik eta behin —eta nondik begiratzen zaion, hartara oinarri-oinarri—, topo egite bat haren azalarekin, lautasun hori antolatzen duten eta hari itxura ematen dioten marrekin». Segidan, eta Leonardo-ren marrazkia eta Tiziano-ren pintzelkada aztertzen hasi aurretik, Rosandek gogorarazten digu zergatik eta nola izan zuen gero eta garrantzi handiagoa *disegno*ak italiar

Errenazimentuaren artean, baina ez haren nagusitasuna kaligrafiarekin lehian irabazi baino lehen, zeren eta kaligrafiaren arpegio formalak, azken batean, hurbilago baitzeuden zentzutik eta, beraz, ezagutzatik. Ikuspegi horretatik, ukaezina da ezen azken bost mendeotan aurrerapen artistikoa deitu izan duguna ez dela izan abstrakzio-segida bat. Baina artistarik abstraktuena ere, zantzu figuratiborik txikiena ere literalki desagerrarazten badu ere, ezin izan zaio itzuri bere marraren aztarnak uzteari, artistarik errealistenak ere pintzelkada gabe errealista izaterik ez duen bezala.

Mundu guztiak Cy Twomblyren *annus mirabilis* 1959 inguruan kokatzen badu ere, bere estiloaren zerarik pertsonalena orduan bideratu uste zuen neurrian, inork ere ez dio uko egin haren lehen pauso piktorikoak Espresionismo Abstraktu distiratsuki sortu berriaren itzalean —keinu bidezko ekintza-pinturaren itxuran, batik bat— eman izana aztertzeari. Erreparatu izan zaio baita ere —sumatu zaizkion eraginak gorabehera: Gorky, Pollock, De Kooning edo Kline— hasierako Twombly horrek arkaismo joerako naturako testuarekiko eta zeinuetarako duen joerari, palimpsestoetan erakusten direnak bezalakoan tankeran, eskuizkribu horiei jatorrizko idatzia ezabatu baitzaie hura berriz erabiltzeko. Nolabait, Twomblyren hasierako obran gertatzen den arrakala Europara lehen bisita egin zueneko da, eta eten bat dakar estatubatuar gestualismo pikturizista sutsuarekiko. Era adierazgarrian, keinuaren ikusmolderik automatikoenaren eta dinamikoenaren atzetik arrastaka joan ez zen estatubatuar pintore abstraktu bakarra Mark Tobey beteranoa izan zen, zeinak, bere herrian nagusi zen joeratik kanpo geratu zen arren, oihartzun berezia izan baitzuen, hala eta guztiz ere, Informalismo europarraren barruan, *tachisme* delakoaren ildotik, eta, bereziki, Wols eta Michaux bezalako pintoreekin. Frantses informalistek keinuaz egiten zuten interpretazio horren atzean Paul Klee-ren aztarna presente zegoen halaber, hura bihurtu baitzen, 1940ko hamarkadako bigarren erdialdean, belaunaldi artistiko sortu berriaren jomugatako bat. Nahiz ez nagoen inolaz ere konbentzitu berrogeita hamarreko urteetako Twombly kaligrafia gero eta sotilago batera —arkatzaren erabilerak sendotua— desbideratu izanak zerikusi zuzena duenik arestian aipatutako erreferenteekin, marraren arintasunaren aldeko apustu hori hobeto egokitzen da, nolana ere, haien artean, Espresionismo Abstraktuko haren herrikideengan baino. Bestalde, Twomblyk oroimenaren indusketarekiko eta oihartzun kultural antzinakoenei aditzearekiko berehala erakutsitako obsesioak —eta horrek Ezra Pound, T. S. Eliot, Hilda Doolittle edo William Carlos Williams bezalako estatubatuar imaginista handien poesiara garamatza—bereizi egiten zuen orobat Twombly estatubatuar Espresionismo Abstraktuko joera nagusitik, zeinak baitzeukan arreta guztia ipinia, salbuespenak salbuespen, bizitasun berritzaile aratza bertakoen ahalmen artistikoaren ezaugarri gisa joritasunez adieraztean, Europa sofistikuaren eta dekadentearen aurrean, hango abangoardiazale ospetsuenetako batzuek ez bakarrik Ameriketako Estatu Batuetan hartu baitzuten babesa gerra bitartean, areago, ez zirudien dagoeneko ezer zeukatenik, iraganeko erantzunak baizik. Ospe galtze gero eta handiagoko egoera horretatik salbatzen ziren bakarrak Picasso, Matisse eta Miró ziren, baina haien irakaspenera izaeraz «denboragabeak» ziren, nolabait esatearren.

Edonola ere, 1950eko bigarren erdialdean, Twomblyren obra pultsu zalantzatiko grafismo ahula izatera bideratu zenean, ez bakarrik bere herrikideen artean nagusi zen joeratik bereizi zen, areago, keinuaren zentzua birplanteatu zuen, zeinak utzi baitzuen berarentzat deskarga fisiko sutsu bat izateari, zera animiko bihurtzeko. Eta arima gorputzetik bereizten ez bada ere, gorputzaren orientazio animikoa zalantzaren bitartez adierazten da, nagusiki. Jarrera hori nabarmenki islatzen da Henri Michauxen testu batean, zeina *Amildegien bitarteko ezagutza* (1967) haren liburutik hartu baitut: «Oinen gaineko zuen euskarriak, munduaren gaineko zuen zentzumenen euskarriak, izatearen zuen zirrara orokorraren

gaineko euskarriak amore ematen dute. Sentiberatasunaren birbanaketa zabal bat gertatzen da, dena arraro bihurtzen duena, sentiberatasunaren birbanaketa konplexu eta jarraitu bat, alegia. Gutxiago sentitzen nuen hemen, eta gehiago, han. Non 'hemen'? Non 'han'? Dozenaka 'hemen'etan, dozenaka 'han'etan, eduki ere bazeneuzkatela susmatzen ez zenutenetan. Argiak ziren zona ilunetan. Astunak ziren zona arinetan. Ez zarete jadanik zuengan amaitzen, eta errealitateak, objektuek berek, beren masa eta zurruntasuna galtzean, utzi egiten diote nonahiko mugikortasun eraldatzaileari erresistentzia serio bat egiteari».

Michauxen testu horren bitartez erabateko adierazpen estetiko bat dago, ez bakarrik zalantzari abegi poetikoa egiten diona, areago, teknika erretraktibo bat iradokitzen duena, kendu eta desagertu egiten duena. Lehen, gorputzaren «grabitaterik eza» edo «lebitazio» gisako hori esplikatzeke «gestualitate animikoa» formula erabili dut, Espresionismo Abstraktuko bere estatubatuar kide batzuen gestualitate fisiko indartsuaren aurrean Twomblyk zuen jarrera kontrastatzeko asmoz. Hala ere, Twomblyren grafismo delikatuak atzean duen asmoak ikuste zuzena eskatzen du partikularki eta ezinbestean, zeren eta marra sotilenez gainazal oso aberats eta kokatua orbantzen baitute, Leonardoren paisaiaren ideia hark erakusten zuena bezalako, pareta baten zorizko arrakalatzetik abiatuta, edo, izan ere, palimpsestoetan lurperatutako geruza horiena bezalako. Zentzu horretan, ezaugarri kaligrafiko zorrotz horien mami piktorikoa ulertzeko, aski laguntzen du haren eskultura pigmentatuak aztertzeak, non erabatekotasun formaleko eta dentsitate sinbolikoko objektuak gortuta bezala geratzen baitira igeltsu-geruza fin baten azpian, zurtasun gardeneko mintz arin bat bailitza. Etengabe gainjartzen ari diren pinturen edo eskulturen aurrean gaude, eta haietan, txandaka, gainazala hondo bihurtzen da eta hondoa gainazal, baina plano berean beti. Azkenean, materia eta zeinua denboraren aztarnen akzidenteak dira biak, eta artea, berriz, denboraren ebokazio elegiakoa.

Gestualismo animikoa intimoa eta kentzailea da: materia mehetzen du, marren —lerro finak eta zalantziak— edo trazen —ukitzearen presio arinak lausotutako mantxak— mintz leun bihurtzen dituen arte: halakoxe hats espiritual bat. Gestualismo animikoa, azken batean, gorputz-balentria baten aurkakoa da, zeren eta hartatik ia grabitaterik gabeko aztarna bat besterik ez baita geratzen, eskuaren dardara bat, hasperen bat, nolabait esatearren. Ez du bere burua kanporantz adierazten, barrurantz baizik, edo, nahi bada, bota den airea barruan eduki da alde zurretik, *pneuma* gisa, hats bizigarri gisa.

Baina, ez al da, bada, beti eta berez izan marrazkia artearen dimentsio animikoa, kontzeptuala eta gogoetatsua? Artearen asmatze kondairazkoa, Plinio-ren arabera, korintoar dontzeila maitemindu batek bere mutil lokartuaren itzala marraztu izanari zor zitzaion. Klasizismoaren araudi artistikoak *disegno*a jo zuen arte guztien oinarritzat. Nolanahi ere, marrazteko ekintza adimenaren lanari lotua egon da beti. Zentzu horretan, honela dio Hubert Damisch-ek bere *Traité du traiten* (1995): «Zeinahi ere diren bere inplikazio metafisikoak, marrazkiaren eta margoaren artean mendebaldean markatutako oposizioaren ondorioa da marrazkia autonomoa izan litekeen eta bere lege eta erabaki propioei obedituko liekeen jardura baten gisara aurkeztea, pinturarekin, eskulturekin eta arkitekturekin dituen harremanetatik at». Bereizketa horri erabateko balioa ematea seguru asko oso zaila den arren, begien bistako kontua dirudi ezen marrazkiak izaera konparatiboki intimoago bat izan duela beti, eta, hala den neurrian, keinu pentsakor bat izan da beti. Egia da keinua ezin dela ekintzatik bereizi, baina, grafikoa denean, sortzen du bitarte gisako bat, duda bat, zalantza bat, eta horrek guztiak gogoetazko ekintza bihurtzen du marrazteko ekintza.

Zenbateraino izan zuten horrekin zerikusia 1950eko bigarren erdialdeko Twomblyren marra sotilek? Zenbateraino markatu zuen *coup de crayon* horrek distantzia bat —muga bat— Estatu Batuetako ekintza-pinturarekiko? Zer-nola, azken batean, markatu behar zuen *coup de crayon* horrek Twomblyren *coup de pinceau*? Keinu marraztu hori ez al zen, bada, berez *beau geste* bat dei geniezaiokeena, alegia, une batez, instant batez, gorputza eta arima bereizten dituen, ekintza bertan behera uzten duen eta estasi, geldialdi, bilakatzen den keinua? Ez al du bereizte horrek markatuko Twomblyren obra osoaren geroztikako patua, *coup de crayon*en eta *coup de pinceau*en arteko tentsioak horrela sinatua? Ez al zen orduan erabateko *coupure* bat gertatu? Mozketa hori, nolana ere, Twombly bere iraganaren zentzu lokalistan sustraituta zeukan guztiarekikoa zen, ez bakarrik bizilekua beste herrialde batera aldatuko duelako, egoera aldatu edo estiloz aldatuko duelako, harrezkero artearena ez den beste edozein lekutik deskokatu egingo delako baizik; eta iraganaren ezkutukoaren gainazala induskatuz dakar arte horrek berrikuntza, «harramazka» edo «hazka» egiten dio gainazal horri, zeren eta ez alferrik, palimpsestoaren zaletasunaren ondoren, leiala baitzaio hitzaren zentzu etimologikoari: «berriz hazka egin». Hor hedatzen du Twombly bere armiarma-estrategia, Pollockek ezaugarritzat duen deiekzio piktorikoa injekzio bihurtzen duena, eta non probokazioa inbokazio bilakatzen baitu, halaber.

COUP DE FOUDRE

Hamarraldi aldaketarekin, Twomblyk bira eman zion bere obrari, baina ez dakit zenbateraino jo daitekeen bira hori «koska bat estuago»tzat. Badaude, izan ere, zeinu oso begien bistakoak kompozioaren mugakide den aldaketa batenak.

Lehenik, une horretan bilakatzen da haren begizta-multzo grafiko fina, haren *coup de crayon*, *coup de pinceau* indartsu, pintura berri-berri. Baina baita ere, bigarrenik, karga sinbolikoaren desplazamendu bat dago, zeinak utzi baitio denboren gaura igortzeari, klasizismoaren lurraldean barneratzeko, bere maisu handiei aipamen esplizituak eginez, hala nola Leonardori, Rafael-i edo Poussin-i, nahiz tarte bat uzten dion, hala ere, Boschen kaos gotiko nabarrari. Gainerakoan, Soutine-ri, Kokoschka-ri edo Bacon-i dien miresmena indarrez ernaberritzen zaio, eta haien eragina sumatzen da haren pinturaren alor pilpiratsuan. Piktorizismo sutsuzko uholde hori guztia gainezka eginez joango da laba igneo sakabanatu bat bezala, harik eta oihal guztia piztu arte, eta prozesu horren burutzea *Ferragosto* deritzan saila da. Oparotasun barroko horrek gogorarazi dio une horretan askori Rubens eta haren isats flandriar luzea, XVII. mendeko bigarren erdian ia europar pintura osora hedatua. Nondik ere begiratzen zaiola, *Triumph of Galateatik* [*Galatearen garaipena*] (1961) *Leda and the Swan* [*Leda eta zisnea*] (1962) arte, horditasun piktoriko dionisiako batek jota dirudi Twomblyk.

