

Anish Kapoor

GUGGENHEIM BILBAO

MIGRAZIO MNEMIKOAK	3
SUBLIMEAZ ANISH KAPOOR-EN LANEAN	10
ANISH KAPOOR: HUSTUTASUNAREN SORKUNTZA.....	17

MIGRAZIO MNEMIKOAK

LYNNE COOKE

Lehen aldiz argitaratua in *Anish Kapoor*, erak. kat., Oslo: Kunstnernes Hus, 1986

Zuhaitz gazte bati mihura atxikitzen zaion bezala, artista gazte bat hasieran inguratzen duten mitoak loratu egiten dira haren karrera garatu ahala, eta harekin halako indarrez txirikordaten dira, non denboraren joanaz jatorrizkoa ezkatua geratzeko arriskua baitago. Haietatik askatzeko lan gogorra egin beharra dago, are gehiago haiek ere *topoi* diren heinean, alegia, artisten biografietan agertzen direnak bezalako estereotipo asmatuak. Halaxe gertatu da Anish Kapoor-en kasuan¹. Hau da historia: 1979an, Londresen eskultura ikasitako artista gazte erdi indiar Kapoorrek lehen bisita egin zuen zazpi urteetan bere herrialdera, eta bertan epifania gisako bat eduki zuen. Bere identitate falta bere jatorrizko erroekiko alienaziotik zetorrela sinetsita, eta lehen aldia balitz bezala bisitatu zituen santutegi eta arte zein arkitektura erlijiosoarekin izandako esperientziak txunditua, esperientzia errebelatzaile haiek zertuko zituen eskultura egitera deliberatuta itzuli zen Kapoor Ingalaterrara. Adituek esan zuten erroetik berria zen lan hark indiar kulturatik gehien hunkitu zuten alderdiak islatzen zituela. Hurrengo urteetan, kultura horren —haren filosofiaren, artearen eta erlijioaren— jakintzan sakonduz joan ahala, ezagutza hark gero eta gehiago baldintzatu zuen haren lana, modu anitz baina funtsezkoetan; materialen (kolore pigmentuak) eta iruditeriaren (erotikoa) aukeraketatik, izaera erlijiosoko gaiak jorrazteraino (erantzunik gabeko desira hark espiritualtasun transzendente batera daraman bidexka edo prelude gisa balio zuen). Hitz gutxitan, haren lana guztiz eraldatu zen, eta, antza denez, artistak berak ere berretsi egin zuen (gaizki-ulertu batean oinarritua, ordea) jada ez zuela artea egin nahi, sinesmena adierazi baizik².

Saihetsezina da halako gezurkeriek egiatik zerbait edukitzea, eta erdizkako egiek malgutasun nabarmena daukate. Bisitaldi hark markatu egin zuen Kapoorren ama kulturaren berraurkitzea, eta geroztik elikadura espiritualerako iturria izan da harentzat. Bidaiak, ordea, ez zuen horrenbesteko eraginik izan haren eskultore-alderdian: ez zuen ez birjaiotze artistiko bat ekarri ez *tabula rasa* gisako bat sortu, ordu arteko arte praktika eta ideiak ezabatu edo gabetuko zituena. Asko jota, katalizatzaile bat izan zen, ez eten bat. Kapoorren marrazkietan iragaziz zihozzen formen baliokide plastikoak egiteko bide gisa koloretako pigmentuak eta klera erabiltzeko aukera iradokitzen bazuen ere, ez zituen nabarmentzeko moduan aldarazi ez haren ikonografia ez haren gai garrantzitsuenak ere. Eta, zentzu zabalago batean, materialen aurrean zuen jarrerak ere aldatu gabe jarraitu zuen: hobetsi egiten zituen material apalak eta erraz manipulatu zitezkeenak, konplikaziorik gabeko lan egiteko moduak eta osagaiak elkartzeko metodo bakun, ia inprobisatuak, eta haiei eutsi zien. Denboraren joanaz, indiar kulturaren alderdi batzuk haren ikonografian txertatu dira ere eta horiek artistaren sentiberatasunaren baitan zenbait ezaugarri sendotu dituzte; halere, orain arte eragin horren indarrak gorabeherak izan ditu, eta beti Kapoorrek alde aurretik zituen interesen muinean txertatu da, haren mende geratu ez direnean. Hartara, eragin horrek ez ditu eskaintzen Kapoorren artea atzeman ahal izateko premisa eskusiboak, ezta nagusiak ere. Gauza bera gertatzen da Brancusi-ren lanarekin: artistak bere

errumaniar jatorriaren zenbait alderdirekiko zuen lotura aitortu bazuen ere, bere artea ezin daiteke egokiro interpretatu lotura haren adierazpen gisa.

Artista bihurtzeko etorri zen Kapoor Ingalaterrara. Londreseko arte-eskoletan egin zituen ikastaldi luzeek —prestakuntza- eta graduazio-ikastaroak Hornsey-n, 1973 eta 1977 bitartean, eta gero graduatu ondoko urtebeteko ikasketak Chelsea School Art-eko eskultura-departamentuan— izugarri etxekotu zuten garaiko eztabaidekin, eta haren interesak zentratu zituzten. Irakasle iradokitzaila batzuekin harremana izan zuen, batez ere Paul Neagu-rekin Hornsey-n, bai eta zenbait erakusketaren eragina jaso ere, batik bat Beuys-ena ICA-n (Institute of Contemporary Arts); horiek bideratu egin zuten arte-aldizkariak zirela medio artistak atzerriko joeren gainean hartutako kontzientzia eta iraganeko arteaz zeukan interes aurreiritzirik gabea. Interes gorabeheratsuen nahasketa hori islatu zen, batzuetan era nahiko biluzian, ikasle garaiko haren lanetan, testuinguru hura bereganatu baitzuen, bere-berea izango zen historia edo leinu bat definitzearekin batera.

Sarri laburrak izaten ziren bizialdien segida hark bere garaian nolabait arbitrario edo tematia bazirudien ere, atzera begira jarrita posiblea da kezka iraunkor batzuk identifikatzea, edo are oinarrizko ideia baten bilaketa obsesiboa. Hasiera-hasieratik egin zituen muntaiak eta erretaula antzeko egiturak, objektuak baino gehiago, eta uko egin zion teknika tradizionalak erabiltzeari, aurkitutako objektuak eta gauzaki apalak hobetsita. Gehiegi sinplifikatzeko arriskuz, esan liteke hasierako lan haien iruditeriak eta estiloak oro har islatzen dutela artistak garaiko konfigurazioekiko zuen zorra; atzean dauden gaiak, ordea, iraunkorrakoak eta koherenteagoak dira, Kapoor bere kezka artistikoak hasieratik sumatzeko gai izan balitz bezala.

Hornsey-n gauzatutako lehen lanen artean bazegoen izenik gabeko pieza bat; bertan, hermafrodita baten klerazko soslaia zoruan barrena hedatzen zen, ia deskonposatu arte, eta paisaia bat iradokitzen zuen hala. Duchamptar muin hura esplizituagoa egin zen haren beste lan garrantzitsu batean, izenik gabea hura ere. Erretaula handi hartan, bi protagonistak erdi irekitako errezel batek banatzen zituen; bi sexuak igeltsu, alanbre eta *arte povera* gisako beste materialez eginda zeuden, eta horietako bakoitza osatzen zuten osagaiak izaera organikoagoa zuten, haien prototipo ia mekanikoen aldean.

Ikusizko hizkuntza baten muina osatzen zuten, molde desberdinetan eta beste erretaula askotan berriro erabiltzen zen hizkuntzarena; erretaula horietako batzuk gune zedarritu edo erritual gisakoak ziren, beste batzuk santutegi edo erlikia-ontzi atabikoen antza zuten, baina denen inspirazio-iturria zen ikusleei zuzentzeko garaian artistaren bereizgarri zen indiferentzia eta inbertsonaltasuna.

1974an Kapoor oso hunkitua geratu zen ICA-n Beuysen lana eta artista bera lanean ikusita, baina geroago erregistratu zuen erabateko eragina, Chelsean graduatuondokoa egiten eman zuen urtean. Ez zuen interesik erakutsi bertan eskaintzen zitzaion gauza gehienen aurrean, ordurako bereganatu zituen eraginetako asko birpentsatu eta findu nahi zituelako. *Monumentua aspaldi desagertutako ehizaren bila dabilen ehiztariari* (*Monument to a hunter in search of game long since departed*) lanean ikusten den bezala, urte haietako lanek, gaingiroki bederen, akabera hobea dute, eta dotoretasun gehiago: egikera landuagoa dute (soldatzen ere hasi zen, ez gustura baina, bolada labor batean); segurtasun handiagoz uztartzen dituzte espazioa eta ingurunea; eta asmo handikoagoak dira, edukiari dagokionez. Hala ere, harrigarriro anonimoak dira, agian Kapoorren pizgarri eta konpromiso benetako baten gabeziaren isla,

artista halako linbo batean balego bezala. Arrazoia gorabehera, haren lanaren erdigunea beste nonbait dago: haren marrazkietan.

Asko marraztu izan du Kapoorrek betidanik. Baina garai hartan oso gutxitan egiten zituen bere eskulturetarako estudioak edo zirriborroak; harentzat marraztea jardun-eremu berezia zen, erlazionatua egon arren. Bisualki azkar pentsatzeko bitartekoak emateaz gain, ezaugarri propio eta berezietarako gunea ere bazen, eta bertan, lan independenteak sortu zitzakeen erlazionatutako gaien inguruan. Haren artearen garapenean marrazketak batzuetan paper garrantzitsua jokatu bazuen ere, orainoan, funtzio sortzailea bereganatzen zuen estreinako aldiz. Urte haietako marrazkiak, oso anitzak formari, estiloari eta teknikari dagokienez, ez dira, jakina, eskultore baten marrazkiak. Alderantziz, salatu egiten dute Kapoorrek margolaritzarekin zuen afinitate sakona, edo, egokiago, luzaro liluratu zuen bi dimentsioko arteen sorta zabalarekin zuena: erliebe-eskulturatik, Ekialdeko tapiz eta alfonbretatik pasata, miniaturretara eta kaligrafiaraino. Halako interes orokorrek oihartzuna dute, modu konplexu eta sotiletan, haren marrazkietan. Lan sorta oso soil batean, bizpahiru osagai erdi geometrikoz osatutako atzealde neutro zurien gainean pasioak aztertu zituen, maitasunetik hasi, eta desira edo atsekaberaino. Beste batzuk anbiguoagoak ziren edukiari dagokionez, eta konplexuak forman: haien espazio gris, uher baina zehaztasunik gabekoetatik irudi ñimiño eta kolore biziko batzuk sortzen ziren. Beste batzuetan, azkenik, itsasontzi itxurako forma argi batzuk agertzen ziren zizelkatuta maiz, diseinu korapilatsuzko beloe estaliak, Mark Tobey-ren idazki zuriak eta haren Ekialdeko aitzindariak gogora ekartzen zituztenak. Marrazki-segida hark —iruditeria kriptikokoa, sarri zehaztu gabea aldarte konkretuari dagokionez— iragartzen du Kapoorrek duen engaiamendua barrura begirakoa, meditaziozkoa den arte ez subjektibo batekin, eta neurri batean jakinarazi egiten du nolako baldintzetan ekingo zion hari. Baina garrantzitsuena da mendebaldeko zein ekialdeko, gaur egungo zein aspaldiko erreferentzien arteko uztartze aberats baina aldakor hori dela artistaren geroko lan guztiaren oinarria.

1979an Indiatik itzuli zenean, Kapoor klera eta pigmentu hautsa erabiltzen hasi zen, itzuli aurretik egindako marrazkietan agertzen ziren motibo jakin batzuei hiru-dimentsiotasuna emateko. Aldi berean hasi zuen tamaina handiko marrazki monokromoen sorta bat, batez ere pieza gorri osatua; bertan, elkarren antzekoak ziren irudi mordo bat sakabanatuta agertzen zen gainazalean, modu kontrolatuan eta batzuetan zuriz osatua, argizagi distiratsuen milaka argiek zulatutako zeru batean bezala. Beste marrazki batzuk eremu zabal bihurtzen dira, kaligrafia espresionista deslai batez beteak, lehenago erabilitakoaren antzekoa, baina orainoan iruditeriaz gabetua. Formatu txikiagoko beste sorta batean bakartu egiten zuen motibo jakin bat. Batzuetan, sinbolo bakar sinple bat zeraman marrazki bat ipintzen zuen lurlean, hura birformulatu edo nolabait azpimarratu egiten zuen hiru dimentsioko forma baten alboan. Lehenago ere baliatu izan zituen Kapoorrek bi eta hiru dimentsioko irudiak kontrajarrita baliabide anitzez osatutako lan berean, mihise baten oinean objektu txiki bat jarrita. Baina orain erlazioa aldatzen hasia zen, irudipenezko osagaia osagai plastikoaren mendean edo hari atxikituta geratzen baitzen. Pixkana-pixkana, estudioko zorua tonu zuriko edo distiratsuko forma txikiz estaltzen joan zen; hormak ere laster bete ziren erlazionatutako irudiz. Kapoorren aburuz, estudioan sakabanatutako motibo-glosategi haren elementuak ikusizko hizkuntza baten osagaiak ziren, eta horiek baliatuta hiztegi ulergarri bat osa zitekeen. Artistak behar zuen askatasun espresiboa bermatzearen, lexikoak malgua beharko luke, inklusiboa, mutazio eta berrasmatzeei irekia; beraz, Kapoorrek ez zien esanahi finkorik eta absoluturik eman nahi izan lexikoaren osagaiei, ezta termino diskurtsibo analitikoetan deskodetu zitekeen hiztegi semantiko bat osatu ere.

Osagai haietako batzuk luze gabe hasi ziren elkarri lotzen lan buruaski baina behin-betikoen modura: buruaskiak, existentzia independente bat hartzen zuten aldetik, eta behin-behinekoak geroago berregin egin zitezkeelako apur bat aldatuta (kolorea aldatuz edo itxurak birformulatuz). Nolakotasun mnemoniko eta metonimiko horiek erabakigarriak dira Kapoorren artean, eta funtsezkoak haren lanaren berezitasuna ulertzeko. Izan ere, lan horietako bakoitzak, unitate bakarra, bi unitate edo konstelazio bat izan, adierazten du fisikoki eta denbora batez ager litekeen une jakin batean suma daitekeena baino gauza askoz handiago eta helmen handiagoko bati dagokiola. *1.000 izen* [1000 Names] izenburu globalak aditzera ematen duenez, osotasun generiko baten parte dira. Eta Kapoorren artearen esanahia haren izaera konposatuan dago: osagai batzuk erabili eta berrerabili egiten dira osotasun handiago horren zantzuak agerian uzten dituzten adierazpen kontingenteak egiteko, zeharka, alegorikoki eta erreferentziak baliatuta.

Lan horietako hainbat estudioa betetzen zuten formatoko bi besterik gabe uztartzean sortu ziren, elkarren osagarriak bezain elkarren aurkakoak ziren erlazioak garatuta eta esploratuta: organikoak eta zuzenak, gorriak eta zuriak, urdinak eta horiak, irekiak eta itxiak. Erlazio bitar horiek nolakotasun formalen alorrean ezarri ziren batik bat, kolore eta formaren bidez, sinbolismo nabarmenik finkatu gabe. Beste lan batzuetan, zenbait osagai elkartzen ziren forma handiago baten inguruan, orbitan dauden sateliteak bezala konstelazio lasai bat osatzeko. Eskultura haiek, hasierako instalazioekin erlazionatuta egonagatik ere, ez ziren jada gune zehatz baterako eginak. Horma bat baino gehiagorekin edo ingurune orokorrarekin ia loturarik gabe, batez ere lurrarekin erlazioa zuten konfigurazioak egiteko joera zuten. Osagai gehienak txikerrak, lurrari atxikiak eta horizontalean ezarriak ziren, baina batzuetan osagai bertikal handiago bat sartzen zen, neurri batean orientazio-puntu modura, batzuetan bazter batean, batzuetan ardatz batean. Nahiz osagai horrek pibote moduan funtziona zezakeen, eskulturaren inguruan eta eskulturaren barrena ibili beharra zegoen, horrela bakarrik uler baitzitezkeen osagaiak elkarlotzen zituen erlazio sorta, ez lineala eta sekuentziala, ezpada bihurritua eta labirinto antzekoa. Lanaren muina, alegia, interkonexio horiek finkatu eta intuizioz agerian uzteko ekintza, indartu egiten zuen motiboek berek ere forma txiki, ia neutroak izateko joera edukitzeak, sarri askotan familia antzekotasunez blaituak, izaera partikular batez baino areago. Hala, osotasun handiago baten barruko unitate gisa interpretatzen ziren, entitate banatuen multzo gisa baino gehiago. Motibo haiei egotzitako paperean, eta atzeko logika estruktural bat finkatzeko moduari dagokionez, lan horiek agerian uzten dute ekialdeko alfonbren aurrean Kapoorrek sentitzen zuen lilura. Eta persiar alfonbretan bezala — artistak maiz aztertzen zituen haietako batzuk Victoria and Albert Museum-en—, motiboak ez dira alegorikoak, eta oso gutxitan eskatzen dute margolaritzan gertatzen den exegesi ikonografikorik: loreak izan, animaliak izan edo medailoiak, losangeak eta heraldikazko kartelak bezalako forma neutroagoak izan, haien esanahia erreferentziala da, zehatza bainoago. Eta alfonbretan bezala, logika estrukturala, atzean dagoen ordena-zentzua, lan bakoitzaren mota generikoak erabakitzen du. Eskema edo formula bati jarraiki eraikitzen eta diseinatzen da pieza bakoitza. Eskema horiek, ordea, malguak eta mutakorrak dira, eta haiek interpretatzeko sotiltasunean eta trebezian datza, berrikuntza nozioetan baino gehiago, ale bakoitzaren kalitatea. Hala ere, horren eragin osoaz jabetzeko beharrezkoa da lanean fisikoki sartzea, lan hori alor baten gisara bititzea.

Kapoorren konstelazio-eskulturen aurrekari nagusietako batzuk alfonbrak izan arren, ez dira haren erreferentzia bakarrak. Haietan konplexu arkitektonikoen erreferentziak ere agertzen dira zenbait modutan, iruditerian eta halaber eskala manipulatzeko eran. Formok hitzez hitz interpreta daitezke,

baina ikuspegi monumentalak ere iradoki ditzakete. Ereku erraldoi baten aurrean egotearen irudipena forma horiek espazioan agertzen diren modutik dator: aldaketak eta tentsioak finkatzen dituzte, ingurune fisiko itzel eta jendegabe baina hala ere iheskor eta animatu batean gertatuko lirakeenak bezalakoak. Hirurogeita hamarreko hamarkadako eskultore askok historiaurreko guneak edo gune «primitiboak» hartu arren beren lanetarako abiapuntu gisa, Kapoorren eskultura ez da inondik ere agertzen halako sarraldi historikoen ezaugarria den ihes-nahi nostalgikoa eta erromantikoa. Formaren eta espazioaren nahasketa sumaezinari, kolorezko harmonia argiz saturatuetatik sortzen den «ikusizko burrunbari» eta argiaren gorabeheren aurrean piezok duten hipersentsibilitateari esker, erne jartzen dituzte zentzumenak, zorrotasun gehiagoz erantzuteko prest.

Sortzeko metodo horrek —osotasun generiko bateko permutazioak arakatzeko dituenak— Kapoor erakarri zuen 1980an eta 1981ean. 1982an norabide aldaketa bat gertatu zen, *Lore gorriaz loratutako mendia bat aurkitu nuela ospatzeko bezala* (*As if to celebrate I discovered a mountain blooming with red flowers*) eta *Hondar zuria, artatxiki gorria, lore asko* (*White Sand, Red Millet, Many Flowers*) lanekin; izan ere, horietan osagaiak bata bestetik oso hurbil paratu ziren multzo konpaktu batean mamitzeko. Gune edo esparru espazial bezala ulertutako alor baten ordean, eskultura horiek leku fisiko bat zedarrizten dute. Zoruarekiko harremana aldatu egin da, halako moldean, ezen orain osagaiak zoru gainean altxatzen baitira, harekin bat egin beharrean. Espazio habitatuarekiko interes berri hori bat dator formek gero eta konplexuagoak izateko duten joerarekin, eta, ondorioz sortzen diren erreferentzia espezifikagoekin, bai eta haiei hobekien behatzeko moduarekin ere: lanetik kanpo dagoen ikuspegi estatiko batetik behatu behar da, horrek bermatzen baitu eskultura berehalakoan eta bere osotasunean hautematea.

1981ean, *Objektuak eta eskultura* (*Objects and Sculpture*) erakusketarako katalogoan, Kapoorrek gero oker aipatu izan den adierazpen hau egin zuen: «Ez dut forman zentratutako eskultura egin nahi [...] Sinesmenean zentratuta egin nahi dut eskultura, edo pasioan; hau da, interes materialetatik kanpo dagoen esperientzian»³. Baldin eta, erakusketaren izenburuak iradokitzen zuen bezala, bi aukerak balira objektuak (alegia, «objektu espezifikoa», Judd-ek bere eta beste minimalista batzuen hiru dimentsioko lanarentzat asmatutako terminoa), edo buru-erreferentzial eta formalista ez zen arte bat, orduan Kapoorrek ez luke bere posizioaren gaineko zalantzarik izango. Haren lana lehenbiziko aldiz erakusten zenez ikuslego nahiko handi baten aurrean, eta eskultore gazteen belaunaldi berriak jendaurrean jarri nahi zuen testuinguru batean, garrantzitsua zen erreferentzia-terminoak zehaztea. Kontuan hartuta Kapoorrek bere lanez egindako iruzkinak zer nolako erreferentzia sinboliko eta metaforikoak ekarri zituzten, adierazpen hori oso ongi zegokion uneari eta testuinguruari; izan ere, hark eta erakusketan zeuden beste artista batzuek aztertu egin nahi zuten, era traketsen bazen ere, (era desberdinetan) bilatzen zituzten eduki berriez mintzatzeak zekarren arazoa, eduki horien premisak soilik pixkanaka eta lan handiz eraiki baitzitezkeen.

Alderdi askotan, Kapoorren adierazpenak gero hartuko zuen norabidea iragartzen zuen, jada eginak zituen lanei aplikagarria izan baino gehiago. Berehalako orientabide aldaketa hura garbi sumatu ahal izan zen 1982 amaieran, buztinez egindako haren lehen eskultura izan zen *Gorria erdian* (*Red in the Centre*) bezalako lanetan. Une hartan, koloreak, materialak eta formak paper argi eta garbi sinbolikoagoa bereganatu zuten, eta konposatzeko metodoa ere aldatu egin zen. Handik aurrera, osagaiak era sekuentzial batean lerrotatu zituen: banako unitate gisa permutatzen zirela zirudien, eta erreferentziak metatuz zihozten irudipena ematen zuen. Aldaketa hori gertatu zen garai bertsuan