1960ko hamarkadan sartzearekin batera, Twombly bere bizitzako hirugarren hamarkadan barneratu zen; hura «urrezko gaztaro» biologikotzat jo behar bada ere oraindik, helduaro artistikoa helduaro fisikoa baino gehiago atzeratzen denez, horri buruz orduan egindako urratsak askoz ere konprometigarriagoak suertatzen dira. Zentzu horretan, Twomblyk une horretan egin zuen bira piktorizistak, esanguratsua eta ikusgarria izanagatik, aurreko hamarkadako obran inbrikatua egoteari utzi bazion ere, ezin da alboratu nazioarteko abangoardiaren martxari dagokionez jasan zuen arrisku ikusgarritik. Egia da Twomblyk lehendik ere erakutsia zuela ausardia, edo, nahi bada, independentzia

Italian kokatzeko erabakiarekin eta, batez ere, estatubatuar Espresionismo Abstraktuan nagusi zen joera interpretatzeko formarik intimistarenarekin, baina, azken batean, forma horrek aterpe hobea hartzen zuen europar abangoardia informalistan. 1960tik aurrera, Twombly egiten hasia zena nazioarteko abangoardiaren edozein kontsignatik zeharo kontrakorrantean kokatzen zuen artista. Kontua, izan ere, ez da bakarrik hirurogeiko hamarkadan *Pop Art* izatea nagusi, areago, izan *Nouveau Réalisme*, izan *Hard Edge* pintura, izan arte normatiboa, etab. kontua da jarduera artistikoko lerro guztiak sormen-mota «hotz», analitiko eta «mekanizatu» baterantz orientatu zirela. Egia da Twombly, konparazioz, atxikiagoa zegoela bere herrikide eta lagun Rauschenbergi eta Johns-i, eta, oro har, konparazioz orobat, analogia handiagoa zegoela europar abangoardistekin, kontuan hartzen badira, adibidez, errealista berriek lantzen zituzten *décollage* teknika jakin batzuk, gainazalaren hazkagileak zirenez, azken batean, edo aintzat hartzen bada orobat hamarkada hartako europar artisten jarrera nagusiki piktorizistagoa, zernahi ere egiten zutelarik, Baconengan eta britainiar *Popen* frogatzen den bezala, baina, begiratzen zaion lekutik begiratzen zaiola ere, Twomblyren hirurogeiko urteetako obra pertsonalagoa bezain bakartuagoa bilakatzen da. Zentzu jakin batean, beraz, esan daiteke *coup de foudre* horrek, horditasun piktorizistako egoera bati amore emate horrek eta haren ondoriozko subjektibismoak basamortuan zeharreko ibilaldi batean barneratu zuela Twombly, nahiz, hala eta guztiz ere, fisikoki, paisaia gisa, hura hainbeste maite izan zuela frogatua baitzuen. Nolanahi dela ere, orduantxe zertu zen bakardadean zeharreko bidea, zeina baita era berean automarjinazioarena. Eta nahiz ez dagoen dudarik ezen edozein garaitako ezein artistak ezin saihets dezakeela bakartzearen bidexka hori, aitortua eta onartua izatearen kontsolamendua berandu iritsi ohi da, beranduegi iristen ez denean. Beraz, bada, hirurogeiko urteetako Twombly gaur egungo eskakizunen bazterretan geratu zen, baina hala geratu zen ez inertzia eroso, sormen frenetikoko une pertsonal batengatik baizik, nahiz horrek haren bakardadea handitu eta sakondu egiten duen, patetismo zantzurik gabe esana bego hori, nolanahi ere.

Edozein kasutan, hirurogeiko urteetako Twombly horrengan garrantzitsuena da, nire ikuspuntutik, nahi den kontrakorrante guztian izanik ere, haren estilo artistikoaren eta haren poetika pertsonalaren mugak eratzten dituela. Bistan da, hurrengo hamarkadetan gaur egunera irisi arte, Twomblyk jarraituko duela bere unibertso pertsonala esploratzen eta sail berriak eratzten, helduaroa destilatuz doan jakinduriak eta askatasun gero eta handiagoak bultzatuta batzuetan, zeina, bere buruari amaiera arte hala izatea eskatua dion benetako artista batengan, ez baita haren azken hatsarekin baizik bukatzen, baina hirurogeiko urteetan kartografiatu zen, horrela esatearren, haren bide-orria edo gidioia. Ez dute mapa dagoeneko marratu hori hautsiko ezta hirurogeiko urteetako bigarren erdialdeko atzealde gris gaineko haren kaligrafia maniakoek ere, nahiz baduten halako zera bat, sufi-aztarna girobagiko baten tankerakoa, eta hamarkada horretako lehenengo zatiko kromatismo piroteknikoa baino itxuraz «hoztuagoak» diruditen arren. Aitzitik, harrezkero, *coup de crayonen* eta *coup de pinceauren* arteko dialektika integratu egiten da jadanik apurtu gabe jariatzen den mintzaira batean. Euskarria, gainaldea, keinua, orbana eta sinboloa elkarri hain modu bideragarrian lotuak geratzen dira, non esperientzia pertsonal orori aurre egitea ahalbidetzen baitio. Nolanahi, irudi luke Twomblyrentzat zotzak boteak daudela jadanik.

Coup de crayonen eta *coup de pinceauren* arteko dialektika nagusituko da, izan ere, Twomblyren gaurdainoko ibilbidean, bai eta, jakina, antzinako maisu batzuekiko haren elkarrizketetan ere, nahiz haien premia duenean bakarrik jotzen duen haiengana. Azken horri dagokionez, gogora datozkit, adibidez, 1980ko hamarkadako erdialdea inguruko paisaia liluragarri horiek, berde hostotsu batean saturatuak,

Fragonard eta Courbet gogora ekartzen dituztenak, piktorizismo sutsuz gainezka. Nolanahi dela ere, erabakigarritzat hartu behar da Twomblyk hirurogeiko hamarkada hasieran bizi duen *coup de foudre*, bere nortasun sortzailearen indar ordu arte gutxi erabili bat harrotzen baitu. Indar emaritsu eta erabakigarri bat da, suminalditik zerbait duena, dike baten gainezkaldiaren gisara aurkezten baita, leherketa intimo baten gisara. Platonek indar hori aipatzen du Fedron, poeten dinamika sortzaileaz ari dela, zeinaren heraldorik onenak, filosofoaren arabera, beren buruei *zeia maniaren*, «jainkozko eromenaren», mendean erortzen uzten diotenak baitira, eta gero hau eransten du, esakune tankeran: «eroen poesiak zentzudunena itzaltzen du». Ez da harritzekoa, beraz, Twomblyren obraren interpretatzailerik ospetsuenetako batzuk tematu izana, gainezkatze piktorizista horien agerraldiarekin batera edo lehentxeago datozen une suhar horien fenomenoaren beren buruei esplikatzeko, horiek sortzen dituen atzealde psikologiko hipotetikoan. Nolabait, espero izateko irtenbide kritikoa izaten da hori edozein sortzailerengan, izan poeta edo artista, zeinahi ere arrazoirengatik, deskarga subjektibo bat gertatzen denean, batez ere, baldin eta delako interpretatzailea mendebaldeko tradizio kulturalakoa bada, alegia, tradizio guztiz polarizatu batekoa apolineotasunaren eta dionisiakotasunaren bi mutur antitetikoen artean, biok izanik artistikotasunaren balantzaren orratzak. Mendebaldeko tradizio horrek berak, gure garaien hasiera arte iritsi arte behinik behin, apolineotasunaren alde egin zuen beti, ikuspegi normatibo batetik, apolineotasunak nagusitasuna ematen baitzion espiritualtasunari, burukoari, kontzeptualtasunari edo zeinahi ere den eman nahi zaion izenari gorputzekoaren, sentsualtasunaren, emozionala denaren, eta abarren gainetik; alegia, formaren alde, itxuragabea denaren alde baino. Zer esanik ez dago ezen irizpide estetiko horren hierarkizazio axiologikokoak ekarri zuela, arau multzo artistikoei dagokienez, *disegnoaren* nagusitasun bat *colorearen* gainetik, edo, gauza bera dena, *pensieroarena* *sentimentoaren* eta *sensazionearen* gainetik. Iraganean artista bat amildu egiten zenean sentsuala-emozionala denaren amildegi horretatik behera, kolore ikusgarriaren eta sutsuaren amildegitik edo, azken finean, subjektibismoarenetik, piztu egiten ziren zentsuraren alarmak, eta, nolabait, lurpeko errezelo bat sortzen dute, hala ere, baita gure garai ikuspegi artistikotik oso subjektiboan ere, subkontzientearen «azpiko munduak» esploratzera laguntza klinikora jo beharra daukala agerian uzten duenaren gisara.

Nahiz ez zaidan iruditzen arrazoirik gabea eta, are gutxiago, arbitrarioa norbaitek artista baten obra ikuspegi psikologikotik aztertzea, suhar frenetikoko une batean ez badago ere, horrekin gehienetan artea psikoanalizatzen da artista bainoago. Eta, gainera, analisi zientifiko edo arrazionalista baten kontsiderazio zuhurretara murrizteko hain aukera gutxi ematen duen jarduera bati dagokionez, kausatzat kalifikatzen da maiz okasio huts dena. Esan nahi dut ezen, Twomblyz ari garela, haren suhar koloristak eta haren neurrigabekeria piktorizista esplikatzeko «erregresioaz» hitz egitea, lausokeria zehaztugabe bat dela, edo, batez ere, begien bistako zera bat, kontuan harturik jarduera artistikoa bera berez dela «erregresiboa», besteak beste aurrera egiteko edota berritzeko haren modua atzera eginez delako, hau da, jatorrira atzera joz.

Hori guztiagatik, interesgarriagoa iruditzen zait hirurogeiko urteetako lehenengo zatiko eta geroztikako haren une gorenetakoa *coup de foudre* piktorikoa ondorio gisa planteatzea, pinturaren krisia pinturatik, noizean behin, grinaren grinez, planteatzen duenaren ondorio gisa, alegia, hori baita XX. mendean zeharreko eta oraindik ere gaur egungo auzi artistiko gori-goria, esan nahi baita, horri buruzko auzi goria hau dela: nola planteatzen du gaur egungo pintore batek pinturaren amaiera pinturatik, eta, batez ere, nola bihurtzen du planteamendu hori operatibo? Kontu erabakigarria baita, nire ustez, Twomblyren

ibilbidean hirurogeiko urteez geroztik. Eta hori guztia honela formula daiteke, nahi izanez gero: zer egin oihal zuriarekin, *coup de crayonen* edota *coup de pinceauren* bitartez, pintura geratu denean zurian zuri, *in albis*, nortasunik gabe, justifikaziorik gabe? Baldin eta Twomblyren erantzuna huts-hutsean konbentzionala edo akademikoa izan balitz, berak ez zukeen galdera planteatuko, eta gu ere ez ginateke ahaleginduko haren obrarenganako gaur egungo lilura geure buruei esplikatzeko. Liluratzen gaituena ez da, ezin daiteke izan, beraz, Twomblyren «erreinaldia», haren «erbestea» eta pinturaren erbestea baizik, edozein kasutan ere.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharra

1. «[...] bi bideri so, ordea, beti jainkoak,/ bila ditzagun, ba, galtzada antzinakoak,/ aurkitu nahian benetako runak, arao zinezkoak,/ berreskura ditzagun balio zaharrak/ [...] /sublimatu korrosiboan bustia dago zuen estiloa,/ nola ezabatu behar duzue/ iraganeko zorigaitzen/ palimpsestoko tinta ezabaezina?». H. D., *The Walls Do Not Fall* [*Harresiak ez dira erortzen*], 1944, 2.

«[...] edo hildakoak gogora ekarriz,/ bizia dakarkie bizidunei». H. D., *The Walls Do Not Fall* [*Harresiak ez dira erortzen*], 1944, 3.

«Ordezka dezagun/ sentimendua xarmarekin,/ birmolda ditzagun gure dohainak/ errealismo espiritualera,/ urra dezagun paleta,/ zorrottu luma edo pintzela,/ presta dezagun papiroa edo pergaminoa [...]». H. D., *The Walls Do Not Fall* [*Harresiak ez dira erortzen*], 1944, 35. [itzuli]

2. «Argia, arratseko lehen argia, gela batean bezala/ non atsedean hartzen ari baikara, eta, auskalo zergatik, pentsatzen/ imajinatutako mundua dohainik handiena dela». [itzuli]

CY TWOMBLY DAVID SYLVESTER-EKIN BERRIKETAN

Cy Twombly: Hegoaldekoa naiz, eta Italia hegoaldean dago. Berez, ez nintzen Erromara joan arrazoi zehatz-mehatz intelektualengatik. Hango bizimodua gustatzen zitzaidan. Hori zen garrantzitsuena. Eta gero, funtsean, arkitektura, nire grina askotariko bat baita, panorama zoragarria, alegia. Eta, noski, berrogeita hamarreko urteetan joan nintzen Erromara, eta orduko Erroma gaur egun denaren guztiz bestelako mundu bat zen. Ez da jadanik hiri bera. Zentzu batean, bizimodua zeharo desberdina da. Espazio gehiago zegoen, ikusi eta gozatu egin zitekeen. Joan nahi duzun lekura batere estresik gabe iristeak lanak ditu orain. Jendez gainezka dago dena. Orain Erromara joango banintz, ez nintzateke ezta bi egun geratuko. Baina ni joan nintzenean, paradisuan nengoen. Beharbada, arkitekturak baino gehiago, paisaiak liluratzen nau. Hori da nire lehen maitea, paisaia.

David Sylvester: Eta zer-nolako paisaia, zehazki?

C.T.: Era guztietako paisaiak, baldin eta jendez gainezka eta porrokatuta ez badaude. Atzo Blenheimen egon ginen, eta izugarri gustatzen zait lautada hori eta zuhaitzak. Era guztietakoak gustatzen zaizkit. Ni jaio nintzen lekuan, Virginiako erdiko haranean, paisaia ez da munduko zirrargarrienetako bat, baina bai ederrenetako bat. Oso ederra da, denetik daukalako. Baditu mendiak, baditu errekek, baditu belardiak, baditu zuhaitz zoragarriak. Eta arkitektura oso ondo egokitzen zaio.