kodeitu ziren Kapoorren artearen eta pertsonaiaren inguruan sortutako mitoak. Indiako jainko eta elezaharren inguruko erreferentziak ugaritzen joan ziren, hinduismoa ikonografia handiena duten erlijioetako bat izanik, horretarako konplize bikaina izateak akuilatuta. Sinbolismoak neurri handi batean metafora eta analogia ordeztu bazituen ere, Kapoorrek ez zion inoiz ekin sinesmen multzo baten edo metafisika baten itzulpen sistematikoari: haren eskulturak ez dira inoiz arau filosofikoen bistaratzeak. *Lekua* (*Place*) edo *Mendiaren bila* (*In Search of the Mountain*) lan berrienetan, Kapoorrek berriro aldatu zuen norabidea, berriro aztertu baitzituen bere hasierako lanen zenbait alderdi, baina oraingoan era berri batean. Bi eskulturok forma bakarra osatzen dute, inguruko espaziora irekia, eta aurreko beste batzuetan baino diseinu mugatuago edo sinpleago batekin. Berriro ere, forma era aktiboan erlazionatzen da bere kokagunearekin, aretoaren espazioarekin eta dimentsioekin, bere tamainaren, bere orientazioaren eta bere dimentsio hutsen bitartez. Masak, grabitatearekiko mendekotasunak eta barne-egiturak nagusitasun zuzenago bat bereganatzen dute, ordura arte pigmentu eta klera-hautsak halako *prima materia* moduan tratatzen ziren garaien aldean; material horiek izaki koloredun argitsuei dei egin zieziaieketen, eremu abstraktu eta itxuraz grabitate gabeko batean, eta hortaz, eremu erreale bezain haluzinaziozko batean existitzen zirenei, alegia. Horrek, koloreak formari gainazal bat baino, azala balitz bezala atxikitze duen moduarekin eta eskala areagotuarekin batera, eskulturaren kontzientzia ezohiko bat sustatzen du espazioa habitatzen duen entitate fisiko gisa; ordura arte, eskultura erreala baino gehiago alegiazko ingurunea zuen gorputzik gabeko irudi baten zela ematen zuen. Alabaina, emaitza ez da termino formalistetan interpreta daitekeen objektu bat. Objektu horiek badute oihartzun bat eta aura bat, aurrekaririk gabeko lasaitasun sentipen bat, irudi destilatu baina kristalino batez blaitua, hitzez hitzekotik eta diskurtsiboa denetik harago doana. Hasiera batean modu fisiko, errailetako batean esploratu behar badira ere (eta zenbait ikuspuntutik), behar horrek ez ditu ahitzen: lanaren bizipena zentzumenetan sustraitzen dela baieztatzeak ez du esan nahi pertzepzio mota horretara mugatzen denik. Hala ere, erabaki gabe geratzen da ea beste dimentsio hori espiritualtzat jo behar den, eta erabaki gabe geratzen da ez soilik semantikarekin zerikusia duelako, baizik eta orobat Kapoorren lanean asmoaren eta esanahiaren artean ezarritako erlazioagatik. Azken kontu hau argitu egin daiteke bi artistekin, Klein-ekin eta Juddekin, konparatuz.

Kleinek ere arte espiritual bat sortu nahi zuen, baina, Kapoorrek ez bezala, xehetasunez betetako egitura teoriko bat garatu zuen, alkimiatik eta Rosenkreutz mugimendutik eratorritako ideietan oinarritua, haiekin blaitu nahi baitzuen bere artea⁴. Eta batzuetan, Kapoorrek bezala, zentzumenmurgiltze baten bidez saiatzen zen eremu espiritual desmaterializatu batera trantsizio bat egiten, eta kolorea eta sinbolismoa erabiltzen zituen helburua lortzeko. Kleinek eta Kapoorrek arteak joka dezakeen paperaren gaineko ikuspegia partekatzen badute ere, azken batean bien arteko aldeak esanguratsuagoak dira. Desberdintasun horien artean haien asmoak eta haiek mamitzen dituzten formak argitzeko balio duten premisak ez ezik, eta hau da garrantzitsuena, haietako bakoitzak bere asmoaren eta bere lanaren artean finkatzen duen erlazioa sartzen da. Kapoorrek ez bezala, Kleinek asmoak eta lanak bateratzen ditu, maila berean jartzen ditu eta berdina direla baieztatzen du. Kontzeptua eta zentzumen-datua hain estuki lotuak daude, non ezin baita bata ulertu bestea gabe. Kleinen lana entitate gisa hartzen bada, beharrezkoa da haren adierazpen, idazki eta ekintzetara jotzea. Aitzitik, Kapoorren eskultura, corpus gisa hartua, buruaskiagoa eta koherenteagoa da, eta, horregatik, artistaren asmoetatik aparte existitzen da, haien mendean egon arren. Ildo horretan, Kapoor hurbilago dago estatubatuar eskultorearengandik.

Juddentzat, *Izenik gabe* (1973) bezalako lanak —kobrezko kutxa handi bat kadmiozko barnealde distiratsurekin, Kapoorrek miresten duen lana— «objektu espezifikokoak» dira, alegia, ikusleak fisikoki eta bisualki beregana ditzakeen objektuak. Harentzat, lan horren eragin espresibo edo emotiboan inguruko espekulazio oro garrantzirik gabea da, premiarik gabea eta, batez ere, justifikaziorik gabea. Alabaina, esanahia, eta are esperientzia, interpretazio fenomenologiko batera murrizteko saioak gero eta desegokiagotzat jotzen dira. Lan horien esperientziaren eta hori laguntzen duen teoriaren artean egun sumatzen den desadostasunak berrikuspengai egiten ditu ostera ere. Judden pieza horrek beste belaunaldi batentzat beste esanahi batzuk hartzea ez da ezohikoa; halaber, ez da harriztekoa esanahi horien bilakaeran erlazio estua egotea egungo arte askoren oinarrian dauden interesekin.

Kapoorren *Lekua* eta Judden izenik gabeko kobrezko kutxa elkartzen dituenak, azken batean, bereizten dituenak bezain garrantzitsua izan daiteke: batik bat edukia aztertzeiko ikuspegi inklusiboa, erreferentzia metaforiko, analogiko eta metonimikoen erabilera aktiboa, baita zentzumen alorreko erantzunak ere, eta kontzeptualak. Afinitate sakonagoak daude Kapoorren belaunaldiko artistekin, haiek ere poesiatik, mistizismotik eta filosofiatik eratorritako ideiak baitzerabiltzaten arte abstraktu bati berriro esanahi metafisikoa emateko: Houshiary, esaterako, pertsiar idazki erlijiosoetan oinarritzen da, Deacon-ek poesiara jotzen du, batez ere Rilke-renera, eta Murphy-k erreferentzian zehazki bainoago gutxi-asko oinarritutako ikusizko eta ahozko iruditerien arteko baliokidetasun bat sortzen du. Alabaina, kasu guztietan arte-objektua ideiak esploratzeko bidea ez ezik, oinarrian dauden ideiak aztertzeiko bidea ere bada, bertatik hazten baita lana. Lana burutu aurretik oso gutxitan begiztatzen da zehatz-mehatz, eta sortze-prozesuan zehar aldaketak sarri suertatzen dira; horrek honako baieztapena berresten du: kontzeptualtasunak inspiratu egiten du fisikotasuna, baina ez du guztiz determinatzen. 1979 eta 1981 artean Kapoorrek sekulako lan profetikoz osatutako sorta bat egin zuen: lan horien aberastasuna formaren, sentimenduaren eta erreferentziaren arteko oreka hauskor eta sotil baten mende zegoen. Haren geroko jardunaren parte handi batentzat abiapuntua izateaz gain, ernamuintzen luzaro zeramaten kezka mamitu zituzten obra horiek. Onuragarria da gaur egun Kapoorren genesi une hura birpentsatzen egotea: zentzu batean itzulera bat adierazten badu ere, bestean, *Lekuan* garbi geratzen den bezala, norabide berrietarantz zuzendutako adarkatze bat iragartzen du.

[Itzultzailea: Juan M^a Mendizabal]

Oharrak

1. Ernst Kris eta Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, New Haven: Yale University Press, 1979. [itzuli]
2. Ikus, adibidez, Marco Livingstone, "Anish Kapoor, Feeling into Form", hemen: *Anish Kapoor: Feeling into Form*, erak. kat., Liverpool: Walker Art Gallery eta Lyon: Le Nouveau Musée, 1983. [itzuli]
3. Hemen aipatua *Objects and Sculpture*, erak. kat., Londres: ICA eta Bristol: Arnolfini Gallery, 20. or., 1981. [itzuli]
4. Gai hau gehiago sakontzeko, ikus Thomas Mc Evilly, «Yves Klein, Messenger of the Age of Space», hemen: *Artforum*, 1982 urtarrila. [itzuli]

SUBLIMEAZ ANISH KAPOOR-EN LANEAN

CAMIEL VAN WINKEL

Lehen aldiz argitaratua hemen: *Anish Kapoor*, erak. kat., De Pont Foundation for Contemporary Art, Tilburg, 1995

De Pont, Tilburg, 1995eko apirila. Anish Kapoorren erakusketako lehen bi lanak bi horma paralelotan daude kokatuak elkarren alboko geletan. Bata hormatik gailentzen den forma konbexu bat da, hormaren kolore, material eta testura bera dituen konkorra. Bertan, organismo bizidun bat izatearen irudipena sortzen du arkitekturak; irtenguneak, zeinaren presentzia itzal leun batek bakarrik salatzen baitu hasieran, edukigarriaren mugetatik harago hedatzearekin mehatxatzen duen gorputz bizidun bihurtzen du horma. Bigarren lanak gorpuztasun-irudipenari sexu-konnotazio bat gaineratzen dion irekigune baten aurrean ipintzen du behatzailea. Laukizuzen formako aluminiozko gainazal bat da, horman txertatua, hormaren azalera sartzen den forma obalatuko barrunbe bat duena erdigune gisa. Lanen aurrean beren burua sexu asoziazioak egiten harrapatzen dituztenek hasieran haiek erreprimitzen saiatuko dira, haietako lehenaren izenburuari begiratu arte: *Haurdun nagoenean* (*When I Am Pregnant*). Argi dago halako asoziazioak ez daudela artistaren asmoetatik horren urrun.

De Ponten 1992az geroztik ikusgai dauden bi lanetan ere Kapoorrek gorputza haien barrura erakarria gertatzen den gune leizetsuak erabili zituen, baina modu guztiz bestelakoan. Instalazio horiek oihalfabrika zaharrean biltegi moduan funtzionatzen zuten elkarren ondoko bi gune txikitik kokatzen dira. Lehen gelan sartzean gune guztiz zuri batekin egiten dugu topo, zeinean ez baita inolako interesgulerik agertzen, zoruak gainazal biribil beltz bat salbu. Zirkulu beltzera hurbildu eta begiratzen diogunean, bat-batean iruditzen zaigu amildegi batek zurrupatzen duela gainazal laua, hura agortu arte. Azkenean, ikusten da zirkulua zoruaren irekitako barrunbe bat dela, hondorik gabea, antza, zeinetik argiak ia ezin duen ihes egin; barrunbea pigmentu urdin ilun oso saturatu batez margotua baitago, haren sakonera eta hedadura sumaezinak dira. Zapaltzen duzun zoruak zentimetro gutxi batzuetako lodiera duela ematen du. Zulo horretatik aurrekusi gabeko azpimundu batean hondoratzeko aukerak —eta *Jaitsiera linbora* (*Descent into Limbo*) lanaren izenburuak horri egiten dio erreferentzia— izua sentitzea ekar dezake, beldur eta desira arteko nahasketa anbiguo bat.

Bigarren gelatxoan, zeinaren sarrera erdi ezkutuan baitago, badirudi erabateko iluntasunak betetzen duela espazioa. Astiro hurbildu behar da, begirada poliki-poliki ohitu dadin iluntasunera, gero, bat-batean, iluntasunaren trinkotasuna aldatu gabe, gelako zoruaren profila eta airean zintzilik dagoen gaugiroko esfera urdin itzel bat ere mehatxugarriro aurrera egiten ikusteko. Lan hau lehen aldiz ikusten dutenek halako zirrara fenomenologiko bat bizitzen dute, ikuskariaren izaera asturu gaitzekoak eta norberaren gorputzarekiko desberdintasunak, eskalari eta orientazioari dagokionez, eragina.

Azken urteotan Kapoorren inguruan idatzi izan diren artikulua eta saiakera anitzetan, luze eta zabal aitortu izan da sentsualtasunak eta gorpuztasunak izan duten garrantzia haren lanaren balizko esanahietan. Harrigarria bada ere, horrek oso ahultzen ditu alderdi horiek, abstrakzioen bidez maila immaterial batera igotzen baitira. Ugariak dira ekialdeko erlijio eta filosofien inguruko erreferentziak: egile asko saiatzen dira Kapoorren lanaren osagai formalak edo estrukturalak iruditeria kultuzko edo sinbolikoekin erlazionatzen¹. Artistak (neurri batean) jatorri ez mendebaldarrekoak direnean, badirudi saihetsezina izaten jarraitzen duela haien lana ikuspegi etniko edo erdi etniko batetik esplikatzea. Kapoorrek berak ez du hori oso gogoko, eta behin eta berriz aurre egin behar izaten die aurreikusi daitezkeen eta harrigarriro alderdikoak diren klise ez desiratuei².

Egile gehienek Kapoorren lanean hutsuneari garrantzi funtsezkoa aitortzen badiote ere, deigarria da haien espekulazioak, itxuraz, larderiazko hutsune hori ideia eta kategoria metafisikoez betetzean, hura ukatzera zuzenduta daudela. Hala ere, Kapoorren lanak haren ikusleengan sarri utzitako irudipenak pentsatzera garamatza esanahiaren maila denotatiboek beti dauzkatela berehalako ondorioak. Egile gehienek erreferentzia immateriali ematen dieten lehentasunak ordeztu egiten du eskulturrek gogora ekar ditzaketen konnotazio fisikoak eta sexualak. Lanaren alderdi ez hain “jasoak” askotan aintzatetsi gabe edo are aztertu gabe geratzea —nahiz eta haren parte garrantzitsu bat izan, inondik ere— nahikoa da haiei kontsiderazio berezia emateko. Baina gure helburua ez da ikuspegi osatugabe baten ordeztu beste bat ezartzea, ezpada artistaren lanaren inguruan dauden interpretazioen arteko halako desoreka bat zuzentzea.

Zenbait elkarrizketatan, Kapoorrek ahal zuena egin du gaizki-ulertuetako batzuk argitzeko, batez ere bere lanaren interpretazio exotikoei dagozkienak. Hala eta guztiz, haren adierazpenek halako anbiguitasun bat iradokitzen dute, haren erreferentziak espiritualak edo gorputzari dagozkionak ote diren. Hainbat aldiz adierazi izan du esperientzia “sublime” bat gogora ekartzeko bere asmoa. Lehen begiratuan, asmo horrek gorago aipatutako interpretazio metafisikoak zurrizteko balioko luke. Baina Anish Kapoorrentzat esperientzia sublimea beti dago lotua sentipen fisiko eta psikologiko primarioei. Alderdi horri lotuta, honako hau dio: “Hutsuneak presentzia asko ditu. Beldur gisa duen presentziak subjektua galtzeko joera du, ez-objektutik ez-subjektura doa. Nola edo hala, objektuak kontsumitua izatearen ideia, edo ez-objektuan, gorputzean, leitzean, umontzian, etab., kontsumitua izatearena. Betidanik erakarri izan nau beldurraren kontzeptuak, zorabiozko, erortzeko, barrurantz zurrupatua izatearen sentipena. Sublimearen ikusmolde honek hankaz gora jartzen du argiarekin bat egitearen ideia. Inbertsio bat da, barrukoz kanporatze halako bat. Iluntasunaren ikuspegi bat da. Iluntasun bat da beldurra, zeinean begia ez baitago ziur, zeinerantz eskua bideratzen baita ukitzeko itxaropenez, eta zeinean irudimenak bakarrik baitauka ihes egiteko aukera”³.

Emoziozko sentipen jakin baten izendapena den *sublimeak* historia luze bat dauka erromantizismoan, XVIII. mendeko Kant eta Burke filosofoengana iristen dena. Tradizio horren arabera, naturaren indar handiagoaren eta unibertsoaren dimentsio neurtezinen aurrean pizten den xumetasun sentipen batetik sortzen da *sublimea*. Sublimeak zerikusia du banako giza existentziaren eta inguruko munduaren arteko erlazio desorekatuarekin, eta gizakiaren ezigaitasunarekin bai mundu horretan nagusitzen diren indarren ikuspegi orokor bat izateko bai haiek menderatzeko. Bere hauskortasun eta xumetasunaz jabetzeak oinarritzeko beldur eta asaldura batera darama gizakia lehenik. Burkeren hitzetan: “Modu batera edo bestera mina eta arrisku zirrara sentiarazteko edozein gauza, hau da, alde edo molde izugarria den,

edo gauzaki izugarriekin zerikusia duen edo izuaren antzera funtzionatzen duen edozer da sublimetasunaren iturri; hau da, gogoak senti dezakeen emoziorik indartsuena sortzen du”⁴.

Bigarrenez, ordea, esperientzia hori dutenek bizitza galtzeko beldurrik ez dutenean, esperientzia estetiko gisa ematen da aditzera sublimea. Edertasunaren esperientzia sentipen harmoniatsu, ordenatu eta atsegingarri bat den bitartean, sublimetaren estetikak neke eta poztasun nahasketa bat hartzen du barne: “ez plazera, baizik eta nolabaiteko izu zoragarri bat, edo izuz kutsatutako halako naretasun bat”⁵.

Anish Kapoor bezalako artista batek bere lanaz esperientzia sublime baten erreferentzia egiteko asmoa adierazten duenean, ideia horren interpretazio erromantikoa ezin da, ordea, zuzenean aplikatu. Goian aipatutako adierazpenak iradoki bezala, Kapoorrek sublimetasunaren bertsio alderantzikatu bat lortu nahi du, gorantz jo beharrean, argi jainkotar baterantz, batek bere baliabideen ez beste ezeren mende dagoen historiaurreko edo jaio aurreko zulo baten iluntasunerantz, beherantz doan aldaera bat. Gune ilun horretan, funtsezkoak diren (are existentzialak diren) formak nabarmentzen dira beldurrezko sentipen baldintzatu gisa: akrofobia, klaustrofobia eta iluntasunaren beldurra. Illo horretan, Kapoorren kezka nagusia ez dago eraginetan, behatzailearen sentiberatasuna areagotzean baizik, behatzailea kolpetik konturatzen delako bere behaketaren objektutik bereizten duen segurtasun-distantziaren galeraz.

Halako eraginak, aldiz, bere lehengai nagusi bihurtzen ditu (modu txundigarri, materializatzaile eta sarri latz batean) beldurrezko generoak. Liluraren eta herraren arteko konbinazio bat sortuz, sublimetaren gaur egungo esperientziaren potentziala mendebaldeko kulturaren buru argiz esploratu, edo are ustiatu ere, egiten duen fenomenotzat har dezakegu. Entretanimendu-iturria bada ere, beldurrezko zinemaren eraginkortasun argia beldur eta desira kolektiboetatik elikatzeko duen gaitasunak esplikatzen du neurri batean. Zenbait egilek era konbentzigarrian ohartarazi dute beldurrezko filmen azalaren atzean esanahi ezkuu ugari biltzen direla eta generoaren formula finkoak etengabe birplanteatzeak eta perfektionatzeak moralarekin zerikusia duela, besteak beste, sexualitatearekin, rol sozialarekin eta gizabanakoaren indarrarekin eta ezintasunarekin eta abarrekin⁶.

Haurdun nagoenean (1992) edo *Titulurik gabea* (1995) bezalako lanekin harremanean jartzean sentipen biziki biszeralak bizi izan zituztenak, edo *Jaitsiera linbora* (1992) lanaren aurrean lur azpiko mundu magiko baten irudietan pentsatu behar izan zutenak, irits litezke uste izatera lan horiek beldurrezko zinema mamitzen saiatzen den sublimetaren alderdi “ilun” horiexek dituztela helburu. Hala ere, eusmen apur bat gabe gehiegikeria izango litzateke, inondik ere, Anish Kapoorren lana aztertzea beldurra eta beldurrezko filmak erreferentzia gisa hartuta. Haren lanari mundutar eremuaren gainetik altxatzen duten lasaitasun eta araztasuna darizkio. Paradoxikoki, haren nahia da immaterialtasuneko eremu bat irudikatzea presentzia material sekulako batean eta baten bidez, eta sentipen integratu bat lortzea: gizakiaren bat egitea haren zentzumenekin, eta, haien bitartez, haren ingurune espazialeko parte puru eta isolatu batekin. Immaterialtasun material horren paradoxak egiten du Kapoorren lana erakargarri imajinario kritikoan. Aitzitik, beldurrezko zinemaren ilusionismo neurririk gabea (eta piktorikoa) sarriago izaten da fantasia melodramatikorako bideragailu.

Gainera, Kapoorren lana ez da egokitzen generoak agindutako formuletan; alderantziz, badirudi, egia esan, sailhestu egiten dituela eskultura, margolaritza eta arkitektura bezalako diziplinen artean dauden desberdintasunak. Balirudike Kapoorrek bideak bilatzen dituela egia bat adierazteko, hitzetatik harago egoteaz gain, edozein diziplina tradizionalen irismen konbentzionalari ere ihes egiten diona.

Horregatik, Kapoorrek bere lanean bilatzen duen sublimearen esperientzia garaikide espezifikoak ñabardura eta maila gehiago dauzka beldurrezko generoarekin alderatuz ager litezkeenak baino. Gainera, beldurraren eta sublimetasunaren arteko lotura nolakoa den zehaztu behar da. Zeren eta, sublimema eskuarki lazgarria bada ere, lazgarria den edozer ezin baita sublimetzat hartu. Izua eta sublimetasuna kontsideratu behar dira bi esperientzia-kategoria desberdin, neurri batean soilik teilakatuak. Kapoorren lana hobeto ulertzeko, teilakatze horren izaera, sublimearen azpikategoria bat osatzen duena, beldurgarriaren azpikategoria batekin bat egiten duena, zehaztasun handiagoz definitu eta deskribatu beharko litzateke. Sigmund Freud-en 1919ko saiakera batek iradokitzen du nola hurbil gaitetzkeen hark “makurra” (*Das Unheimliche*) esaten zion gune ertain horretara.

Makurra denak —XVIII. mendeko erromantizismoan kontzeptualki ospea irabazi zuen fenomeno bera— konnotazio psikologiko funtsezkoak bereganatu ditu Freudi esker. Burkek sublimetasunaren alde ilunarekin —gau alderdiarekin— erlazionatzen zuen makurtasuna. Hegel, berriz, hartaz mintzatzen zen beren baitan egia lazgarri baina dezifraezin bat zeramaten indar ezezagunetan interesa izateaz bezala⁷. Alderdi batzuetan, argi dago makurtasuna bereizi egiten dela sublimetasunetik, oro har. Sublimetasuna espazio ireki zabaletan gerta daitekeen bitartean, makurtasuna gehiago lotu ohi da barnealde estu ilunei, zeinen adibide nagusiak etxe sorginduak, sotoa, hilkutxa eta umontzia baitira. Beteta daude “isiltasunaren, bakardadearen, barne itxialdiaren eta itomenaren [espazioaz], gogo-espazio horretaz, zeinean denborazkotasunak eta espazialitateak bertan behera erortzen baitira. Sublimetasunaren zorabioa makurtasunaren klaustrofobiaren pare-parean kokatzen da”⁸. Gizabanakoaren eta sublimetasunaren «paisaiaren» arteko trenkada segurua lausotu egiten da esperientziak ezaugarri makurrak hartzen dituenen⁹.