Eta Italiako hegoaldean bizi izan naiz beti, zirrargarriagoa delako. Eskualde bolkaniko bat da. Lurrak naturaltasunez du jendearengan eragina; niretzat, zentzu batean, hori da herri baten ezaugarrietako bat. Baldin eta biziko banintz, adibidez, Saharan edo Napolin edo Alpeetan, horrek guztiak oinarritzko izate bat sortzen du, pobreziaz gainera, pobrezia-egoera desberdinez gainera. Ez al zaizu iruditzen? Baliteke naturak ez bereziki erakartzea jende asko. Jende asko dago landareez, zuhaitzez, botanikaz eta gauza horietaz ezer ez dakiena. Ezagutzen nuen poeta bat botanikaz tutik ere ez zekiena. Eta esan nion: «Ezin zara poeta izan botanikaz, landareez eta gauza horietaz ezer jakin gabe; ezinezkoa da. Hori da jakin behar zenukeen lehenengo gauza».

D.S.: Uste dut Greziakoa dela gehien hunkitu nauen paisaia.

C.T.: Bai, izugarritzko indarra du, ezta?

D.S.: Haren gogortasuna gustatzen zait. Baina Indiak ere asko hunkitu ninduen, hango zabaltasun ikaragarriak, argiak, hedadurak.

C.T.: Hedadura hain da ederra, eta gero urrunean aldenduz doan ibaia, musika bezala; espazio bukoliko, zabal, hori du, betierekoa dirudiena. Baina India da herrialderik liluragarrienetako bat, zeren eta ordu erdian zeharo beste mundu batean egon zaitezkeelako —fisikoki, kulturalki, era guztietara—. Arkitektura alda daiteke, jendea alda daiteke eta, lehenik eta behin, paisaia alda daiteke, edozein norabidetan. Estatu Batuetan distantzia handiak egin behar dira edozein motatako aldaketarik ikusteko. Tira, orain, urtaro honetan, Europako iparraldearen minez egoten naiz, Errusiako gau zuriaren minez, alegia. Izugarri gustatzen zait San Petersburgora gau zurietan joatea, ekainaren amaieran. Errusiarrak zeharo naturaren minez egoten dira. Lurra maite dute. Leningradoz edo beste edozein lekuz liburu bat ikusten dugunean, arkitektura egoten da beti, baina heren bat lorategiei, naturari, loreei eskainia egongo da. Poeta baten edo pintore baten hilobia non, lore freskoak han. Pushkin. Gustatzen zait. Hemeretzigarren mendeko kontu bat izango da, ziur asko, baina badu bere baitan halakoxe sentimendu atsegin bat.

Egiatzatu dut zahartzerakoan batek hasierako gauza jakin batzuetara itzuli behar duela, edo maite dituen gauzetara, edo horrelako zerbaitera. Zeren eta bizitza hainbeste eratara ixten baita, edo uzten baitio hain malgua edo zirrargarria edo auskalo zer izateari. Badago nostalgiarako joera bat. Eta nik neure itsasontzietan pentsatzen dut. Uste baino korapilatsuagoa da, baina irtete bat da, baita ere, eta zeharkatu beharreko erreferentzia asko daude, orobat. Baina Niloko ontziaren gaia *Winter Passage: Luxor* [*Neguko igaroaldia: Luxor*] obran Luxorren, ibai ondoan, bizpahiru hilabete egotearen zoragarriaz, lasaitasunaz, zen. Hori baizik ez zen, neguko paisaia bat esplikatzeaz. Leku jakin batetik beste ertzeraino: beste mundura zaramatzen greziar ontzia bezalakoa da. Eskultura horrek ez zuen hori komunikatzen. Baina batzuetan Houstonen aurkitzen den pintura handiak bai islatzen du hori. Guztiaren zeharreko igaroaldi bat da.

Eta oso pozik nago ontziaren motiboa izateaz, zeren eta, txikitan, gurasoekin, Massachusettsen pasatzen baikenuen beti uda, eta ni beti itsas ondoan egoten nintzen. Ume batzuei izugarri gustatzen zaizkie autoak, baina nik grina berezia nuen itsasontzienganako, eta orain itsas ondoan bizi naiz. Izan ere, igaroaldi bat da, baina beste arrazoi askogatik ere liluragarria da. Zenbaitetan interesa duzunean, gauza asko jakiten dituzu. Ezagutuko duzu, beharbada, gai batean edo bestean interesatutako jendea, palmondoen bilduma egiten, adibidez. Mundu osoko jendea ezagutu dut palmondoen fanatikoa dena, batek sekula ezagutuko ez lukeen jendea, alegia, palmondoetan ere interesatua ez balego. Eta itsasoa: zeren eta, baldin eta konturatzen bazara, itsasoa zuria baita denboraren hiru herenetan, zuria besterik ez, goizean goiz. Udazkenean bakarrik jartzen da urdin, lanbroa desagertu egin delako. Mediterraneoan, behinik behin —Atlantikoa marroia da— zuri, zuri, zuri egoten da beti. Eta, gero, eguzkia ateratzen denean ere, zuri biziago batez tindatzen du bere burua. Udazkenean bakarrik izaten du Mediterraneoak kolore urdin eder hori, Grezian bezala. Ez nik zuriz pintatu dudalako; zuriz pintatuko nukeen zuria ez balitz ere, eta poztu egiten nau hala pintatuko nukeela pentsatzeak. Beste pertzepzio bat ezkutatzen duen zerbait da.

D.S.: Gaztetan, bereziki erakartzen zintuzten ontziak, ibaikoak ziren edo itsasora ateratzen direnak?

C.T.: Gehienetan, arrantza-ontziak izaten ziren, zeren eta ni Gloucesterrera jaisten bainintzen beti, han edukitzen baitzituzten portugesez beren arrantza-ontziak Sarda Handietan. Baina milioika kala daude, Ingalaterra Berri osoa kalaz betea dago; ez da kosta lerro zuzena, milaka kilometro senadi ditu, ontziz beteak: arraunontziak, belaontziak, era guztietako ontziak.

D.S.: Arestian aipatu duzun pintura handia eta azkenean Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor [Esan agur, Katulo, Asia Txikiko kostaldeei] deitu zeniona, ba al zenekien, hura pintatzen ari zinen artean, edo, hasieran, hura pintatzen hastean, igaroaldiaren gai horri buruzko koadro bat zela?

C.T.: Ez, ez dut uste. Bazeuden gai jakin batzuk beti presente zeudenak. Burton-en *Anatomy of Melancholy* [Malenkoniaren anatomia] erabili nahi nuen, dena hartzen baitu barnean, eta gogobeteta nindukan ideia horrek. Hainbat edizio erosi nuen; haien artean, bigarren edizio bat, idatzi zenetik hurbilena izango den materiala eduki nahi izaten dudalako: sen moduko bat edo horrelako zerbait zeureganatzen ari zara. Eta gero lana asko luzatu zen, benetan inora iritsi gabe. Erromako areto handi batean zintzilikatua zegoen, alboko bi panel horma batean; lau metro luze eta hamasei zabal da. Orduan erabaki nuen Keats-en poema baten izena jarri behar niola, eta ideia gustatu zitzaidan. Batzuetan gustatu egiten zait izenburu batek jarraitu beharreko bidearen bultzada edo norabidea edo sena ematea. Batzuetan aldatu egiten da. Bospasei urte neramatzanez —hietariko hiru lan egin gabe— asko berandutu nintzela pentsatu nuen, hitsa zen, eta deitu nahi nion *On the Mists of Idleness* [Nagikeriaren lainoetan]. Poema baten, edo, beharbada, bertso baten, izenburua dela uste dut.

D.S.: Ez dut oroitzen Keatsen ezein poemarik izenburu horrekin, baina baliteke ni oker egotea, edo, beharbada, bertso bat edo esaldi bat izango da. Nahiz, izan ere, uste dudana Keatsen bi bertso desberdin zeuk zeure erara bat egin dituzula, zehatz-mehatz: «lainoaren urtaroa eta oparotasun eztea» eta «udako nagitasuna laino bedeinkatu gisa».

C.T.: Tira ba, koadroa pintatzen segitu nuen, eta azkenean bukatu egin nuen, eta, egunero haren aurretik pasatu behar nuenez, kendu egin nuen handik. Bat-batean, horma hartako jatorrizko leihoak berriz ireki ziren, eta ez zen geratzen, jadanik, hura zintzilikatzeko lekurik. Eta, Houstonen nire galeria ireki zutenean, pentsatu nuen berriz bidaliko nuela Estatu Batuetara eta, beharbada, biltegiatako batean bukatu ahal izango nuela koadroa. Gero Virginiara joan nintzen, eta lagun batek biltegi bat zeukan nire etxearen ondoan, eta esan nuen: «Lexingtonera bidaliko dugu koadroa eta pintura guztia»; eta han egin nuen, dena negu batean. Itsasontzien irudi horiek guztiak historiaurreko zera bat bezalakoak dira, eta badago, baita ere, ontzi zelta zoragarri bat bere arraun guztiekin. Hori pare bat urte lehenago hasi zen. Nik Katulo irakurria neukan, eta haren bertso zeharo ederretako bateko irudia iradoki zidan. Asko gustatzen zait Katulo, eta bertso hori irakurtzean batek anaia irudika dezake. Ezagutzen duzu bertsoa, ezta?: «Esan agur, Katulo, Asia Txikiko kostaldeei». Hain ederra baita. Niri hain zuzen ere izugarri gustatzen zaidan munduaren zati hori da. «Asia Txikia» hitzak entzuteak gainezkaldi batek bezala du

nigan eragina, ideal fantastiko baten gisara. Koadro gehienei ez diet izenbururik ere jartzen. Baina badira batzuk benetan izena jarri behar diedanak.

D.S.: Eta izenburua lanean ari zaren bitartean sortzen da?

C.T.: Ez, batzuetan bakarrik. Lehenago zerbait pasatzen da beti, hasierako koadro horietan bezala *Criticism* [*Kritizismoa*] eta *Free Wheeler* [*Loturarik gabe*], eta *all-over* pintura horiek. Jasper Johns eta Bob Rauschenberg han zeuden. Lana erakutsi behar genuen, eta zerrenda bat egin genuen koadroei izenburua jartzeko.

D.S.: Baina, koadroak existitzen zirenean?

C.T.: Koadroak existitzen ziren. *Quattro Stagioni* [*Lau urtaroak*] pintatu nuenean, ordea, lau urtaroak egitea pentsatzen ari nintzen. Eta urtaro bakoitza, zehazki, desberdina izatea nahi nuen.

D.S.: Baina lehen esan duzunez, batzuetan, koadro batean lanean ari zaren artean, izenburu bat etortzen zaizu burura eta orduan izenburu horrek eragina du pinturaren egikeran. Hori al da arestian esan duzuna edo gaizki ulertu dut?

C.T.: Ez, pintura handian aldatu egin zen, baina, berez, nik ez nuen ideiarik ere hiru izenburutatik zein izango zen, harik eta Houstonen Katulo hautatu nuen arte. Dena oso malgua da; horrelakoa naiz, eta azkar aldatzen naiz. Nire adimenean ordena jakin bat dagoela esan behar dut, hala ere, baina, pinturari dagokionez, askatasun handia dago, jende askorekin baino handiagoa, seguru asko. Mentalizatu egin behar izaten dut. Eta, horregatik, polikiago noa orain.

Lehen erre egiten nuen eta begiratu, erretzeak asko laguntzen baitu burua akuilatzen. Azkenean, utzi egin behar izan nuen birrikak gehiegi akuilatzen ari nintzelako. Noizean behin atsedean hartuz lan egiten dut, eta, oro har, zortzi orduz pintatzen dut ezer jan gabe. Baliteke ardo kopa bat hartzea pentsamendua libre ibiltzea akuilatzeko. Musika jartzen nuen beti. Zein da Filadelfian dagoen nire koadroa? *Fifty Days at Iliam* [*Berrogeita hamar egun Iliamen*] al da? Oso bitxia da, ez du inork aipatu. Ikusi al duzu inoiz? Tira, oihal-multzo baten parte da. *Fifty Days at Iliam* du izena: I-L-I-A-M idatzi nuen, nahiz ez den zuzena. U-M izan behar du. Baina nik hori nahi nuen, Akilesen A; beti dut gogoan A, Akilesen bezala. A ikusi nahi nuen han, eta sekula ez dit inork idatzi «Ilium»en ortografia-akats bat neukala esateko. Estatu Batuetako inork ez esan nahi dut.

D.S.: Orduan, zer egin zenuten, izenburua aldatu zenuten edo horrela utzi zenuten?

C.T.: Ez, Iliam deitzen segitzen zuten, baina inoiz ez da inor konturatu.

D.S.: Beharbada, konturatu egin dira, baina edukaziaz ez dizute esan, zu oker zeundela uste zutelako.