Erromantizismo garaitik, makurtasuna sublimetasunaren azpikategoria gisa aipatua izan bada ere, lazgarritasunaren azpikategoria ere badela dio Freudek: fenomeno beldurgarri batzuen, ez guztien, nolakotasuna. Freuden interpretazioaren funtsezko alderdi bat da *das Heimliche* eta *das Unheimliche* kontzeptuak (hitzez hitz itzulita, ezaguna eta ez ezaguna) elkarri estu lotuta daudela errealitatean: *heimlich* denaren oroitzapena edo irudipena erreprimitu edo gainditzen denean, bere antitesi bilakatzen da. “Beldur ematen duten gauzen adibideen artean, mota bat egon behar du, zeinean frogatu egin daitekeen beldur ematen duen osagaia erreprimitutako eta *errepikatutako* zerbait dela. Horrenbestez, makurtasuna osatuko lukete beldur ematen duten gauza horiek; [...] egia zor, makurra den zerbait hori ez da ez gauza berria ez arrotza, ezpada ezaguna den eta garunean sustraitua dagoen zerbait, hartatik urrundu dena bakarrik errepresio-prozesu baten bidez. [...] Makurra [da] ostenduta egon behar bazuen ere, argira atera den zerbait”¹⁰. Areago, Freudek bi aldaeraren artean bereizten du. Zorigaitzokoaren adibide batzuk erlacionatu behar dira guk ustez duela aspaldi gainditzea lortu genituen gure arbasoen sinesmen primitibo eta sineskeriekin. Sinesmen horien artean daude “gogoeten guztiahalduntasuna, desiren betetze berehalakoa, indar ezkutu eta kaltegarrien existentzia eta hildakoen itzulera. [...] *Gainditu* egin ditugu pentsamolde horiek, baina ez gaude gure sinesmen berriez guztiz seguru, eta zaharrek existitzen jarraitzen dute gure baitan, bermatuko dituen edozein gauza baliatzeko prest”¹¹. Bigarren

aldaera, bestea aise bilaka daitekeena, haurtzaroko konplexu erreprimituetatik sortzen dela esaten da. Ilunpearen beldurra eta, ondorioz, ustekabeen bizirik lurperatua izateko beldurra —Freuden arabera, jende batentzat “gauza makurrena” da— deskribatzen dira “fantasia baten eraldaketa” bezala, “jatorrian ezer lazgarririk ez zeukana, baina halako kutsu likits bat hartzen zuena: hau da, umetoki-barneko existentziaren fantasia”¹². Umetokian emandako bizitzaren lehen fasearekiko oroimin-sentipen erreprimituak, freudtar arrazoibideari jarraiki, esplikatzen dute gizon neurotikoei zergatik emakumeen organo genitalak maiz iruditzen zaizkien oso makurrak. “Beraz, kasu honetan ere, *unheimlich* dena behinola *heimlich* zen, ezaguna”¹³.

Kapoorren lilura fenomeno zorigaitzokoekiko, hala nola ispilu hutsak, hondorik gabeko zulo beltzak, horma inbaginatu edo irtenak, aise interpreta liteke freudtar argudioen arabera. Baina hori egitean arituko ginateke gorago aipatutako beste aztertzaileei kritikaturako akats bera egiten: halako nozio abstraktuekin, ariko ginateke hutsunea, haren lanaren erdiguneko gune hutsa, betetzen, eta, hartara, ukatzen. Makurtasunaren inguruko Freuden saiakera artefaktu bat da, kulturalki eta historikoki determinatutako produktu bat, *Jaitsiera linbora* eta *Haurdun nagoenean* lanak bezainbat.

Lehen begiratuan, badirudi Anish Kapoorrek baduela fede absolutu eta baldintzagabe bat zentzumenen pertzepzioaren berehalakotasunean. Beharbada hori ezin da ezohikotzat jo artista plastiko baten kasuan, baina hala ere deigarria da norbaitek “sublimetasuna” bezalako kontzeptu bat erabiltzea zentzumenek berehala sumatuko luketen zerbait bezala, testuinguru kultural eta semantikoen bitartekaritzarik gabe ere funtziona lezakeen fenomeno bezala, beharrari berari eta haren esperientziari erreferentzia egin, lagun egin eta zentzua ematen dion esparru ideologikorik gabe. Hortaz, lehen begiratuan badirudi amildegi gaindiezin bat dagoela, nola ideiei hala lanari dagokienez, Kapoorren eta, esate baterako, Mike Kelly estatubatuar artistaren artean, zeinak luze eta zabal jardun baitu sublimearekin, eta hartaz honako hau esan: “[Sublimeak] amaigabetasunaren, niaren galeraren edo ezerezaren inguruko kontuak planteatzen ditu, eraikuntza linguistikoak eta sintaktikoak direnak, hizkuntzaren mugak erabiltzen dituztenak egoera bat finkatzeko, errealitatean existitzen ez dena, baina hizkuntzaren bidez existi daitekeena, amaigabetasun-kontzeptua bezalaxe. Hori erabili dezakezu zeure pentsamenduaren mugak probatzeko, hartara zeure burua orgasmo batera jaurtiz, orgasmo erlijioso batera”¹⁴.

Kelley ez bezala, Kapoor saiatu zen sublimetasunaren, makurtasunaren erreferentzia egiten modu transzendental batean, denborari, lekuari eta hizkuntzari lotutako xehetasunetatik harago. Haren helburua da “orain eta hemengo” esperientzia areagotzea “iragan bat edo etorkizun bat iradokitzen ez du[en]”¹⁵ lana eginez, eta hala egitean nabari da Asiako kultura erlijioso bati baino gehiago arte modernoaren tradizio metafisikoari dagokiola (Barnett Newman-en izena sarritan aipatzen da Kapoorri lotuta). Tradizio estetiko horrek dio historiatik irten dela, nahiz eta, ikuspegi soziologiko batetik, baieztapen horrek ez duen zentzu handirik¹⁶. Tradizio horrek —oso mesfidatia hizkuntzaz eta irudikapen anekdotiko eta narratiboez— mitologia paganoaren eta sinbolismo sakratuaren etapak pasatu dituen espiritualtasun baten eramailea dela aldarrikatu nahi du.

Bestalde, agian hausnar genezake bidegabekeriarik gabe Kapoorren artearen eragina, sentimendu makurren berehalako ondorioa izateaz gain, gutxienez neurri berean oinarritzen dela halako sentimenduez Freudek egindako interpretazioaren eta interpretazio hori sortu zen testuinguru

kulturalaren eta historikoaren gure ezagutzan. Beharbada gaur egungo ikusle batentzat jada ezinezkoa izango litzateke zeharkako zentzu horren eta berehalako eraginaren artean bereiztea.

Kapoorren eskulturak sortzen duen eragin indartsua erabili liteke haren zeregin artistikoa halako fenomeno psikologiko denboragabe eta unibertsaletan oinarritzen dela dioen baieztapena sendotzeko. Alabaina, litekeena da orobat kontrako ondorioa: alegia, haren lana, bere estetika transzendentea gorabehera, neurri batean paraleloan doala iruditeria mota batzuekin, sinetsarazle ezkutuen modura, sustrai sakonak dituztenak gaur egungo ikusizko kulturean. Pentsa liteke makurtasuna, kultura horretan inplizituki rol garrantzitsu bat jokatzeko duena, ez dela horrenbeste fenomeno soil-soilik psikologikoa, baizik eta, alderantziz, bere interpretazioekin bat egin duen zerbait dela: fenomeno bat, freudtar teoriatik eratorritako mota guztietako planteamenduez blaitu eta gero, orain ia edonork esperimintatu eta estima dezakeena “inkontzienteki”.

Makur horren ideia interesgarri baina horren eztabaidagarria da zeharkatu egiten dituelako kultura serioaren eta herrikoiaeren sailkapen oro. Kontzeptu hori Anish Kapoorren lanari aplikatzean, haren lanen maila denotatiboaren eta haren konnotazioek piztu ditzaketen erantzun irrazionalaren arteko itxurazko desadostasunetik harago joateko aukera eskaintzen du, halako moldez, non lekua egin baitakioke printzipio unibertsalen funtsik gabeko erabilera egingo ez duen azalpen integratu bati.

[Itzultzailea: Juan M^a Mendizabal]

Oharra

1. Ikus, adibidez, Thomas Mc Evilly, “The darkness Inside a Stone”, *Anish Kapoor*, erak. kat., Londres: The British Council, 1990, 11.-41. or., eta Jeremy Lewison, «A Place out of Time», in *Anish Kapoor: Drawings*, erak. kat., Tate Gallery, Londres, 1990, 9.-25. or. [itzuli]
2. Alderatu Hans den Hartog Jager, “Wegzinken in het zwartste zwart. Gesprek met Anish Kapoor, beeldend kunstenaar op zoek naar het sublime” (elkarrizketa Anish Kapoorri), *NRG Handelsblad*, Rotterdam, 1995eko martxoaren 17a, CS-3. or. [itzuli]
3. Homi Ihaba eta Anish Kapoor, “A Conversation”, *Anish Kapoor*, erak. kat., Tel Aviv Museum of Art, 1993, 59. or. [itzuli]
4. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), Oxford University Press, 1990, 36. or. [itzuli]
5. *Ibid.*, 123. or. [itzuli]
6. Generoari hurbilketa orokorrako baterako, ikus, adibidez, Joseph Gixti, *Terrors of Uncertainty. The Cultural Contexts of Horror Fiction*, Routledge, Londres/New York, 1989. Carol Clover-ek “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film” artikuluan, *Representations*, 20, 1987ko udazkena, 187.-228. or., beldurrezko film mota berezi bat aztertzen du. [itzuli]
7. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Massachusetts/Londres, The MIT Press, 1992, 20.-21. or. [itzuli]
8. *Ibid.*, 39. or. [itzuli]

9. *Ibid.*, 41. or. [\[itzuli\]](#)
10. Sigmund Freud, “The ‘Uncanny’”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, itzul. James Strachey, Anna Freudekin batera, Londres, The Hogarth Press, 1953, 241. or. [\[itzuli\]](#)
11. *Ibid.*, 247. or. [\[itzuli\]](#)
12. *Ibid.*, 244. or. [\[itzuli\]](#)
13. *Ibid.*, 245. or. [\[itzuli\]](#)
14. Mike Kelley, hemen aipatua: Colin Gardner, “Let it Bleed: ‘The Sublime’ and ‘Plato’s Cave, Rothko’s Chapel, Lincoln’s Profile’”, Elisabeth Sussman (ed.), *Mike Kelley: Catholic Tastes*, erak. kat., Whitney Museum of American Art, New York, 1993, 113. or. [\[itzuli\]](#)
15. Ikus 2. oharra. [\[itzuli\]](#)
16. Alderatzeko: T.J. Clark, “In Defense of Abstract Expressionism”, *October* 69, 1994ko uda, 23.-48. or. [\[itzuli\]](#)

ANISH KAPOOR: HUSTUTASUNAREN SORKUNTZA

HOMI K. BHAHBA

Lehen aldiz argitaratua in *Anish Kapoor*, erak. kat., Hayward Gallery, Londres, eta University of California Press, 1998

Espazio hutsak jasateko ezgaitasunak mugatu egiten du eskura dagoen espazio kantitatea. W.R. Bion, Cogitations¹

Garrantzitsuena da halako batean ilusiora iristea. Haren inguruan batek aurkitzen du puntu sentibera bat, lesio bat, oinazezko eszenatoki bat, historia osoaren ibilbidea iraultzen duen puntu bat, baldin eta artearen historiaz ari bagara eta hartan interesatuak bagaude. Puntu horrek zerikusia du ilusio espaziala eta hustasuna sortzea gauza berdinak ez direlako ideiarekin. Jacques Lacan, Ethics²

Artista naizen aldetik, nire rola zerbait esatea, adieraztea, adierazgarria izatea al da? Uste dut nire rola, artista naizen aldetik, dela gauzei adierazpidea ematea, eta ez adierazgarria izatea. Ez daukat esateko gauza berezirik, ez daukat inori emateko mezurik. Baina nire rola da gauzei adierazpidea ematea, alegia, batek erabili ahal izango dituen, landu ahal izango dituen pertzepzio fenomenologikoak eta bestelakoak agertzea ahalbidetuko duten formak definitzea, eta gero existentzia poetiko baterantz mugitzea. Anish Kapoor³

HUSTASUNAREN EGIAZKO ZEINUA

Kapoorren lana aztertzeko modu baliotsuena izan liteke iradokitzea objektu baten presentziak, hustasun hutsak bainoago, lor dezakeela espazio bat hutsagoa egotea. Gehiegizko hustasun sortzaile hori nonahi ikusten da haren lanean. Kapoorrek bi indar aurkako baina elkarri lotutakoren ekintzarekin erlazionatzen du prozesu hori: atzera egitea eta errebelazioa, «gainazal berri bat eratu eta osatzen duen amildegi batera hurbiltzea, zeinak aipatu gainazalaren, haren tentsioaren auzia irekia mantentzen duen»⁴. Hartu dezagun, adibidez, *Adam* figura. Barrunbe bat arrokan sartua hain sakon, non haren amildegi pigmentudunak arroka beraren sakonerari erronka jotzen baitio eta pisurik gabe azalera igotzen baita. Kolpetik, harriak bere masa lekualdatzen du eta, bere itzala bakarrik utziz, azpian duen baino handiagoa den azalera bat sortzen du. Edo ibil gaitetzen *Haurdun nagoenean* (*When I Am Pregnant*) lanaren konkorrak isilaren inguruan. Jarraitu diezaiozun hormatik okertua gailentzen den eta

gero, bat-batean, parean duzunean, aurrez aurre, desagertzen den forma horri. Horma gardena egiten denean, zurtasunetik argira pasatuz, aureola argitsu bat besterik ez zaizu geratzen osotasunaren oroipenera itzultzeko. Kapoorren lanaren diskurtso monumentalak eta numenalak ez lituzke zorigaiztoko bizipen horiek ilundu behar, zeinek iradokitzen duten hutsuneari dioten tolerantzia ikaragarriak zabaltu egiten duela eskura dagoen espazioa, «denboraren» beste haustura bat bihurtu arte.

Kritikariek gehiegitan dei egiten digute Kapoorren hutsuneen aurrean paratu gaitzen, bertikaltasunaren bertute modernoan testigantza emateko, Rosalind Krauss-ek oso zuzen deskribatzen dituenak «itxurazko anabasa [...] mugatua izatean nahitaez berberetua» gertatzen den prozesu gisa⁵. Baina eskura dagoen espazioaren hedatzeak –hustasunaren sorkuntzak- beti adierazten du alborako mugimendu bat, trantsiziozko dardara bat, hustasunaren mugak desordenatzen dituena. Hustasunak ihes egiten die esparruari eta figurari; hura ikusiz atzematea absentsia eutsi moduan –zeina osoa eta presente egiten baita ikuslearen begian- moteldu egiten da. Hutsunearen enigma osatu eta presente egiten da behatzailearen begiradan. Orain enigma eta hutsunea bereizi egiten dira mugimendu zantzu batez, zeinak pertzepzio espazioa ezabatu eta ikusleak zeharkatu beharreko denbora asaldatzailer eta bereizle batez osatzen baitu: «irauli, baieztatu, ezeztatu». Trantsiziozko denborazkotasan hori da, hutsunearen hedapenean gauzatua, Kapoor grabatzen saiatzen dena erakusketa den esperientzia fenomenologiko bihurtzen duen denboraren joanean eta mugimenduan bertan. *Ispilu bikoitza* (*Double Mirror*) lanak eskaintzen du «hustasuna sortzearen» teknika material eta posibilitate metaforikoen behin eta berriz agertzen diren motiboetako bat, testu honen gaia, hain zuzen. Entzun artistari:

Ispilu bikoitzek, konkaboek, badute harrigarritik, elkartzen dituzunean ez baitituzte errepikapen amaigabeak eskaintzen. [...] Angelu eta posizio jakin batzuetatik ispiluetan irudirik ez agertzea interesatzen zait niri. Oso interesgarria iruditzen zait irudiok nola, itxuraz, irauli, bere burua baieztatu eta gero ezeztatu egiten duten. [...] Behatzailea ispilu itsugarri horien alboan kokatzea korridore estu horretan [...] trantsiziozko horretan [...] nolabait angelu oker batean kokatua ispiluen «ikusizkotasanarekiko» edo behatzailearen «ikusgaitasanarekiko», da haien artean harrapatua geratzea; lehia horrek elkar deuseztatzen ditu une batean, betiere eskatuz perspektiba bitxi, oker batetik begira dakien [...] Denbora eta espazioa itxuraz absente, geldirik dauden horretan [...] korridore estu horretan, paradoxikoki badago halako ezinegon bat, deserosotasun bat [...] Lehenago ere esan bezala, trantsiziozko mugimendu bat da: irauli, baieztatu, ezeztatu egiten du⁶.

Trantsizioaren ukimen-bizipena harrapatua geratzen da ispilu bikoitzen artean dagoen espazio birtualean. Subjektuaren eta objektuaren arteko distantzia perspektiboa edo ispiluaren eta haren islaren arteko oreka mimetikoa ordeztu ezabatze- eta iraultze-mugimendu batek: «irauli, baieztatu, ezeztatu egiten du». Piktorikotasunaren posibilitatea edo ikusizko plazerari lotutako irudi sorrera aldatu balira bezala da, agerian uzteko hutsunea, iluntasuna, hustasuna, puntu itsua. Baina Kapoorren lanaren asmoa ez da irudikatzea argiaren eta iluntasunaren, edo espazio negatiboaren eta positiboaren parte hartzea, erlazio dialektiko batean, zeinean hustasunak ilunduz doan ispilua zeharkatu behar duen presentziaren osotasuna bere gain hartzeko. Kapoor trantsizio egoeran geratzen da, hari eman bere

afektuak -antsietatea, deserosotasuna, artegasuna- garatzeko behar diren denbora eta espazioa, behatzea bera lanaren sortze-prozesuaren parte bihurtu dadin. Behatzaileak objektuekin duen harremanak dakar zalantzan jartzea lana ikusizko esperientzia bihurtzen duten baldintzak: nola bihur daiteke ikusgai hutsune kontzeptual? Nola adieraz daiteke sumatutako hutsunea?

Galdera horiek Kapoorren helburuarekiko leialak izaten jarraitzen dute. Ez «erreal» islatzeko edo forma estetikoaren perfekzioa agerian uzteko zentzu mimetikoan. Bai, ordea, *homo faber*en zentzuan, zeinaren begiak fidelak baitira fabrikazio-prozesuarekiko -doitzea, lautzea, leuntzea, zorroztea-, «egilearen» edo materialaren neurritik haratago mugitzeko, halako moduz, non «gizon baten ekoizpenak *gehiago* izan daitezkeen» -eta ez bakarrik *gehiago* irau- «gizona bera baino»⁷. Hustasuna *hutsagoa* egiteko Kapoorren ideia da prozesu bat, zeinaren bidez artistak ihes egiten baitio «nortasunaren» helmen gozoeiari, uko eginez lanaren iturria -haren originaltasuna edo nortasuna- estiloaren sinadura azalekoan geratzeari.

Hasieran, estiloak gorazarre egiten dio «nolakotasunaren» berezitasunari, egilearen edo artistaren erronka bereziari; baina hura «izen» edo sinadura bezala finkatu ondoren, balioa gero eta adostuago eta merkantilizatuago bilakatzen da. Hutsa estilo moduan tratatzea da haren hustasuna interpretatzea piktorkotasun eskaera huts bezala: Clement Greenberg-ek «hutsunearen begirada» gisa definitu duena⁸. «Bakuntasun geometrikoak eta modularrak iragarri eta esan nahi dezake gauzarik urrunena, baina seinaleak esan nahi dutenaren arabera interpretatzeak salatu egiten ditu artistikoki [...] margolanaren laukizuzenaren eta erretikula kubistaren espektroak haien lanen gainean daude, bete ditzaten eskatzen; eta bete egiten dira, bai, argitasun eta iluntasunezko marrakiz⁹. Begirada hutsetik urruntzean iradokitzen dena *gehiago* da egiazki gauzatutako hutsa «hustasunaren zeinutik» abiatua fabrikatzen dela. Lan baten «zeinuaz» mintzatzea ez da teoria praktikarekin ordeztzea, ezta ikusizko arte bizipena hizkuntza idatziaren eskuetan uztea ere. «Hustasunaren zeinua» ezin da formalki finkoa izan, ezta irudi edo ideia baten moduan kontserbatu ere. «Fidela» da objektuaren egiturari eta materialtasunari, baina bere modura. Greenbergen arabera, sortzen da figurazioaren edo teknikaren «seinaleek» zer esan *nahi* duten artikulatzea galarazten denean; hutsuneak hustasuna betetzeko egiten duen eskaerak erresistentziak topatzen dituenean; estiloaren sinadurak ezin duenean jada lanaren logika izendatu edo haren gainean kontrola duela aldarrikatu. Kapoorren hutsuneak, aurrean dituguneari objektu zizelatu moduan -hauts urdinak distantzia urrun xarmagarriaren koloreko bihurtzen direnean- ez dira haren hustasun sortzearen gauza berdina.

Uste baldin baduzu «hustasuna» ikusi duzula materialaren masaren bihotzean fatxada lautu batez inguratutako zulo horretan, hobe duzu berriro pentsatu. Hutsunea materialean egokitzen den espazio negatibo mugatu bat bezala ikustea haren fisikotasuna atzematea besterik ez da. Hutsunearen sakontasunak esparruaren edo *generoaren* barruan perspektiba absente bat eskaintzen duela imajinatzea da manufakturaen pedagogiarekin edo gustuaren teknologiarekin atsegin gehiegi hartzea. «Egiatzko sorkuntza» soilik gertatzen da materiala eta materiala ez dena elkar ukitzen dutenean. Egiaz sortutako gauza batek bultzatzen gaitu modu erabakigarrian ilustratibotasunetik, «hutsunearen begiradatik» harago: hustasunaren zeinuak hedatu egiten ditu espazio erabilgarriaren mugak. Hauxe dio Kapoorrek:

Sinetsita nago artelanak, edo, hobeto esanda, munduko gauzak, ez bakarrik artelanak, egiazkotasunez sor daitezkeela. Egiazkotasunez egiten badira, beren buruaren jabe izatearen zentzuan, ederrak dira. Egiazkotasunik ez badute, begia tresna oso azkar eta oso zehatza da [...]. Egiazkotasunez egindakoaren ideiak ez du zerikusirik egiarekin bakarrik. Materialaren eta ez-materialaren arteko topaketarekin du zerikusia [...] Munduan gauza [bat] existitzen da koherentzia mitologikoa, psikologikoa eta filosofikoa duelako. Orduan egiten da gauza bat egiazkotasunez...

Uste dut itxuraz aukera material berdinetara nire itzultzearen arrazoia dela errealitatean gainazal lautua ez dela pigmentua ez bezalakoa. Azken batean, materialtasunaren azpian dauden kontuekin du zerikusia, materialak hemen egotearekin beste zerbait posible egiteko. Hori interesatzen zait niri. Eskura dagoena, edo gauza ez fisikoak, intelektualak, materialak eskura jartzen dizkigun aukerak [...]. Materiala aldatu egiten da [...]. Kontua ez da fabrikazio-metodoa. Kontua da objektu bat ongi eta egiazki eginda dagoen¹⁰.

Kapoorren pentsaeraren eta sorkuntzaren muinera iristeko, ohartarazi beharra dago hutsunearen fisikotasunaren eta egiaz egindako hustasunaren arteko desberdintasuna. Horretarako, jo dezagun Heidegger-ek erabilitako pitxerraren parabola ederrera¹¹. Zer egiten du buztingileak pitxerra moldatzean? Zer materialez dago eginda pitxerra? Buztingileak alboak eta oinarria moldatzen ditu, pitxerra zutik egon ahal izan dadin, bertikalean. Baina hura ontzi itxi bihurtzeko, hutsuneari forma bat eman behar dio. «Hasi eta buka, buztingileak beretu egiten du hutsune atzemangaitz hori, eta pitxer itxurako ontzi gisa aurkezten du. [...] Ontziaren gauza izaera ez datza, inola ere, eginda dagoen materialean, barne hartzen duen hutsunean baino». Hustasuna izendatzeko termino egokia sortu banezake, esango nuke pitxerrari begiratzean ez dagoela erraz bereizi daitekeen kanpoalderik (buztina) ez penetra daitekeen barnealderik (hutsunea), ezta erraz bereiz daitekeen espazio positiborik eta negatiborik ere. Ustezko bitariko kontraesan horiek hastapeneko erlazio bat dute elkarrekin. Elkartuta mantentzen ditu aire geruza baten gainazala itsas horizontearen lerroarekin gurutzatzen den indar tangential hutsarekin, osagaiak txirikordatuta, gratatuta haizearen eta uraren presioak jasaten dituen eta oreka kaskarrean dagoen haize oihal zuri zarrastatu batean: atezupeko oihal bat da hutsunea barne hartzen eta itsasontzi/pitxerrari eusten diona. Pitxarreko materialak eta ez-materialak elkar ukitzen duten une atzemangaitz horretan, pitxerrak indar erlazio zehar baten eragina jasaten du: grabitateak sustraitu egiten du buztina, eutsi egiten dio; hutsunea, berriz, hustasunak arindua, gai da airea edo ura «gordetzeko». Erlazio misteriotsu horretan, bi osagaiak bat egiten dute bereizten dituzten desberdintasunaren kariaz, eta gainazal, osagai, material edo esanahien arteko lehia bat pizten da, «hirugarren» dimentsio baten bidez bata edo bestea gogora ekartzen duena. Bikoiztu eta lekualdatu egiten duen dimentsioa da: pitxerra «bikoizta» da, jada ez baitago objektu bakar bat, buztinaren (materiala) eta hutsunearen (ez-materiala) arteko *erlazio* bat baizik. Eta, era horretan pitxerraren batasuna berregituratu ondoren, eusten diona (materiala) eta gordetzen duena (ez-materiala) erlazionatu egiten dira, «bestetasun», alteritate gaituzko ezinezko diferentzia baten bidez. Egiaz egindako lanak zalantzaren hauskortasunean aurkitzen du bere oreka.