C.T.: Edo baliteke inori ez interesatzea. Baina Akilese A-gatik jarri nion Iliam, *Vengeance of Achilles* [*Akilese mendekua*] A-ren formarekin egin nuelako. Akilese gaiari eta A-ren formari ere badagokio, eraso faliko bat baitute, suziri batenaren antzekoa. Zorrotza da. *Akilese mendekua* oso obra agresiboa da. Nire energia guztiaz lan egiten dut, eta lanabesek eta objektuek bultzada maskulino oso definitu bat dute, inondik ere. Maskulinoa dena faloa da, eta, gizonaren sinboloa deskribatzeko ba al da faloarekin baino modu hoberik, ezta? Itsasontzian ere agertzen da. Forma zorrotzeko norabide bat jartzen dut beti: irtena da eta batzuetan zaila da erabiltzen, norabide batean doalako, ezkerretik eskuinera, baina halakoxe sentiberatasun bat duen gai hau adierazteko modu bat da. Femeninoa dena bihotzarekin edo forma leun eta hain zuzen ere oso pintatu batekin irudikatzen da. Ukimen-pintura handia dago horietan... badakizu zer esan nahi dudan? Batzuk oso astunak izan ziren, *Ferragosto* deritzan saileko azkena bezala. Benetan, zeharo astunak suertatu ziren azkenean, pintura erabateko kontu bat baita. Ez nau nahigabetzen, baina koadro horiek, adibidez, Erroman pintatu nituen, izugarritzko beroarekin. Nire obra guztiek, haietariko bakoitzak, halako asaldura erakusten dute. Eta badut, nolabait, gauzen ezagutza bat. Eta badaude elementu jakin batzuk, erabiltzen ditudanak. Irudi bikoitz hori, pintura marroia bezala, hitzekoa. Badago neskato txiki baten Jung-en adibide bat. Hitzen erabileran oinarritua dago, hitzek ume batengan izan dezaketen eraginean. Neska komunean dago eta aita oso kezkatua dago. Beraz, atera joan, eta esaten dio: «Zer ari zara?» Eta neskak erantzun: «Lau zaldi eta gurdi bat eraikitzen». Eskultura bat egiten ari zen. Umeek hori dute. Pintura ume zera bat da. Pintura, nolabait, umeen kontua da. Pinturaren erabileraz ari naiz. Ni pintzel bat erabiliz hasten naiz, baina gero pazientzia galtzen dut, ideia ez delako jadanik egokitzen, trabatu egiten da pintzela denbora-tarte baten ondoren pinturarik gabe geratzen denean. Beraz, itzuli beharra daukat, eta, ordurako, baliteke haria galdua izatea. Azkenean, eskuarekin egiten dut. Edo gero asmatu zituzten gauza zoragarri horiek daukat: argizari-barrak. Arkatza ere hautsi egiten delako, baldin eta oihala latzegia bada. Horregatik erabili behar izan nituen erabili ahal izango nituen gauzak, nola diren eskuak edo argizari-barra. Horrela, oldarraz balia naiteke hura amaitzen den arte. Jarraitua da. Esan nahi dut zera zehatz batez, astun batez, hitz egiten ari naizela. Eta Jungen zera aipatu dudanean ere... lurreko gauzak erabiltzen ditut, eta gizakiaren gauza batzuk, lurraren sinbolo gisa —gorotzen antza dutenak, baina lurra da—. Eta grafiko horiek guztiak paleta handiekin egin nituen... bi edo hiru koadro paletekin eta kolore guztiekin —arrosa, haragia, marroia, gorria odolerako—. Eta uste dut pintore gehienekin aldatu egin daitekeela, bizkortasun handiarekin, esan nahi denaren oldarra. Senezkoa da koadro-mota batzuetan, ez objektu bat edo zerbait berezia pintatzen ariko bazina bezala, nerbio-sistema zeharkatuko balu bezala baizik. Nerbio-sistema bezalakoa da. Ez da deskribatzen, gertatu egiten da. Sentimenduak lanari laguntzen dio. Marra sentimendua da, zerbait leunetik eta etereotik zerbait gogorrera, zakarrera, bakartira igarotzea, hasi eta bukatu egiten den zerbait. Gauza izugarri bat esperimendatuko banu bezala da, hura sentitzen ari naiz eta egoera horretan egon beharra daukat, ni ere hura bizitzen ari naizelako.

Ez dakit hura nola gauzatu. Pollock lanean ikusten duzunean... Niretzat, Pollock da estatubatuar pinturak daukan onena. Oso lirikoa da. Gorkyk, oso suharra baita, marrazki bat kopia dezake edo marrazki bat hartu eta zehatz-mehatz pintura bat bezala kopiatu, eta Miró ere aparta da. Miró marrazki bat egin dezake pinturarekin, eta horrek, nolabait, beste prestakuntza bat esan nahi du. Komun duten nortasun-ezaugarri bat da, eta, seguru asko, dena begien bistakoa izango da denborarekin. Baina nik ez dut trebetasun hori. Lerroa edo kolorea gauzatzen da. Ziur nago ezen, hori egitean, fantasiako sentimendu bat transmititzen ari direla, baina zerbaiten definiziorako joera handiagoa du. Halakoxe argitasun bat du, zera konplexu bat delako. Pintorea naiz, eta nire oreka *gauzetan* ez pensatu behar izanean datza. Pintatzean bakarrik pentsatzen dut. Kokatzearen senak eragiten du hori guztia. Nik ez dut horretan pentsatu behar. Basileako eskultura-erakusketaren instalazioa bezalakoa da: ez nuen pentsatu behar izan. Ez dut konposizioan pentsatzen; ez dut kolorea hemen edo han, horretan pentsatzen. Batzuetan, gero aldatzen dut zerbait. Horregatik gainezkaldian bakarrik kontzentratzen naiz. Gauza jakin batzuetan dago, eta, are orain arte ere, *Lau urtaroak* obran bezala, emozio handiz egindako pinturak dira. Eta gaizki pasatzen dut orain, ez dudalako jadanik gaixotasun mentala zilegi. Pare bat egun ohean gelditu behar izaten dut. Fisikoki ezin dut jasan, ezin naiz neure onera berriz etorri. Nire burua zurian zuri gelditzen da. Erabat zurian zuri. Ez naiz esertzeko eta irudi bat sortzeko gai. Ezin dut koadro bat sortu, dena funtzionatzen ari ez bada. Egoera bat bezalakoa da.

D.S.: Egoera bat bezalakoa. Estasiatua?

C.T.: Hori da, estasiatua. Oro har, oso umore onez egoten naiz, baina zerbait gaizki badoa, agresibo samarra izan naiteke. Hura hondatzen ari banaiz, sadiko samar bihurtzen naiz pinturarekin, baina, oro har, dibertitu egiten naiz. Gehiago da esperientzia bat bizitzea koadro bat sortzea baino. Horregatik ez dut inoiz inor izan nire ondoan. Inoiz ez. Jendea desberdina da, baina nik ezin dut interferentziarik izan. Eta ordu asko behar izaten ditut. Koadro bat pintatzeko oso asti gutxi behar da, dena ondo badoa, baina esertzea eta pentsatzea... Pinturarekin batere zerikusirik ez duten kontuetara jotzen dut, eta, batzuetan, lanean ari naizen leku aurreko gelan esertzen naiz. Istorio zirrargarri batean murgildua egotea lortzen badut, hobeto pintatzen dut, baina batzuetan ez naiz pinturan pentsatzen ari, gaietan baizik. Askotan beste gela batean esertzen naiz, eta gero joan, eta sartu egiten naiz. Askatasun handia behar da. Orain bi urte daramatzat gai batean lanean: hamar koadro, eta baliteke beste bi urtez jarraitzea. Joan den udan lan egin nuen, eta uda honetan hasi naiz, eta motiborik sinpleenarekin ere, ez naiz hura egiteko gai. Eta dena askoz motelago doa. Eskulturak: ez dakit, haien berezitasuna gustatzen zaidalako. Eta baliteke zizelkatzeko gai izatea; baina pintatzeko, gero eta gutxiago.

D.S.: Aurreko gaira itzuliz, zein hitz da zehatzagoa «estasia» edo «trantzea»?

C.T.: Ez dakit. Santua bazara, «estasia», beharbada. Tira, badakizu, trantzea eta estasia desberdin samarrak dira. Estasia nabarmenagoa da; trantzea pasiboagoa da, etereoagoa, eta, beraz, galduta zaude; estasiarekin, berriz, era askotako irudiak azaleratzen dira —su-festak, Jesus eta hori guztia—.

D.S.: Hortaz, «trantzea» zehazgabea da; «estasia» hobe da?

C.T.: «Kitzikagarria» esatea izango da, beharbada, onena.

D.S.: Tira, «gainezkaldia» esatea nahiko ondo dago.

C.T.: «Gainezkaldia». Baina hori hain hitz garaikidea da. Uste dut ezen kultura gazte batean, auto bat ziztu bizian gidatzen denean, edo zubi horietako baten gainetik salto egitean, adibidez. Gainezkaldia hori dela imajinatzen dut. Sena, emozioa delako, dena batera. Eta norabide desberdinetan funtzionatzen du. Ez da erdigunea. Harago doa. Gehiago da dena batera isurtzen duen zerbait. Norbera etengabe egoera mental horretan balego, zorabiatua egongo litzateke eta erori egingo litzateke.

D.S.: Eta eskultura lasaiago dago?

C.T.: Guztiz ere bestelako egoera bat da. Eta zerbait eraikitzea da kontua. Pintura, berriz, gehiago da bat egite bat —ideien, sentimenduen bat egite bat—, giroan proiektatzen den bat egite bat.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

O h a r r a

2000ko ekainean Londresen grabatutako elkarrizketa. *Interviews with American Artists* argitalpenerako editatua, New Haven eta Londres, Yale University Press, 2001, 171-181. or.

PENTSAMENDUAREN ATZEKO HISTORIA. CY TWOMBLY NICHOLAS SEROTA-REKIN BERRIKETAN

Nicholas Serota: Hasi nahi nuke zure hasierako prestakuntzaz eta berrogeiko urteen amaieran artista gisa zenituen interesez hizketan. Gogoan duzu noiz ikusi zenuen zeure lehen Pollock?

Cy Twombly: Bai, New Yorkera joan baino askoz lehenago, Virginian. Rothko-ren obra ere ezagutzen nuen, baina, kasu honetan, argazkien eta liburuen bitartez, hark koadro oso soilak egin aurretik.

N.S.: Hortaz, artista horien obren erreproduzioak begiratzen zenituen jadanik oraindik Virginian bizi zinenen?

C.T.: Institutuan. Baina New Yorken nengoenean ez nituen Willem de Kooning-en obra gehiegi ikusi. Egia esan asko dira desagertu ziren pintoreak, nolabait esateko, hala nola Motherwell, Baziotes, Gottlieb, Tworkov, eta oso pintore onak ziren denak. Horregatik gustatzen zaizkit Sotheby's-eko katalogoak, une jakin bateko artearen munduko maila guztiak ikusten direlako. Ez ziren bakarrik lauzpabost pintore giltzarri; giro oso bat zen. Eta, kasu askotan, ez ziren halabeharrez pintoreak izaten, beti presente zeuden itzal handiko pertsonak baizik. Obrak fisikoki ikusi nituen lehen aldia, Bostonez gainera, artea ikasten ari nintzen New Yorken. Betty Parsons erakusketa handi bat bestearen atzetik aurkezten ari zen. Adibidez, Pollocken erakusketa eta Newman-ena gero, sarreran eskultura zoragarri hura zeukana, ohol margotu bat besterik ez zeukan hura. Baina sekula ez zitzaidan erabat gustatu wagnertar estatubatuarra.

N.S.: Clyfford Still?

C.T.: Bai. Izan ere, niri erabat... baina asko gustatzen zitzaidan Gorky; jakina, asko gustatzen zitzaidan Gorky.

N.S.: Baina koadroak ikus zitezkeen edo desagertu egin ziren hura hil ondoren?

C.T.: Nahiko ondo ezagutzen nuen, marrazkiak eta gauza horiek. New Yorken ikasten nuenean, Gorkyren erakusketetako batzuk ikusi nituen; mundu osoko erakusketak zeuden, Pierre Matisse-rena eta Betty Parsonsena bezalako bizpahiru galerien artean. Eta gero, beranduago, Sidney Janis-ek hartu zuen haien txanda. Garairik interesgarriena ezagutu nuen, Willem de Kooning *Women [Emakumeak]* saila arte. Europar artearen erakusketa

apartak ikusi nituen Curt Valentinen [Buchholz Galeria]. Eskultura zuen, baina orobat aurkez zezakeen Klee-ren hogeita bost edo hogeita hamar marrazki handi eta eder-ederren erakusketa monografiko bat. Erakusketa bat bestearen ondoren ikus zenezakeen –Picasso-rena, zernahirena—.

N.S.: Beraz, zuk arte-galerietan ikasi zenuen, ez museoetan.

C.T.: New Yorken, galerietan bizi nintzen... ia ez nintzen eskoletara joaten. Nahiago nuen bestelako ikasketa. Adibidez, Pierre Matissek antolatu zuen Giacometti-ren lehen erakusketa New Yorken. Eta oso ondo egin zuen, oso jatorra zen; hondoko aretoan igeltsu txikiak zeuzkan... esku bat... giza iruditxo bat. Eta gero Dubuffet-en biluzi etzanen lehen erakusketa eder-eder bat ikusi nuen. Hark zirrara handia egin zidan. Dena ikusten nuen, zernahi ere zela. Dena han zegoenean, 57 kalean, badakizu?

N.S.: Beraz, europar pintura ikusten ari zinen, ordurako. Kontziente zinen pinturan energia Europatik Estatu Batuetara mugitzen ari zela?

C.T.: Ez nuen horretan pentsatzen.

N.S.: Baina zirrargarria izango zen, hainbeste pintore gazte New Yorken lanean une hartan.

C.T.: Art Students Leagueko bigarren hiru hilekoan Bob Rauschenberg ezagutu nuen eta, haren bitartez, De Kooning eta Franz Kline, zeren eta Boben amaginarrebak Cornell bat bezalako gauzak erosi baitzituen. Tira, pintoreak ezagutu nituen. Columbian bizi nintzen eta nire gelakidea Clevelandekoa zen, Princetonen graduatu zen eta doktoretza Columbian egiten ari zen. Eta haren familia New Yorkera etortzen zenean, Knoedlerrera joaten ziren beti, hura 57 kalean baitzegoen, eta oso gauza politak erosten zituzten, Monet edo Renoir txikiak, eta han erosten zituzten Eguberriko beren opariak. Beraz, nik gauza desberdinak egiten nituen. [Nire kidea] zoragarria zen, oso austeroa, eta Peter Putnam zuen izena. Bere amarekin batera, Cleveanderako [Case Western Reserve University] eskultura publikoa babesten hasi ziren. Behin, orain dela hamar bat urte, bizikletan zihoala garabi batek jo, eta hil egin zuen. 46.000.000 dolar utzi zituen eskulturaren kontu horrekin aurrera egiteko. Adiskide asko dauzkat Arte Ederren eskolan, oso interesgarriak zirenak eta oraindik ere adiskide ditudanak. Bobez gainera, hura izan baitzen nik benetan ezagutu nuen lehen pintorea, ni beti nengoen literatura edo historia edo gai kulturalak gehiago interesatzen zitzaizkion jendearekin.

N.S.: Eta nola lortu zenuen Black Mountain Collegen sartzea?

C.T.: Behin batean Boben etxera joan, eta Black Mountaineako onarpen-idazkaria han zegoen. Matrikulatu egin nintzen, eta udako eta neguko ikastarora joan nintzen. Gozatu egin nuen udako ikastaroan, ez hainbeste negukoan,

eta, gero, hurrengo udan, Franz Klinerekin itzuli nintzen, baina bisitan bakarrik. Boben laguna zen hura ere, elkarrekin lan egin zuten... eta John Cage ezagutu nuen.