Indar mugimendu anibivalente horren aitorpena, literalaren eta metaforikoaren arteko «bikoiztasunarena» edo «bestetasunarena», hustasunaren eta hutsarena, eta elkarren alboko hurbiltasunarena daude Kapoorren lanean. Lekualdatzearen bidezko halako artikulazio batek ahalbidetzen digu hustasuna «zeinu» gisa dezifratzea, «zeinean benetan daukagun barnealde baten kanpoaldea»¹², eta ez diogu amen esaten hutsunearen begiradari, betea izateko duen premia adierazten duenean.

KEINU ESPEKTRALAK

Behin batean hustasunaren zeinua ikusi nuen hutsune ilunetik altxatzen. Euria eta hautsa nagusi ziren AK eta biok autoz iritsi ginenean patio harriztatura. Esan zenuen «Gauza bat erakutsi behar dizut» eta hatzez erakutsi zenidan harri ilun estali bat [*Espektroa* (*Ghost*), Kilkenny-ko kareharria], haren argia hautsak moteldua. Trauskil landutako harri hartara hurbildu ahala, haren masa irregularra gure behaketaren zain dago, pasibo, inkontziente. *Svayambh* kontzeptua, estetika buru-sortuari sanskritoz ematen zaion izena (zeinaren kontrakoa *rupa* baita, gizakiak egindako eta giza artifizioz inposatutako forma)¹³ denbora darama zure interesa erakartzen, eta, ikuspuntu batetik, *Espektroa* lanak «forma irregularreko irtengune» horietako baten antza dauka¹⁴. Baina orduan, bat-batean, fatxada *rupari* dagokio. Beti harritzen nau nolako formaltasunez zizelatzen dituzun hutsuneak harrizko zure lanetan. Sarrerak, leiho luzeak, atalaseak, akabera dotoreko atariak, perfil zorrotzeko ateburuak, kontrasteen daudenak inkrustazio eta almenen aura zatarrekin, inguruan duten mendeen jarduera kimikoarekin. Harriaren mugimendu bihurritu anibivalentea nahastezina da: *svayambh-rupa*, eta, gero, bat-batean, *rupa-svayambh*: buru-sortua/gizakiak egina, eta gero, instant errepikakor batean, berriro ere gizakiak egina/buru-sortua. Aurkia eta ifrentzua ez daude elkarren aurka, ezpada biratu egiten dira, neurri batean beren buruetarantz, neurri batean beren buruetatik urrunduz, zeharka begiratuz. Begirada bitxi eta sakon bat diagonaletik. Harri osoa geratzen da bihurritze batean harrapatuta: aurreko egoera batetik atzera egiten, beste denbora batetik azaleratzen, ebaska bezala guri begiratzen, neurri batean bakarrik presente, zehar agerian utzia, trantsiziopeko eszenaratze bat.

Zure atari eta laukien formak etenak dira, interbentzioak materialaren historia etengabeen: ez iragan jatorrizko batean, baizik eta orainaren zehartasunean, helmenetik at, baina oraindik etorkizuna ez den horretan. Trantsizioan, materialaren eta ez-materialaren artean [...] zuk diozun bezala.

Geratu hor, diozu, egin pixka bat albora...

Harriaren albo baterantz noa. Berriz jakin-mina pizten dit lanaren sarrerako beste alderdi batek, orain zehar agerian geratu dena. Haren eskalak badu zorigaitzokotik. Irekigunea ia gizatiarra da, baina ez da guztiz gizakiaren irudira egina, ez ditu dimentsio jainkotiarrek ez neurri etxetiarrak. Sarrerak ez zaitu erabat barne hartzen, baina ezta ihes egiten ere: harriaren aurrean kokatzen zaitu, egiazkotasunaren trantsizio- edo iragankortasun-egoera batean egokitua: ez guztiz gizatiar/ez guztiz berezko, harriaren eta existentzia poetikoaren pasabide bat bezala. Gu «lasaitasun nahasizko» egoera batean gaude, Heideggerrek hustasunaren berehalako errebelazioarekin erlazionatzen dituen tentsio eta antsietatea jabetzen dira gure begiradaz; orduan, harriaren osotasuna uzkuritu egiten da, edo era anibivalente batez

atzera eta aurrera egiten du bere bizitza bikoitz eta lekualdatuen artean: *svayambh-rupa*. Osagai bat biratzen denean bestearen aurrean jartzeko, leku itsu bat topatzen du, beharrezko hutsunea: «agerian uzten ditu izaki horiek haien arrotzasun erabateko baina ezkutukoan errotik beste bat den zerbait bezala, baina ezerezarekiko»¹⁵.

Orduan, kolpetik –hutsuneari dagokionez-, arrokari eusten dion hustasunean, espektroa ikusten dut. Ez da altxatzen; ezta jaisten ere. Ez dio begiari uzten jatorriaren atseginak bilatzen; kanpotik dator?, barrutik?, nondik? Espektroa ez da moldatzen ere distantziako eta hurbiltasunezko dimentsio ezagunetara: non bizi da? Kanpoan?, barruan?, aurrean?, atzean? Heideggerren pitxerraren edo Brancusiren *Zutabe amaigabe* (*Endless Column*) lanaren kasuetan bezala, «zerua eta lurra bizi dira» *Espektroaren* egituran¹⁶. *Espektroari* darion hustasunaren argia, buztineko hutsunea edo haize oihaleko haizea bezala, zeihar doa, dimentsio eta banaketa-material horiek zeharkatuz; harriaren sakonera azalera ekartzen du, haren bertikaltasunari pisua kenduz eta une batez geruza antzeko zutabe baten gardentasunean eutsiz. Baina orduan, hodei ilunak gainetik pasatzean, argizko zutabea parte batean hausten da, eta itzala sartzen da haren hustasunean hainbeste presentzia ilunez, non harriaren ispilu sakona argitzen baitu. Berriro ere, lanari bere izaera ematen diona da materialaren mugimendua ez-materialean *sartu eta zeharkatzeko*, harri *barruan eta kanpoan* bizi den espektroa: Hamleten aitak bezala, *Espektroak* gaua ibiltzen du eta hegan eramaten gaitu «toki urrun[ago]» batera.

LUR EGONGAITZEAN

«Toki urrun» bat, Shakespeare-ren hitzetan, egiazki eginda dago Kapoorren lana prezatzeko. Ez, ordea, eszenatoki teoriko huts edo arte-esparru autonomo gisa, forma perfekzionagarri gisa interpretatzen bada. Alabaina, esaldia interpretatzen baldin bada *Espektroak* igortzen duen argi artetari zuzendutako begirada eta hari erantzuten diogun lasaitasun harriztua bezala, orduan «toki urrun bat» Kapoorren lanetan behin eta berriz errepikatzen den keinu batez kontziente egiten gaitu, dela hormako hutsune sakon pigmentatuetan edo zoru gainean kokatzen dituen altzairu herdoilgaitzezko piezen merkuriozko azpimunduetan. Gainazalaren bat-bateko desagerpenak zulo sakon beltz batean gure oinen azpiko lurra moztzen du; gorputzak bere norabidea eta dentsitatea galtzen ditu; begirada airean igeri dago, horizonterik gabe, etxerik gabe. Lanerantz egiten dugun urrats bakoitzaz lur egongaitzean sartzen gara; gure begirada sarkorra eskegita geratzen da lauki baten, argitasun bikaineko ertz baten barruan, zeinak bizirik irauten baitu itzal lerroaren gain-gainean, eta gero ikuspegi oro galtzen da: zorabioa. Hustasun hori muturrekoagoa eta esploratzaileagoa da hustasun hutsak edo espazio «negatiboak» barne har lezaketena baino.

Kapoorren hutsuneez behartzen gaituzte aitortzera hustasunetik abiatutako arte-sorkuntza ez dela absentziaren edo presentziaren irudikatze-prozesu bat, ez dela betearen edo hutsaren irudia. Bere patua betetzeko Greenberg-ek «hutsunearen begirada» esaten zionari amen esan gabe, lanak uko egin behar dio eta behin eta berriz berrezarri bere dentsitatea, egoera aurkako eta kontraesanezko horien artean bizi den hustasunaren zeinuaz: «Adierazle fabrikatu batetik abiatuta, pitxer hori, hustasun hori eta betetasun hori berez sartzen dira munduan, ez gehiago, ez gutxiago»¹⁷. Eta zirrituetako espazio horiek bakarrik irudika daitezke lanaren irudipenezko muinaren barruko kalitatearen eta kantitatearen

mugimenduan, eta muin hori bere periferian dabilen eredu errepikakor batek lekualdarazten du, ezezko edo baiezko espazioaren dimentsioak, laukitua eta askea, barruan dagoena eta kanpoan dagoena, nahasiz. Pentsamendu konplexu horrek Kapoorrek berak bere lanaren egiazko sorkuntzan duen interesa aztertzen du: «Balirudike forma bera ari naizela sortzen, aldi bakoitzean helburu desberdin batekin», idatzi zidan duela gutxi, 1996an elkarrizketatzaile bati egindako aipuan sakonduz: «Egiten ari naizen gauzak dira artista gisa lan egitea posible izango zela pentsatu nuen lehen aldian egiten nituen gauza berak. Interes batzuk indartu egin dira, baina gai zentralek berdinak izaten jarraitu dute»¹⁸. Nola interpretatzen dugu formaren «berdintasuna» helburu desberdinen zerbitzura jartzen direnean? Zer errepikapenek egiten dio lagun hutsunearen mekanismoari? Galdera horiek eramaten gaituzte berriz kontsideratzera zertaz ari garen lan baten «identitateaz» ari garenean.

Pentsa dezagun, adibidez, *Izenik gabe* lanean, altzairu herdoilgaitzezko monolitoan. Haren ispilu-antzeko gainazalak, mundua hankaz gora jarri baino gehiago, berrelkartu egiten du, eta espiralezko ikuspen bihurtu, zeinaren osagaiak formak eta zatikiak, lurra eta zerua, hormak eta aurpegiak diren: hots, lausotzen diren azalerak, altzairuzko kutxa handiaren barne-paisaia sakonerantz dena erakartzen duen *gestalt* batean bat eginik. Baina hutsunearen iluntasuna engainagarria da, eta haren ilusio espaziala, nahiko atzemangaitza. Izan ere, ispiluaren magiak murriztu egiten baitu munduaren nola sakontasuna hala pisua, hura altzairuaren gainazalean igeri dagoen larruazal bihurtuz, objektuaren beraren deuseztasuna azpimarratuz. Dagoeneko ez da piezaren «barnealde» leizetsua hutsunea adierazten duena; hustasunaren sorkuntza, ispilua bera bezala, dago nonahi eta inon ez, barnekotasunak eta kanpokotasunak ez dituztelako determinatzen dituzten dimentsioak gordetzen. Ispiluak xurgatu egiten du, baita, ordea, kanporatu ere: islak eta atzeraldiak sortzen ditu. Halako interpretazio batek ilustratzen du ispiluaren gainazal islatzailean mamitzen den mugikortasuna, eta erakusten ditu «gauza ez-fisiko [horiek], gauza intelektualak, materialaren *bitartez* eskura agertzen diren aukerak»¹⁹. Baina ispiluaren hutsunearen bihurtze horrek ez du onartzen forma errepikapenaren auzia, Kapoorrek egiazko sorkuntza deskribatzen egiten duen galdera: zergatik *itzuli* forma huts horretara, forma berberera, eta haren posibilitate materialetara?