N.S.: Bixia da zu garai hartan pinturan eta eskulturan aldi berean lanean aritzea, zeren eta artistak edo pintoretzat edo bestela eskultoretzat edukitzen baitu bere burua.

C.T.: Ez nuen neure buruagan pentsatzen, egiten ari nintzen horretan besterik ez.

N.S.: Gauzak egiten bakarrik.

C.T.: Bai, han asko lan egin nuen eskulturarekin, metalean eta horrelako gauzetan, eta, gero, herdoildu, eta desegin egiten ziren...

N.S.: Uste duzu Black Mountain hain interesgarria iruditzen zitzazula, alde, idazleak eta poetak pintoreak bezainbat erakartzen zituelako?

C.T.: Giro artistiko batean aurkitzen nintzen lehen aldia zen hura. Gustatu egin zitzaidan... oso polita zen. Hara joan nintzen lehen udan asko gozatu nuen Ben Shahnekin eta haren familiarekin. Gauzak trukutzen genituen. Hura Olson-en adiskide mina zen. Eta bazegoen beste jende bat ere, ikasle interesgarriak. Han pasatu nuen hurrengo negua, baina trabatu samarra geratu zela iruditu zitzaidan, eta udako ikasle asko alde eginak ziren.

N.S.: Tira, eta zer zuen berezia Olsonek?

C.T.: Dena Olsonen inguruan zegoen. Eta jende asko Olson ikusteagatik joaten zen batez ere hara. Uda hartan... bera zen akuilua. D. H. Lawrence-rekin nahasita zeuden. Ni ez nintzen sekula joan Olsonen eskoletara. Talde interesgarri oso bat zegoen han —pintore-taldea baino interesgarriagoa—. Gero, bigarren udan, bisitan bakarrik joan nintzen. Han zegoen Franz Kline, niri izugarri gustatzen zitzaidana. Koadro zoragarri bat pintatu zuen. Gero, Motherwell itzuli zen —hasieran ikusi ninduen eta bukaeran ikusi ninduen—. Eta gomendiorik onenetako bat idatzi zidan... Eta, gero, ez dakit lehenengo udan edo bigarrenengan izan ote zen... Bob Cage-rekin eta gauza horiekin lanean ari zenean. Ni beti nenbilen nirearekin korapilatua. Beti galdetzen diot neure buruari zergatik dauden garai horretako artista guztien argazkiekiko liburuak, baina ni haietariko batean bakarrik agertzen naiz. Egiten nuen neure artean: eta ni non nengoen? Baina ez nengoen sekula han. Beste nonbaiten nengoen.

N.S.: Zein izan zen New Yorkeko zure lehen bi erakusketen ondorengo erreakzioa?

C.T.: Ez zen erreakziorik egon. Nire lehen erakusketa, Motherwellek Sam Kootz-ekin prestatua, lehen obra horiek zeuzkan, baina ez dut oroitzen erreakzio handirik egon izana. Baliteke norbaitek niri apaimenen bat edo horrelako zerbait eskaini izana. Brody-rekin partekatu nuen erakusketa hura; Eleanor Ward-ek nire marrazkiekin batera aurkeztu zuen haren obra. Brody oso pintore ona zen; koadroak oso sinpleak eta ausartak ziren. Cornell hondoko aretoan zegoela. Cornell oso ondo portatu zen nirekin.

N.S.: Erakusketa ikustera etorri al zen?

C.T.: Ni Utopia Parkwayko haren etxera joan nintzen Eleanor Wardekin. Hango etxetxoetako batean bizi zen, 1910-1920ko etxe normal bat. Nik joan egin nahi nuen, nahikoa giro izango nuela pentsatzen nuelako. Oso altzari gutxi zegoen, inork irudika dezakeen etxerik soilena. Eleanorrentzat kutzak egiten hasi zen Cornell. Anaia bat zeukan Cornellek aulki gurgildunean, eta laguntzaile gisa erabiltzen zuen. Anaia entretenitzeko egiten zituen Cornellek kutzak, baina ez genuen sekula ikusi non lan egiten zuen. Sotoan gordetzen zituen beti kutzak, eta gaileta-kutxa horiez betea zeukan garajea, gaileta ingelesak, alegia, han, seguru asko, hamabost urte zeramatzatenak. Eleanor Wardentzat bi kutxa igo behar izan nituen, eta uste dut Cornell liluratuta geratu zela Eleanorrekin, neska gazteekin, zeren eta emakume aktoreentzako kutxatxo haiek egin baitzituen Parisen eta istorio oso bat eraiki baitzuen haien gainean. Lehenengo kutzak zoragarriak ziren; eskulturez beteak zeuden.

N.S.: New Yorketik Italiara joan zinenean, 1957an, Europan gelditzeko asmoa zenuen?

C.T.: Ez, Betty di Robilant ikustera etorri nintzen, ezkondu eta ume bat eduki behar zuen Virginiako adiskide bat. Bi aldiz etorri nintzen, lehenengoa Bobekin [Rauschenberg], ezkondu eta ume bat eduki behar zuen hark ere, eta Europa osoan eta Afrikako iparraldean zehar ibili ginen, eta gero berriz ikusi nuen Betty, eta amak esan zidan gero: «Ol, baina zuk beti bizi nahi izan duzu Europan». Virginia Italiarako abiapuntu ona da.

N.S.: Zer ba?

C.T.: Ez dakit zergatik... Nahasmenagatik, beharbada. Tira, ba, zera... gauza batek bestea ekarri zuen. Giorgio Franchetti eta Plinio de Martiis eta horrelako jende-mota ezagutu nuen. Etorri nintzenean pintore asko ezagutzen nituen jadanik, zeren eta Gabriella Drudi ezagutzen bainuen, Steinbecken, besteak beste, itzultzailea eta agente literarioa zena, eta hura Toti Scialoja-rekin bizi zen, pintorearekin eta intelektualarekin. Haiek Estatu Batuetara etorri, eta Eleanor Wardekin egin nituen erakusketetako bat ikusi zuten. Esan zidaten: «Italiara joaten bazara...». Lehenengo udan Procidako etxe batean hartu nuen bizilekua, eta han zegoen talde osoa, Afro [Basaldella], haren andregai, Scialoja, Gastone Novelli, eta etorri ziren beste batzuk, zeren eta Afro oso ondo ikusia baitzegoen. Hoteleko lorategi zoragarri batean biltzen ginen denok elkarrekin bazkaltzera eta afaltzera. Gero nire adiskide bat etorri zen, haren emaztearekin, Magouche Pliillips [Arshile Gorkyren alarguna] eta umeekin. Gogoan dut ni

hondartza batean nengoela haiek txalupatxo batean iritsi zirenean. Bildots bat zeramaten, xingola urdin bat zeukana, eta kaian jaitsi zirenean jendeari dibertigarria iruditu zitzaion. Tira, dena oso atsegina zen Virginiako gazte batentzat. Uda zoragarri bat izan zen.

N.S.: Zein italiar pintore interesatzen zitzaizkizun lehen aldiz iritsi zirenean? Iruditu zitzaizun hemen aurkitu zenuen pintura-tradizioa New Yorken ezagutu zenuenaren oso bestelakoa dela?

C.T.: Talde bat zegoen. Nik Piero Dorazio ezagutzen nuen, De Chirico aurkeztu ninduten... batik bat herrialdean interesatua nengoen ni, bizimoduan eta jendearengan, Erroman baino are gehiago; esan nahi dut bizitza orekatu hura amets bat bezalakoa zela, denak oso modu naturalean funtzionatzen zuen.

N.S.: Orduan, berehala sentituko zinen etxean bezala, zu hegoaldeko landaldeko ohituretan hezia baitzinen.

C.T.: Bai noski, baina ni Virginian eta Ingalaterra Berrian bizi nintzen. Hura zen Estatu Batuetan norbera bizi zitekeeneko girorik interesgarriena. Bostonen pintatzen hasi nintzen, Arte Ederren eskolan, eta guztiak espresionismo alemanarekin zuen zerikusia. Institute of Contemporary Arterko erakusketak ikusi nituen. Kokoschka-ren erakusketa bikain bat antolatu zuten, eta Ben Shahren beste bat, gero, marrazkiekin eta pinturakin. Haren bi obra ikusi nituen orain dela gutxi, eta bizi samarrak iruditzen zaizkit oraindik. Virginiak, nolabait, oso hegoaldeko eginarazi ninduen. Hegoaldekoak ez omen dira sormen handikoak, baina pentsaera berezi samar bat dute; berotegi bat balitz bezala sortzen ditu hegoaldeak idazleak... Faulkner, adibidez, eta, baita ere, Tennessee Williams, besteak beste, eta nik zeharo miresten dudak tradizio literario bat da hori, pinturaren oso bestelakoa. Beraz, Lexingtonen beti ibiltzen naiz eskolak ematen dituzten katedradunekin, eta Charlottesvilleko norbaitek hau galdetu zidan: «Zer egiten du pintore batek mundu akademikoan?». Berez, ez dut sekula bereizi pintura literaturatik, erreferentzia literarioak erabili izan ditudalako beti.

N.S.: Baina zure pintatzeko era nabarmen aldatu da urteetan zehar. Kontziente zara azken hamabost bat urteetan askatasun handiagoa izateaz pintatzeko orduan?

C.T.: Baietz uste dut, ez dakit. Egunaren zein uneren arabera da. Bultzadaka ere lan egiten dut, pazientziarik ez dudalako. Zeren eta alde zire sasoi fisikoagatik edo zutik egotearen itomenagatik, lan egiten dut... pazientziarik gabe. Egin beharra dago, eta lehenago egingo ez nituzkeen gauzak egiten ausartzen naiz. Lore-koadro horietan bezala (*A Scattering of Blossoms* saila [*Loreak han-hemen*]), egiten ari nintzena gustatzen ez bazitzaidan, zerbait jartzen nion inguruan, hura tapatzen saiatu ere egin gabe. Era askotako efektu sinesgaitzak lortu nituen, aurretik sekula lortu ez nituenak. Pasarte zoragarriak dituzte denek, pasarte handi-handiak, ez lehen koadroetakoak bezalakoak. Ez dakit zer iruditu zitzaidan zirrargarria *Blossoms* sailean. Batzuetan sinplea da. Bero egiten badu, gauza freskoak pintatzen ditut. Askotan, gozatu besterik ez dut nahi izaten. Batzuetan oso gaizki pasatzen dut pintatzen ari naizenean, Filadelfiako *Fifty Days at Iliam* [*Berrogeita hamar egun Iliamen*] sailean bezala. Orain bai ondo egiten dudala. Esan nahi dut askoz errazagoa eta hobea suertatzen zaidala. Uste dut nire lanaren une on batean nagoela.

N.S.: Baina, bestalde, Ferragosto pintura-saila kolpetik egin zenuen, duela urte dezente. Niretzat, azkenaldian egiten aritu zaren zikloetako batzuen antz handiagoa dute, haiek gauzatu ziren intentsitateagatik.

C.T.: Bai, Erroman pintatu nituen, hor beheko gela horretan, abuztuan hemen geratu behar izan nuenean. Zeharo erotu nintzen hiri honetako beroarekin.

N.S.: Hortaz, ikusten dut urtaroaren arabera bizi duzula zeure bizitza.

*C.T.: Egia da... Paisaia da nire gauzarik maiteenetako bat munduan. Edozein paisaia motak akuilatu egiten nau. Izugarri gustatzen zait Gaetatik honako tren-bidaia. Virginian, gustatzen zait egunean bizpahiru orduz zaldiz ibiltzea, atzealdeko haranetatik gora igotzea, han dauden bideetan, erreketan zehar ibiltzea. Beste garai batean, Poussin izatea gustatuko zitzaidan, aukeratu ahal izanez gero. Poussin garai bat izan nuen buruan. *Woodland Glade* [Basoko soilgunea] egin nuen, eta zera erromantiko ingeles bat zen, Poussinena baino gehiago. Omenaldi bat besterik ez zen. Errespetua nion norbait zen. Txoratuta eduki ninduten hainbat pintorek. Baina asko begiratzen diot Poussini, eta badaukat, adibidez, akuaforte sail oso bat. Kolore marroian pintatu nahi izan dut beti, zeren eta Arte Ederren Eskolan ikasten nuenean konturatu nintzen, han New Yorkeko Frick Collectioneko areto bikainean, koadro apart haiekin guztiekin, kolore marroia dela koadro handi baten sekretua. Eta hori da nire anbiziorik handienetako bat, koadro bat marroiz pintatzen saiatzea.*

N.S.: Zerk akuilatzen zaitu paisaiatik? Naturaren egoerak bakarrik?

C.T.: Bai, hirian egoteak baino gehiago. Arkitektura ere paisaia da. Eta ideia horrek erakusketa bat prestatzera animatu ninduen, erakusketa oso bat, forma paladiarra gustatzen zaidalako. Etxe hau ideala da, zeren eta leihoak alde batean baitauzkazu eta ate lerro zuzen bat, berriz, beste aldean, eta horrek ematen dio forma hain eder hori. Arkitektoa izatea gustatuko zitzaidakeen, baina ez naiz matematikan iaioa, ez dut prestakuntza egokia.

N.S.: Matematika alde batera utzita, zergatik ez? Espazio guztiz ederrak sortzeko gaitasuna duzu, Menil Pavilionekoa bezalako. Espazio sinple-sinpleak gustatzen zaizkizu, patxada eta argi naturala dutenak?

C.T.: Uste dut espazioa koadroetarako dela, koadroak ikusteko. Koadroek «eder ematen dute» espazio lerrozuzen moduko horretan, hor aurkitzen baita obren energia, pareta kurboetan baino gehiago, gauza bat hemen, beste bat han daukatenetan.

N.S.: Pavilion egin zenuenean Houstonen, zuri bururatu al zitzazu Renzo Piano-rekin lan egitea?

C.T.: De Menil andreak aukeratu zuen. Gustura lan egin nuen Pianorekin. Bera zen de Menil andreak lehen izan zuen arkitektoa, eta jenio bat da ingeniari gisa, teiltua benetan zoragarria da. Baina marmolezkoa egin zuen eraikina. Leninen mausoleoa zirudien, eta nik harri modelatua hautatu nuen. Material guztiak bertakoak izan zitezten saiatu nintzen. Dena hautatu nuen, ateetako heldulekuak ere bai, horrela oso gauza sinplea lortzen duzulako. Leku argitsua eta alai da, pretentsiorik gabea, perfektua berez duen erabilerarako. Eta gero bururatu zitzaidan areto bakoitzeko sabaian ezarritako pieza bakarreko oihalezko estalki baten bitartez argia iragaztea. Parisko Art Déco eraikinetan pentsatzen ari nintzen, normalean haize-oihalak baitzeuzkaten gainean jarriak, iragazki gisa. Eta, hala, ontzi-belen fabrikatzaile bat aurkitu genuen. Eraikin zoragarria dela uste dut. Izugarri gustatzen zait. Polita eta abegi onekoa da, eta ondo egokitzen da han, zuhaitz handi hori aurrean duela. Eta alboan duen eskultoretarako areto txiki hori.

N.S.: *Beti izan zenuen han eskulturak jartzeko asmoa?*

C.T.: Nik erantsi nion atari hori, eraikinean zuzenean ez sartzeko. Eta eskultura horiek oso ondo egokitzen dira han. Bereizita erakutsi nahi ez nituen koadro-multzoak aukeratu, eta han jarri nituen. Eraikin osoan asper-sentsazio bera saihesteko bezainbat dibertsitate badagoela esan nahi dut. Dibertigarria suertatu zen. Benetako proiektu bat egitea bezala zen. Asko gustatu zitzaidan. Esperientzia bat da, erre-sentsazio bat ematen du, ematen du errausak eta gauza horiek daudela paretetan.

N.S.: *Renzo Pianoz gainera, ba al dago XX. mendeko arkitekto bizirik, zuk miresten duzunik?*

C.T.: Bai, Louis Kahn-en obra gustatzen zait, Fort Wortheko Kimbell Art Museum, adibidez. Pena da lan gehiago ez eduki izana. Bere garaian aurreratu zitzaizkion izango delakoan nago... Mies van der Rohe-ren gauza batzuk ere gustatzen zaizkit.

N.S.: *Zerk bultzatu zintuen hirurogeiko urteetako erdialdean eskulturara bihurtzera?*

C.T.: Material gehiago zegoen leketan nengoen. Lan egin ahal izateko material era askotakoa aurkitu nuen. Gaetan ez da ezer aurkitzen, baina Lexingtonen bazeuden zaharkin-denda haiek, non kutzak eros zitezkeen, era guztietako gauzak, eta horrek ideiak ematen zizkidan.

N.S.: *Hamabost urtetan ez zenuen eskulturarik egin, eta lehenengo haiek hodi eta kutxa sinpleak ziren. Oso abstraktuak ziren, hamar urte lehenago lehendabiziko pintura «arbelak» forma abstraktu sinpleak ziren bezala.*

C.T.: Pinturan ere badaude garai batzuk besteak baino abstraktuagoak direnak.

N.S.: Zergatik utzi zenion hainbeste denboran eskultura egiteari?

C.T.: Ez dakit. Egin nahi ez nuelako izango da.

N.S.: Hortaz, zergatik du eskulturak hain garrantzi handia zuretzat?

C.T.: Izugarri gustatzen zaizkit nire eskulturak, eta suertea izan nuen haiek berrogeita hamar urtez edukitzearekin, inork ez zielako begiratu eta niri gustatzen zitzaidalako haiek inguruan edukitzea. Gero, asko oparitu nizkion Houstoni.

N.S.: Tamaina aski txikikoak dira gehienak.

C.T.: Tamaina jakin batekoak egin nituen, leku batetik bestera eraman ahal izateko. Txikiak, neuk bakarrik eraman ahal izateko... esan nahi dut, gauza horietako gehienak edozein eskalatan egin daitezkeela, baina uste dut zer diren, hori dela garrantzitsuena. Horrelakoak dira, baita ere, sekula ez nuelako laguntzaile profesionalik izan.

N.S.: Baina eskala horretan egiterakoan eta laguntzailearik ez izatean, beti ziren zeure eskuz bakarrik eginak, eta zure kontrolpean zeuden.

C.T.: Dena neure gain hartzea gustatzen zait.

N.S.: Cornelli bezala. Errazagoa egiten zaizu zizelkatzea pintatzea baino?

C.T.: Giro desberdin bat da, gehiago da zerbait eraikitzeke sentazio bat. Sipleagoa da, gogo-aldartea zeharo desberdina delako. Ez dut horretan pentsatzen.

N.S.: Orduan, horrek esan nahi du eskultura bakarrean lan egiten duzula une jakin batean, edo batean baino gehiagotan lan egiten duzula aldi berean?

C.T.: Ez dakit, ba. Banan-banan egingo ditut, seguru asko, irudi berezi bat delako.

N.S.: Zein dira zure eskulturarik gogokoenak?

C.T.: Berez, haietatik ehuneko laurogeita hamarra gustatzen zaizkit.

N.S.: Portzentaje altua da, gero!

C.T.: Halako perfekzio bat dago haietariko gehienetan. Zerbait perfektzionatzeko ahaleginarekin du zerikusi handia. Aurreko aldea eta atzeko aldea dituzu, eta formala da, beraz, formaltasuna garrantzitsua da. Zerbait perfektziona daiteke, baldin eta norabide desberdinetan badago, eta arrazoi horregatik dira nire eskulturen ehuneko laurogeita hemeretzia formalak. Nire izaeraren zati bat gogobetetzen dute, hala iruditzen zait; pinturarekin, berriz, denak balio du; pintzela hartzea da kontua!

N.S.: Hortaz, Apolo edo Dionisio bezala ikusten duzu zeure burua?

C.T.: Garai desberdinetan, gauza desberdinak. Noizean behin, naturarekin gogoberotuta sentitzen naizenean.

N.S.: Gutxi gorabehera aldi berean pintatu eta zizelkatu duzu lehenengo urteen ondoren?

C.T.: Ez dut marrazten pintatzen dudanean. Uste dut beste buru-egoera bat dela.

N.S.: Emozio-egoera desberdin batean kontzentratu behar duzu, hortaz?

C.T.: Ez, egoera horretara joaten uzten diot neure buruari, besterik gabe.

N.S.: Ondo iruditzen zaizu kontserbatzaileek zure koadroak zaintzea? Koadroak egoera ezin hobean kontserbatzea nahi duzu, edo nahiago duzu haiei zahartzen uztea?

C.T.: Eskulturei zahartzen uztea gustatzen zait. Zahartzeak gardenago egiten du eskultura. Dakizun bezala, pintura zuriak opaku bihurtzen ditu, lehen beren argi propioa zeukatenean. Koadro batzuk gustatzen zaizkit, lehenengo koadro horiek asko gustatzen zaizkit, bereziki *School of Athens* [*Atenasko eskola*], hain distiratsua baita, oihala eta dena.

N.S.: Estudioan zaudenean, orduan sentitzen zara zoriontsuen?

C.T.: Gero eta gehiago. Gaztea nintzenean ere bai, baina orain benetan gozatzen dut estudioan. Gauza desberdin asko egitea gustatzen zait, ia guztiaren jakin-minez nago, baina gozatu egiten dut pintatzen.

N.S.: Orduan, zer egiten duzu estudioan zaudenean?

C.T.: Tira, gehienbat, eseri egiten naiz, eta begiratu. Oso azkarra da, batez ere *Bacchusen* [*Bako*] koadroak. Azkenak aldatu egin ziren, baina denak pare bat hilabetetan egin ziren.

N.S.: Bakoren koadroak Gaetan pintatu zenituen, Lau urtaroen koadroak bezala? Zeren eta koadro horien eskala handientsua baita.

C.T.: Estudio handi hartan. Hala ere, haietariko bi estudio txikian pintatu nituen, Gaetako etxearen goialdean, eta orduan isuri ziren tantak. Zer altuera dute? Hiru metro? Oso fisikoa izan zen dena, prozesu bat da. Harrezkero, beste bat pintatzen saiatu naiz, baina ez du funtzionatu. Une hartako sentsazioa izan zen; ezin duzu nahas-mahas bat egin, baldin eta ez baduzu manierismoa bilatzen.

N.S.: Zeure obran ziklo jakin batzuk dituzula uste duzu? Zure obra osoa aintzat hartzen duzunean, fase batek besteari jarraitzen diola uste duzu?

C.T.: Tira, koherentzia baduela dirudi... John Cagék esan zuen: «Egitarau bat prestatuko dut, eta dibertsitatea nahi dut hainbat urtetan zehar, eta nik aukeratuko ditut obrak», eta gero hau esan zuen: «hots bera du denak». Esan nahi dut denak hots bera duela baina desberdina izatearen irudipena eragiten du. Kontua ez da nik aldatzeko asmoa hartzea arrazoi ezkuturen batengatik. Batzuetan, joaten uzten diot neure buruari. Esan nahi dut pintura modu naturalean sortzen dela, hala iruditzen zait.

N.S.: Tira, ez da beti modu naturalean sortzen, egon baitira aldi aski luzeak non ez duzun pintatu.

C.T.: Esan nahi dut ezen iritsi, iristen denean, modu naturalean iristen dela. Ez dut egoera behartzen, zeina baita aldi antzu horietan egingo nukeena. Ez naiz pintore profesionala, ez naiz estudiora bederatzietatik bostetara lanera joaten, artista asko bezala. Zerbaitek astintzen nauenean, edo koadro bat ikusten dudanean, edo naturan zerbait ikusten dudanean, zerbait ekartzen dit eta horretara joaten naiz. Baina ez dit axola hiruzpalau hilabete pasatzen baditut hori egin gabe. Iristen denean, iritsi da.

N.S.: Oihala prest duzu estudioan?

C.T.: Ez. Ideia bat bururatzen zaidan unean, horrexek mugatzen du oihalaren forma eta tamaina.

N.S.: Denbora askoan bi bat metro karratukoa zen koadro gehienen neurria.

C.T.: Bi metrokoak izaten ditut, oihala bi metroko zabaleretan datorrelako. Piezak erosten ditut eta moztu egiten ditut gero. Tamaina ona da. Gehienetan, horizontalean lan egiten dut, ez bertikalean. Niretzat, bertikalak erretratu baterako balio du eta horizontalak, berriz, paisaia baterako. Psikologikoa da, bertikala eta horizontala izan ordez. Baina Lau urtaroak ez dira erretratuak.

N.S.: Denak batera jartzen dituzunean erritmo egonkorreko konposizio horizontal bat eratzen dute. Eredu bat zeneukan Lau urtaroak obrarako?

C.T.: Ez, zerotik egin nuen. Esan nahi dut ez dakidala itsasontzi hori erabili nuen lehen aldia ote zen. Itsasontzi zelta bat zen, arraun askoduna, Ingalaterran aurkitua. Eredu zelta bat zen. Ez dakit nongoa zen, baina geroztik Kirk Varnedoe Indiara joan zen, eta ontzi bat aipatu zidan, goialdean zerrenda gorriak eta horiak zeuzkana, eta argazki bat eman zidan. Ontzi bera zen, zehatz-mehatz. Ezin da ama naturatik ihes egin.

N.S.: Esanahi berezia dute ontziek zuretzat?

C.T.: Bai, badute. Oihala marratzearen eta sartzearen ideia gustatzen zait. Badaude gauza jakin batzuk, erakargarriagoak zaizkidanak. Historiaurreko gauzetan ere marratzea egiten da. Baina ez dakit zergatik hasi zen.

N.S.: Oso-osoa oinarritzko marka gisako bat da.

C.T.: Umeena. Lepanto itsasontziz betea dago. Ontzietan mintzo da, gehienbat. Izugarri gustatu izan zaizkit beti ontziak. Lucio Amelio hilzorian zegoenean pintatu nituen. Testu hain triste hori zuen. Ez nekien nondik zetorren, baina ederra zen.

N.S.: Arestian markak aipatu dituzu, eta, jakina, lehen koadroetako markek eskumuturraren ekintzarekin zerikusia dute maiz, eta idazketarekin, baita ere. Hain sinplea zen ekintza fisikoaren eta mintzairaren erabileraren arteko lotura?

C.T.: Beti erabili izan dut arkatza. Orain dela oso gutxi arte ez dut pintatu. Esango nuke *Ferragosto* arte hori olioia dela, eta oso likatsua da. Akrilikoak erabiltzen ditudalako pintatzen dut orain, eta berehala lehortzen dira. Baina pintura eskuekin erabiltzen dudan zerbait da, eta ukimenezko gauza horiek guztiak egiten ditut. Berez, ez zait olioia gustatzen, ezin duzulako berriz zuzendu, edo dena hondatzen duzulako. Esan nahi dut ez dela gehien gustatzen zaidana; erosoago sentitzen naiz arkatzarekin pintura hezearekin baino. Orain pintatzen ahaleginduko naiz. Behin, hutsegitez egin nuen, koadro batean Lexingtonen, eta gero, berehala, irudi bat jarri nion gainean. Eta geruza hezean sartu nintzen. Hondoak pintatua neukan jadanik, eta gero hondo hezearen gainean lan egin nuen; gero pixka bat nahastu nuen hondoak gainazalekin. Ez dago gainazalean geratzeko egina.

N.S.: Hortaz, hezearen gainean pintatzen duzu orain?

C.T.: Bai, hezearen gainean pintatzen ditut irudiak, eta horrela hondoak goiko irudiaren zati bat xurgatzen du. Badago zati bat iraganetik azaleratzen dena, iraganak barrualdea esan nahi du, eta lehen sekula egiten ez nuen zerbait da hori. Lehen beti neukan hondo lehor bat, eta haren gainean pintatzen nuen. Prestakuntzako geruzaren gainean gauzatzen nituen irudiak. Orain, norbaitek pintatzen du nik jadanik tankeratua daukadan hondoak. Gauza batzuk aldatzen nituen neure lehenengo koadroetan, bila ari nintzen ñabardura edo sentipena lortzeko, baina orain dena buruan planifikatzen dut hasi baino lehen. Gauzen eskalak ere eragina du; oso koadro handiak dira, eta ezin naiz beti eskailera gainean igota egon, mingarria delako. Beraz, koadro horiek planifikatuago daude. Gauzen marrazki txikiak egiten ditut.

N.S.: Hortaz, oihal-multzo batekin hasten zara edo koadro bakararekin?

C.T.: Hainbat koadrotan batera lan egitea gustatzen zait, horrela, lotua sentitzen ez zarelako. Batetik bestera pasa zaitezke, eta haietariko batekin indartsu sentitzen bazara, indar hori beste koadro batera eraman dezakezu; ez daude bakartua. Nolanahi ere, sekuentzia bat eratzen dute; ez dira bakarkako irudiak, bakartuak. Asko lan egin dut beti sailetan, baita *Komodori* buruzko sailetan ere. Zortzi bat koadro pintatzen nituen beti urtean. Gehienak sailak ziren, eta horregatik zeuden estudio osoan zehar, eta nik batetik bestera salto egiten nuen.

N.S.: Beraz, koadro bereziak zirenean ere, beti edukitzen zenituen hiruzpalau jardunean une jakin batean?

C.T.: Seguru asko. *Bolsenako* koadroak pintatu nituenean bezala; gela oso handia eta oso luzea zen, eta koadroak inguru guztian zeuden. Baina *Lepantoren* kasuan, Virginian pintatu nituen. Ez zegoen lekurik. Pareta bakarra neukan lau koadroetarako, eta, beraz, bat bukatzen nuenean, beste bat jartzen nuen gainean, eta, hala, hirunaka pilatuak ere eduki nituen. New Yorkera bidaltzeko handik jaitsi nituenean, haiek ordenean jartzen saiatu nintzen.

N.S.: Arrazoi horregatik du ikusleak koadroek taldeak eratzen dituztelako sentsazioa?

C.T.: Taldean egin nituen, Doria Pamphilij familiako tapiz-multzo horretatik datozelako. Jonathan Doria Pamphilij-ek tapizen argazki batzuk eman zizkidan, eta halakoxe historia dramatiko bat sortuz doa.

N.S.: Orduan, gai horiek koadroen abiapuntua besterik ez ziren izan, lorbidea?

C.T.: Hori da. Ez da erraza, baina horrela elikatuz doa, gauza horiekin bezala; Mesopotamiako zerbaitetan pentsatzen ari nintzen. Ez naiz purista; ez naiz erabateko abstrakzionista. Historia bat egon behar du pentsamenduaren atzean.

N.S.: Koadro handiak pintatzen ari zarenean, kontrolatua sentitzen zara edo kontrolatik at?

C.T.: Bakoren kasuan, erabat kontrolatzen. Eta sekula ez nuen arazorik izan *Peony Blossom*ekin [*Peonia-loreak*]. Aldatu egin nituen. Gustatzen ez zitzaizkidanean, beste gauza bat jartzen nuen. Azkar aurreratu nuen, arazorik gabe.

N.S.: Eta esan duzu denbora luzea pasatzen duzula estudioan, eserita eta begira, hasi aurretik eta lanean ari zaren artean.

C.T.: Gero eta denbora gehiago pasatzen dut leihoan eserita eta itsasoari begira. Obra batzuekin, *Nini's Paintings*en bezala [*Nini-ren pinturak*], interesgarria da, musikaren antz handiagoa duelako. XVII. edo XVIII. mendeko musika bezalakoa da.

N.S.: Mozart bezala, hasierako Mozart, edo Handel. Izan ere, ez da Wagner.

C.T.: Ez, klasikoen antz handiagoa du. Handel zoragarria zen. Denbora asko pasatu zuen Ingalaterran... *Uretako musika*; guztiz zoragarria da!

N.S.: Zer-nolako musika entzuten duzu pintatzen ari zarenean? Jazz-a gustatzen zaizu?

C.T.: Ez, ez zait jazz-a batere gustatzen, intelektualegia da niretzat. Jende asko dago jazz-a gustatzen zaiona, baina niri aspergarria egiten zait; musika sentimentalagoa gustatzen zait, emozionala, bihotza goratzen dit.

N.S.: Hortaz, erlazionatuago zaude intuizioarekin eta sentimenduarekin egitura arrazionalarekin baino?

C.T.: Bai, pintatzen dudanean, dena horrekin dago erlazionatua. Egiten ari zaren zerbaitetan pentsa dezakezu, eta hura bukatu baino lehen beste zerbaitetan pentsatzen ari zara jadanik. Askotan oso azkar gertatzen da. Beti koherentea den koadro bat ikusten baduzu, hasieratik amaieraraino koherentea dena, esan nahi du pertsonaren kezka nagusietatik edo izaeratik aldenduta dagoela, hori da guztia. Zeure buruarengandik aldendu nahi izanagatik, ez duzu sekula lortzen.

N.S.: Zeure gogo-aldarteak pintatzen dituzu, orduan, izan pozezkoak edo izan malenkoniazkoak?

C.T.: Saiatu nintzen, zera. Hori egin nahi nuen... Orain Houstonen dagoen koadro handi hori (*Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor* [Esan agur, Katulo, Asia Txikiko kostaldeei]); malenkoniari buruzko tratatu eder horren ale pare bat lortu nuen [Malenkoniaren anatomia, Robert Burton-ena]. Hiruzpalau urte iraun zidan, eta ez nuen ezer egin. Orduan, gorde egin nuen, eta Virginiara joan nintzen. Koadro guztiak Houstonera eraman zituztenean (Twombly Pavilionera), berriz atera nuen, eta adiskide baten biltegira joan nintzen, eta han bukatu nuen azkenik, ontziak zirela eta. Katulo Asia Txikira joan zen bere anaia ikustera, eta, bera han zegoen bitartean, anaia hil egin zitzaion, eta bera txalupatxo horretan itzuli zen. Asia Txikiaren ideia izugarri erakargarria iruditzen zitzaidan. Zerbaiti agur esan, eta ontzi batean itzultzea. Oso polita zen, koadroko esaldia Keats-en poemakoa da. Esan nahi dut gauza batzuk buruan geratzen zaizkidala... eta, zer esanik ez dago, oker idatzi nuen esaldia. Nik «kostaldeei» esan nuen, baina ez da hain erromantikoa.

N.S.: Aldatu egin al zenuen esaldia?

C.T.: Aldatu egin nuen, eta «Esan agur, Katulo, Asia Txikiko kostaldeei» jarri. Baina «Asia Txikiko lautadei» izan behar zuen. Baina horrek ez du garrantzirik. Niretzat fantasia bat da, zera. Esan nahi dut hori dela buruak lan egiteko duen era; ezin da pintzel bakarrarekin denbora guztian okupatua eduki burua.

N.S.: Gogoan dut behin aipatu zenuela Pound eta Eliot garrantzitsuak zirela zuretzat, baita hasieran ere.

C.T.: Bai, Washingtingo unibertsitatean irakurri nuen Eliot, Lexingtonen. *Kuarteto* txikietako bat. Eta orain liburu-bilduma polit bat daukat —*Lur eremuaren* lehen edizio bat, *Lau Kuarteto*etatik lehenaren ale txiki batzuk, eta badaukat, baita ere, Poundek *Lur eremuari* egin zion zuzenketaren faksimile bat...—. Hurrengo koadro-sailak *Lur eremuaren* lerro batzuk ditu. Ederrenetakoa bat da, hasiera batik bat, urtaroez: «Udak hantxe harrapatu gintuen.../ zaparrada batekin; zutabedian gelditu ginen,/ eta eguzkiaren argiari jarraitu genion, Hofgarteneraino». Tira ba..., gustukoa dut enfasia... gustatzen zait bultzada emango didan zerbait edukitzea —gehienetan, leku bat edo erreferentzia literario bat izaten da, edo gertatu zen gertaera bat—, horrek hasarazi egiten nau. Argitasuna edo energia eman diezadan.

N.S.: Beraz, erreferentzia batekin hasten zara, eta, hortik abiatuta, hura eraikiz joaten zara.

C.T.: Tira, orain koadroak ez dira hain konplexuak. Ia irudia izan zitekeen, zera loratu hauek bezala, irudi bakarra, gutxi gorabehera. Gero *haikuak* erantsi nituen, ñabardura gisakotzat, edo ukitu hunkigarritzat koadroetan, baina ez ziren peonieez; loratzeaz ziren, besterik gabe.

N.S.: Zergatik da Eliot, oraindik, hain garrantzitsua zuretzat?

C.T.: Ez da beste gauza asko baino garrantzitsuagoa —Eliotez ari ginen eta arestian—. Katuloz hitz egin dezakegu. Poetak gustatzen zaizkit, esaldi laburtu bat aurki dezakedalako... Egin nuen gauzarik onena Rilke erabiltzea izan zen, haren narratibagatik, zerbaiten esentziaz hitz egiten baitu. Esaldia bilatzen dut beti.

N.S.: Esaldia bilatzen duzu. Eta gero estudioan zaude.

C.T.: Ez, ez nago estudioan. Gauzez irakurtzen dut.

N.S.: Orduan, esaldia buruan geratzen zaizu, eta esaldi horrekin hasten zara lanean.

C.T.: Batzuetan denbora asko behar izaten dut. Lan egiten dudanean, oso azkar lan egiten dut, baina lanaren prestakuntzak denbora asko behar izaten du batzuetan. Baita urtebete ere. Orain badirudi gauzak kokatzen ari direla —tira, *Coronation of Sesostris* [*Sesostris-en koroatzea*] sailean bezala—. Bassanon hasi nituen, eta urte askoan egon ziren zintzilikatuak. Eguzki-diskoa gustatzen zait, ume batek bezala pintatu ahal izan dudalako, berehala. Eta gero Virginiara eraman, eta han bukatu nituen. Degasen *Kotoizko zorroa New Orleansen* xehetasun batekin amaitu nituen azkenean. Egia esan, ez dakit nola bukatu zuen horrek hor, ez dakit, baina... nire sailik gogokoenetako bat da. Esaldiek efektu handia dute koadroetan. Enfasi handia ematen diete. Badago Arkiloko-ren esaldi bat, hura baita nire poetarik maiteena... jeneral bat, mertzenario bat: «Pafostik irteten, olatuak ertzean, ertzean...». Baliteke zuri interesgarria ez iruditzea, baina niretzat funtsezkoa da. Pintore mediterraneo bat naiz. Gustatzen zait iparraldeko norbait Mediterraneoan irudikatzea, baina odol eta errai gehiagorekin, *Ferragoston* bezala, adibidez. Koadro horiez ari garela, neskato bat komunean zegoen, eta aita atera joan zitzaion neskak denbora asko zeramalako han, eta galdetu zion: «Zer ari zara?». Neskak erantzun: «Lau zaldi eta gurdi bat eraikitzen ari naiz». Afrikako iparraldean, arabiarrek ezkerreko eskua erabiltzen dute garbitzeko. Eta, horregatik, koadroak horren guztiaren konbinazio bat dira, eta pinturaren likatasunari diodan nazka, hori ere sail bikain horren parte zen, haren mantxa jarraituekin. Baina ez da nire irudimenetik atera, edo ni tartean egon nintzen zerbaitetik, Jung-engandik zetorren, ordea, eta Afrikako iparraldean egotetik; ez nuen horrela egingo Virginian geratu izan banintz.

N.S.: Jungengandik datorrela diozunean...

C.T.: Istorio txiki hori. Hitzez da, nola norberak hitzen bitartez ume baten izaeran eragina izan dezakeen. Aitak «egin» hitza erabiltzen du, eta neska eraikitzen ari zen, baina iruditzen zait hori bertsio bat besterik ez dela. Eta Espresionismoa, muturrera eramana, psikiatreek uzki-errebolta deitzen diotena da, seguru asko, zeina oso erraza suertatzen baita, baldin eta pintura badaukazu. Maila pertsonalean, ez da niri batere interesatzen zaidan zerbait, baina *Ferragosto* saila egin nuenean, beroa, eta... Beraz, norbera sentibera zaie gauzei, eta gauza asko daude une jakin batean erabil daitezkeenak. Badago jende asko ezer bereganatzen ez duena, ez dituzte gauzak aintzat hartu nahi, arrazoi bategatik edo besteagatik, baina pertsona ireki bat bazara, mundu mordoa dago, une jakin batean artikulatu edo erabil ditzakezunak.

N.S.: Hortaz, pinturak nazka ematen zizun?

C.T.: Ez, kontua ez da nazka ematen didala... Denbora gehiegi behar izaten da pintzel batekin, hortaz, pintura eskwarekin hartu eta horrela erabili nuen. Hala egiten dut oraindik ere, nahiz loreen azken koadro horietan pintzel handiak erabili nituen, eta alde guztietatik pinturaz estaliak dauden. *Green Paintings* [*Koadro berdeak*] zintzilik daude denak, pinturaz estaliak... oso azkar lan egiten dudalako. Bizpahiru orduz esertzen naiz, eta, gero, hamabost minututan koadro bat pinta dezaket, baina hori parte bat besterik ez da. Zeure burua prestatu behar duzu, eta salto bat ematea erabaki, eta saltoa eman; mentalizatuz zoaz, eta, horregatik, pintatzeko ekintzan ez da pintzelerako astirik geratzen. Pintzela aspergarria da; busti egiten duzu, eta, bat-batean, lehor dago, eta utzi egin behar duzu. Ideiak zu abandonatu baino lehen, aitu? Buruan mantendu nahi duzu ideia. Baina hori ez da koadro guztiekin gertatzen, batzuekin baizik.

N.S.: Azkartasun kontua da; azkar itzultzearena, ezta?

C.T.: Bai. Pare bat orduz eserita egoteak bospasei minutuz argitzen zaitu. Baina ez du beti funtzionatzen... *Niniren pinturak* sailarekin, adibidez. Gauza batzuk egiteko unean bakarrik gertatzen dira, eta batzuetan mezua dago. Konplikatu da. Dena artikulatu behar bada, ez zaizu mezua bururatzen.

N.S.: Esaten duzunez, sekula ez da saiorik egiten koadro bat pintatu aurretik; hura sortu arte itxaron behar da.

C.T.: Bai, baina *Peony Blossoms* [*Peonia-loreak*] saileko oraintsuko koadroak aldeztu aurretik pentsatu ziren. Marrazkiak eta guzti egin nituen. Koadro-mota jakin batez ari naiz, koadro muturrekoagoak.

N.S.: Orduan, oihal-ziklo jakin bat egiten duzunean, zatien arteko erlazioen kontrol bat edukitzea nahi duzu, neurri bateraino, gutxienez?

C.T.: Ez dakit. Ez dut testu osoa koadroan jartzen, lehen egingo nukeen bezala. Hori da nire arazoa. Nire [ziklorik] gogokoena Sesostris da, baina oso gauza pertsonala da, gainazalean desagertzen diren koadro eder horiek. [Gaetan] hasi nituen duela urte batzuk. Bospasei urtez han zintzilik egon ziren, eta gero Virginiara eraman, eta han bukatu nituen. Gauza asko bukatu nituen han; batzuetan giroz aldatzeak lana aldatzen du.

N.S.: Zaila al da Sesostris bezalako koadro multzo batekin hastea?

C.T.: Lepanto sailarekin bata bestearen atzetik pintatuz joan nintzen. Uste dut orain ez dudala mota horretako borroka, lehen bezala, ezetz uste dut. Polita da adinean sartua egotea, askoz gutxiago behar izaten den zentzuan, eta horregatik... konplikazioak, beharbada; borroka, beharbada; ez dakit.

N.S.: Norentzat pintatzen duzu, orduan?

C.T.: Barkabera izango naiz, beharbada. Edo, berez, barkabera sentituko naiz.

N.S.: Baina nolabait eragotzia sentitzen bazara edo koadro bat ezin buka dezakezula pentsatzen baduzu, jendearen erantzunak neurri batean kezkatzen zaituela esan nahi du horrek?

C.T.: Ez, horrek ez dit axola. Koadro batean norbera pentsatzen ari den guztia isla daiteke, baina koadro bat arte-modu bat ere bada. Pintura plastikoa da, bisuala da orobat eraikitzeke forman. Gauza bera gertatzen da eskulturrekin, harekin gogobeterik edo pozik bazaude, baldin eta mota horretakoa bada... hura perfekzionatu ahal izan duzun motakoa. Zerbait perfekzionatzen saiatzen zara, hala ideia bat, nola sentimendu bat edo objektu plastiko, bisual, bat. Asko aztertzen ditut neure koadroak, eta eskulturak, eta akatsak ikus ditzaket gauza horietan. Koadro berdeak bereziki ondo geratu dira.

N.S.: Esan daiteke koadroekin sentimendu jakin bat lortzea dela helburua?

C.T.: Bai, orduan ondo atera da. Objektu bisual batean, plastikan, dena elkarrekin doa. Zerbait zeharo osatua dagoenean da hori. Edozein pintoreren karreraren zenbat koadro dira berez obra handiak? Gailurra iristeko modukoak. Inoiz ez dakizu zein unetan edo noiz, baina gertatzen da batzuetan, baina beste batzuetan lur jotzen du edo monotonoagoa suertatzen da. Horregatik pentsatu nuen erakusketa handi bat antolatu behar litzatekeela, non sei edo zortzi artistak parte hartuko luketen, haiek beren bost obrarik onenetzat dauzkaten obrekin. Jakin-minez nago beren lana nola epaitzen duten ikusteko.

N.S.: Nor lirateke erakusketa horretako pintoreak?

C.T.: Brice Marden, Bob Rauschenberg, Jasper Johns, Richard Serra.

N.S.: Lehen hizketan aritu gara hasierako sail batzuek, Poems to the Sea [*Poemak itsasoari*], adibidez, eta erakusketa honetarako duten garrantziaz. Ez dago dudarik obra multzo horretan zuk pentsatzen segitu duzula, itsasoari diozun liluragatik, aldez.

C.T.: Bai, ni beti itsasora joaten nintzelako. Txikia nintzenetik itsasoan pasatzen genituen beti udak... Eta *Poemak itsasoari* ere Sperlongan egin nuen. Horregatik zen itsasoa haren gaia. 1959. urtea zen. Tatia han zegoen — Alexander-ez haurdun zegoen—. Herri sarrazeno bat zen. Han ez zegoen turistarik —errepidea ireki berria zuten—. Herri zuri bat zen.

N.S.: Zerk erakartzen zaitu itsasotik, zure hartzaroaz gainera? Argia al da?

C.T.: Badia [Gaetan] urdin ume txiki kolore gisakoa da. Arrosa... arrosa koloreko mendiak [badiaren beste aldean], eta oskarbi dagoenean oso urdin sakonekoa da. Ez natzaio koloreari oso sentibera, egia esan, ez natzaio, ez. Ez dut inolako ñabardurarekin erabiltzen, nik dakidala. Objektua da; forma niretzat kolorea baino interesgarriagoa da. Ez zait kolorea hainbeste interesatzen. Jakina, berrogeita hamar urte daramatzat pintatzen —batzuetan gauzak aldatu egiten dira—, ni ere aldatu egiten naiz, gauza desberdinak interesatzen zaizkit, orain dela bi urterekin konparatzen badut.

N.S.: Orduan, kolorea berez ez zaizula gehiegi interesatzen diozu?

C.T.: Ez; forma interesatzen zait. Esan nahi dut, forma intuitibo bat edo emotibo bat sortzea. Eta horregatik esaten dut ezen, printzipioz, ez zaidala kolorea interesatzen. Kolorea, niretzat, zerbait primarioa da —adibidez, basoa bada, berdea izango da; odola bada, gorria izango da; lurra bada, marroia izango da—.

N.S.: Eta zuria bada?

C.T.: Ez dakit... zuria gustatzen zait. Beltza bezala, edo garai gris guztia bezala. Bata bestea baino serioagoa da, bata komunikatiboagoa da. Ez dago itxita. Eta uste dut psikologikoki ez hasierarik ez amaierarik ez balego bezala dela. Gero koadroak ez du erdigunerik —alde batetik sartzen da eta besterik ateratzen—. Eta horregatik zuria da... eta baita ere marrazkilaria naizelako, eta zuriz idaztea ia ezinezkoa da. Grisez, gorritz edo beste edozein kolorez idaztea. Horrelakoa da papera; han idatz dezakezu edo nahi duzuna egin. Hura zikindu edo... hori horrela izan zen denbora askoan. Gero kolorea iritsi zen, kolorea *Lepantorekin* iritsi zen.

N.S.: Kolorea izugarri emotiboa da Lepanton eta Lau urtaroaken.

C.T.: Bai, egia da... une on bat deitzen diodana da. Bizpahiru une on izan ditut urte hauetan guztietan —bata *Poemak itsasoari* egin nuen garaian izan zen eta berriz ikusi ez nituen marrazki-sail batean—. Gero, Hope Sounden, Floridan, eskultura txikiekin, Menilgo galeriako areto txikian. Hara, badira uneak eta badira gero beste une batzuk. Eta gero, beharbada, Lepantorekin, gorri horiek erabiltzen hasi nintzenez... otarrain-kolore hain arraro hori, eta itsasontziak pintatzen hasi nintzen.

N.S.: Koadro horiek nahikoa azkar egin zenituen, ezta? Hasi zinen orduko, azkarra izan zen.

C.T.: Bata bestearen atzetik... Oporretan egon nintzelako, eta itzuli egin nintzen. Lau oihal neuzkan estudioan zintzilik, eta bat bukatzen nuenean beste bat jartzen nuen gainean, harik eta lau koadroko hiru multzo eratu arte, bata bestearen gainean. Eta ez nituen sekula elkarrekin ikusi. Ez nuen ezer zuzendu —baliteke bi edo hiru egun behar izatea, eta denak bukatu nituen—. Dibertigarria izan zen. Koadroak horrela egitea gustatzen zait.

N.S.: Uste dut azkenaldian sailetan, ziklotan eta taldetan lan egiten ari zarela gehienbat.

C.T.: Bai, ez dakit zergatik hasi nuen hori—koadro bakar batean dena gauzatu egingo bazenu bezala da—. Ez dakit zergatik egiten dudan —baliteke liburu baten orrialdeak bezalakoak izatea—.

N.S.: Lehen esan duzunez, gauzak, nolabait, sinpleago bihurtu dira orain. Zergatik da, lehen koadro bakar batean kontzentratuko zenituzkeen ideiak erabiltzen ari zarelako, eta hainbat oihaletan gauzatzen dituzulako?

C.T.: Ez, egia esan, ez da horrela. Tira, sail espezifikoz hitz egin dezagun. *Loreak* koadroetakoak bezalakoak, adarkadurak baitira, tonu desberdinetan.

N.S.: Bariazioak bezalakoak?

C.T.: Bai. Eta espazio arkitektoniko jakin batean pentsatuz ere planifikatu nituen. Motiboka... motibo arkitektonikoka planifikatu ziren [Avignoneko erakusketarako]. Arkitektura asko akuilatzen nauen zerbait da. Beti gustatu izan zait galeria txikia, hiri goiko galeria [Gagosian, New Yorken]. Hura da leku egokia. Beti gustatu izan zait alde hartan erakusketa bat nuenean. Bakoren koadroak egin ziren, baina sei bakarrik ez nituen egin. Eta ez dakit ere han egoteko pentsatu ote nituen koadrook, eta, gero, Larry-k esan zidan beste bi egiteko, eta aretoa itxi zuen. *A Gathering of Time* [Denboren elkartzea] saileko koadroak ere asko gustatzen zitzaizkidan espazio hartan. Badago linguistikatik zerbait, erregulartasunez sortzen dena. Londresko koadroak bezala. Badago japoniar idazketa faltsifikatu moduko bat, sasikoa...

N.S.: Sasikoa?

C.T.: Bai, sasiko idazketa. Eta Salalaheko koadroak arabiarraren imitazio bat dira. Horregatik jarri nien izen hori, basamortu batean jartzen saiatu nintzen. Esan nahi dut, idazketa eta linguistika faltsuko gauza batzuk...

N.S.: Gogaitu egiten zaitu jendeak graffitiaz hitz egitea zure lanaz ari direnean?

C.T.: Bai, ez dut pentsatzen ez *graffitian* eta ez komunetan.

N.S.: Tira, batzuetan eskatologikoa zara.

C.T.: Bai, baina ez du laztasun gogor hori. Baina gorputzaren zatiak beti dira... Zakilak norabide batean seinalatzen du, eta norabide gisa erabiltzen da pinturan, norantza batean joatera behartzen zaitu. Baina eskala ere hain handia da. Gorputzeko zatiak erabiltzen ditu, gizonezkoa edo emakumezkoa. Emakumezkoaren edo gizonezkoaren presentzia pinturan. Horrekin, lortzen duzu batez ere aldi berean gauza asko edukitzea. Pintura oso likatsua da, hara, berez ez zait gustatzen. Tenpera edo akrilikoa nahiago dut, lehortu egiten delako. Eta, baita ere, une hartan Sadeko markesaren Olympia Presseko argitalpenak irakurtzen ari nintzen, eta gero film bat zegoen. Bazegoen zerbait giroan une hartan...

N.S.: Beraz, graffitiarekiko harremana existitzen da, baina ez da berez garrantzitsuena...

C.T.: Tira, *graffitia* lineala da, eta arkatzarekin egiten da, eta paretetan idaztea bezala da. Baina [nire koadroetan] lirikoagoa da. Eta hasierako koadro eder horietan, *Academyn* [*Akademia*] bezala, *graffitia* da, baina beste zerbait gehiago ere bada. Ez dakit nola erreakzionatzen duen jendeak, baina zerbaiterantzako biderik sinpleena aukeratzan dute, eta koadroaren osotasun guztian, sentimendua eta edukia, adibidez, *graffitian* baino konplikatukoak dira, edo hura baino landuagoak dira. *Graffitia* protesta izaten da gehienetan, edo arrazoi bat du ausarta edo agresiboa izateko. Tinta paretetan *graffitia* da. Tira, nik ez dut askorik jarraitzen jendeak esaten duena. Gaetan edo Lexingtonen bizi naiz, eta neure buruari eskaintzen diot denbora guztia. Ez dut kezkatu beharrik; urteak eta urteak pasatu nituen, non inor ez zen batere kezkatzen, orduan oso ondo babestua nengoen. Neure askatasuna izan nuen, eta hori atsegina izan zen. Ez nuen neure buruaz kezkatu behar izan, gai baten bilaketan baliabide gisa ez bazen.

N.S.: Zergatik izan zara beti zure lanaz hitz egiteko hain uzkurra?

C.T.: Zeren eta... nahiago baitut beste gauza batzuez hitz egin. Benetan zure buruaz hitz egitea bezala da — barkabera da—. Ez zait gustatuko ni neu barkabera sentitzea, ustez. Eta ez zait sekula gustatu.

N.S.: Egia da. Beharbada, denbora askoan ez zelako hainbeste interes egon.

C.T.: Baliteke, baina orain ihes egiten dut interesetik. Zeren eta, badakizu zer?, nire gurasoak Ingalaterra Berrikoak ziren, Bostondik gertukoak, eta Mount Desert Islandekoak. Oso bitxia da, baina ni umea nintzenean, batek beti esan behar zuen «bai, andrea» eta «bai, jauna». Eta ez zen sekula norberaz hitz egin behar. Behin esan nion amari: «Pozik egongo zinateke ni ondo jantzia eta ondo hezia banengo?»; eta amak erantzun: «Ba al da beste ezer?».

N.S.: Cy, uste dut nahikoa daukagula.

C.T.: Nahikoa daukazu. Eta esan ez dudan zerbait baldin badago, asmatu egin dezakezu.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

O h a r r a

Nicholas Serotak Cy Twomblyri egindako elkarrizketa hau pintorearen etxean grabatu zen, Via Monserraton, Erroman, 2007ko irailean eta abenduan egin ziren bi solasalditan.