Hutsunea Kapoorren lanetan dabilen hustasun zeinu gisa ikusteak norabide metonimiko batean bidaltzen du gure galdera. Kapoorren zuloak saiheska interpretatu behar dira, materialak zeharkatzen dituzten hutsuneak bezala, gainazal leunduetatik pigmentuetara, prozesu narratibo batean puntuazioak betetzen duen funtzioa eginez. Artistak honela deskribatzen du hustearen alderdi hau:

Harrian badago historia bat, eta harria zulatzeke ekintza hutsa sekuentzia narratibo oso bat sortuko balitz bezala da [...]. Narratiba egoiliar kontzeptua formulatzen saiatzen ari naiz. Ez da nire asmoa ezer errebelatzen hastea, hori ez zait interesatzen...²⁰.

Metafora linguistikoarekin jarraituz, «narratiba egoiliarak» eskatzen digu inskribapen bikoitz bat imajinatzea: hutsuneak, forma gisa, presentzia fisiko gisa, «berbera» izaten jarrai dezake, baina, hustasunaren zeinu gisa, egiazko sorkuntzaren materialari hats ematen dion «bestelako» zerbait hori gisa, beti da desberdina. Narratiba egoiliarrean, zultze-puntuan errepikatzen dena da erlazio hori, joan-etorrian dabilena, formatik zeinura, fisikoaren orekatik materiala lantze artegara. Saiheska, edo diagonalean, mugituz eta ispilu-hutsunetik eta haren zaintza metalikotik (*Izenik gabe*, 1997) urrunduz,

atzera begira, geure burua ikusten dugu beste posibilitate material batera eramana, *Nire gorputza zure gorputza* (*My Body Your Body*)(1993) laneko hutsune meditatibora. Errepikapenaren narratibak aztarna eliptiko bat uzten du lanean. Behatzailea pigmentu urdinezko geruza zeharrez sartzen denean, gorputzaren objektu iheskorraz mintzo da hutsa: aitaren gorputz absenteaz, faltan sumatutako amaren gorputzaz, maitalearen irrikatutako gorputzaz, neure gorputzaz. Gero lana aldatu egiten da, eta galeraren iluntasunetik argi eta oroimenezko toles bat sortzen da; ertz baten, ezpain baten, estalki baten, gorputz adar baten, bizitza-ildo baten forma gorabeheratsua [...] espazioaren eta hustasunaren arteko topaketa hauskor bat; eta gurtze anbiguo horretan, zure gorputzaren aurkikuntza, nirearena...

Oso interesatzen zait setatuki estatikoa eta aldi berean dinamikoa ematen duen egoera hori. Zaila da hari izenik ematea, baina bakarrik dakit egoera existitzen dela gertatzen denean [...] eta hor dago, esaterako, *Espektroan*, *Nire gorputza zure gorputzan*. Zerbaitek horretan parte hartuko balu bezala da zu begira zauden bitartean [...] Richard Serra ere egiten ari da hori. Eragin hori laukitzea interesatzen zait: alimaleko pisu baten eragina da [...] desoreka bat. Forma itxuraz desorekatu bat²¹.

IKUSPEN DIAGONALAK

Desoreka ez da nahasi behar oreka galtzarekin. Egiaz egindako lanak desorekatuak daude, antza, edozein ikusizko esperientziak edo deskribapen fisikok transmiti lezakeen baino zentzu sakonago batean. Izan ere, formalki «desorekatua» dagoena, ironikoki, agerian ez dagoenaren emaitza da, baina materialaren espiritu eratzaila trantsiziozkoari datzekio. Gogoratu dezagun Kapoorrek materialtasunaz egiten duen deskribapenak garbi uzten duela ezen «errealitatean, gainazal leundu bat ez d[el]a pigmentatu baten bestelakoa. Azken batean, materialaren *azpian* dagoenari dagokio, materialak *beste zerbait posible egiteko* egoteari hor [...] gauza ez fisikoak, gauza intelektualak, materialaren *bidez* zabaltzen diren posibilitateak». Horrenbestez, materiala ehun bizidun baten antzekoa da, bitarteko kontingentea eta erlazionala; haren trantsiziozko gaitasunak denbora-prozesu jarraitu batean dautza. «Lantze»-prozesua ez da gelditzen objektua fabrikatzean, *homo faberen* nahia delako beren unetik harago doazen eta beren egilearena ez den entitate bat duten lanak egitea. Materialaren bizitza bikoitzaren inguruan dabilen energia ikusezinean eta izendaezinean bizi da egiazko sorkuntza, Kapoorrek «prozesuaren amaiera» esaten dionetik harago irautea ahalbidetuz:

[...] prozesuaren amaieran [...] gertatzen dena [...] da aldi berean oso tekniko eta oso bitxia den zerbait [...]. Da nola harria ez den harria, nola harria beste zerbait bilakatzen den: argia, proposamen bat, lente bat...²².

Beste gauza bat *zeharkatzean* datzan zeremonia ez da harriaren «funtsaren» transmisioa, argiaz edo lente baten bidez, ezta harria forma material guztietatik harago joatearen epifania ere. Egiazkotasuna ez dago begiari atsegin ematen dion horretan, ezta artistaren eskuak sortzen duen horretan ere. Sarritan gertatzen da egiazko sorkuntzak bere burua ikustea fisikotasunari eta transzendentaltasunari

aurre egiten, bitarteko denborazkotasuna zabalik utziz eta hari adierazpidea emanaz; *zerbait* horrek – teknikaren sublimetasun bitxi horrek– egoera estatikoaren eta dinamikoaren artean kokatzen du objektua, trantsiziozko egoera batean:

Beste artista bat aipatu nahi dut, Jackson Pollock [...]. Sinestezina da nola *dripping* teknikazko margolanak beren burua egiten ari diren, haiei begira zauden bitartean. Jolas etengabe horren, nahi izanez gero, jalkitze etengabe horren erabateko hedadurak egonaraziko eta sentiaraziko balie bezala aurrera eta atzera mugitzen ari direla, beren burua egiten ariko balira bezala, mugatuak ez balira bezala, eta jarrai nezake, noski [...]. Jarraitu egingo dut, benetan garrantzitsu irizten baitiot. Badakizu nola aurkitu zuen hori Barnett Newman-ek: margolan batean eremua zabaltzearekin batera, begia era berean funtzionatzen hasten da, hurbiltzen da eta urruntzen da [...] atzera eta aurrera [...] alde batera eta bestera²⁵.

Forma desorekatua badago -hurbiltzen eta urruntzen... atzera eta aurrera...-, denbora ere dislokatua al dago? Egiazko sorkuntzaren egoera trantsiziozkoa agerian uzten duen «zerbait» -hustasunaren zeinua, puntu itsua- horretan dago erantzuna. Hegan bezala oinen azpian mugitzen zaigun lur egongaitz batera goazen bitartean, ezin dugu arte-objektua iritsi behartua egon gabe, «bizitza psikiko guztia behartua dagoen bezala, hura inguratzerako edo saihestera, sortu ahal izateko»²⁴. Hustasunaren begirada «lauki piktorikoaren eta erretikula kubistaren agerpenekin»²⁵ betetzeari uko egin diogunean, haren hustasunetik begirada sarkor bat sortzen da, elkartuta mantentzeko lanaren *mugimendu* performatiboak dakartzan osagai espazial desberdin eta denborazko nolakotasun bereizle horiek: jolas etengabe hori, neurriaren eta esanahiaren jalkina, zipriztinaren eskala eta hedadura horren sintaxia. Harreman espazialak denborazko mugimenduetara itzultzeko prozedurak ahalbidetu egiten du arteak sortzea Richard Serrak anti-ingurune bat esaten diona, «ahalmena nork bere lekua eta bere espazioa sortzeko, eta sortzen den gune eta lekuen aurka jokatzeko [...] bere alorra banatzeko edo aitortzeko»²⁶. Egiazko hustasuna –desorekatua, denborazkotasun baten eta bestearen artean harrapatua- batzarleku bihurtzen da, bere buruarekin eta besteekin erlazio zehar bat izateraino. Gertakari «diagonala» den aldetik, bihurtzen da aldi berean egiteko moduak eta esanahiak elkartzen diren leku bat, eta halaber ikuspegi eta interpretazio desberdinak borrokan ari diren eszenatoki bat.

Norabide diagonalari jarraitzen dion lana ez da horrenbeste objektu bat, ezpada eszenaratze bat, hots, anti-ingurune bat, giroz azkar aldatzen dena eta pertzepziozkoaren eta kontzeptualaren arteko –arte abstraktuaren bizipenean batera eta bestera eramaten gaituzte arretaren tasun horiek- trantsizio bizkorra erakusten du. Eta hori guztia, artistaren hitzetan, harriak zerikusirik ez izatea harriarekin, baizik eta beste zerbaitekin... argiarekin... proposamen batekin... dakarren prozesua truke baten parte baita, zeinean zirkulatzen baitute bestelakotasunak eta antzekotasunak, formaren errepikapenak eta trantsiziozko objektuen ezaugarria den zeinuaren berrikuspenak. Trantsizioan dagoen objektuaren bere deskribapen ospetsuan, D. W. Winnicott psikoaanalista ohartarazten du «*orain arte bereizita zeuden bi gauzaren batasuna sinbolizatzen du[ela] [...] haren bereizte-egoera hasten den denborazko eta espaziozko unean*»²⁷. Izan ere, egiazki egindako objektua espazio elkartu batean eta denbora banatu batean aurkitzen den egoera bat pentsatzean, ondoren, kontrako norabideko, atzetik aurrerako mugimendu batean, irudikatzen den denboraren elkargunea espazioaren kontraesan batean, orduan ikus dezakegu

Kapoorren lanak nola doazen «forma hutsaren» («koordinazioa, batasuna, egitura: ikusgai, baina ikusi gabea»²⁸) menderatze modernotik harago. Trantsiziozko une bakoitzak harria argi bihurtzen du; hustasuna, buztina; edo haize oihala, haizeari eta urari eusten dien larruazala, soil-soilik kasu bakoitzean osagai horiek taupada batek elkartuak daudelako, denbora-eten batek banatuak, forma desorekatu batean hedatuak, zalantzazko mugimendu batean lekualdatuak. Fluktuazio bidezko halako hazkundera ez da espazio areagotze metagarri bat, ezta denbora-metatze etengabe bat ere. Egiaz egindako lanak gauzatzen du Kapoorrek «adierazpidearen» didaktismoaren eta «adierazpidea ematearen» intuizioaren artean egiten duen bereizketa; bere burua zabaltzen dio hustasun bidezko hedapen bati. Hutsunearen borroka bidezkoaren eta desorekatuaren eta denborazkotasun zalantzati trantsiziozkoaren arteko artikulazioak durundatu egiten du introiektzio kontzeptu psikoanalitikoarekin; prozesu horren bidez, giza subjektuak kanpoko «objektuak» bere barrura lekualdatzen ditu, inkontzientearen pasabidea baliatuz. Hutsunearen hustasunak, berez ezer adierazten ez duenak, inkontzientearen antzeko gune interstizial bat okupatzen du, zeinean bi gauza desberdinen bat egitea gertatzen baita «haien desberdintasun-egoeraren hasierako denbora eta espazio zehatzean». Gogoaren tasun afektibo bat da, era nabarmen desorekatuan funtzionatzen duena, sintoma eta sinbolotan artikulatua eta, oroipenaren eta desiraren garaitik lekualdatze garaiz kanpokoan, garaiz iristen ez dena. Hona introiektzioaren jardunaz Nicholas Abraham-ek egiten duen interpretazioa:

Inkontzientea, objektuekiko harremanen bidez, nian txertatzeko prozesua bezala definitzen da introiektzioa [...]. Nia zabalduz eta aberastuz, introiektzioa saiateren da haren baitan inkontzientea, izenik gabea edo erreprimetua txertatzen [...]. Beraz, kontua ez da, gehiegitan baieztatzen den bezala, objektua introiektatzea, baizik eta objektuak eragindako eta baldintzatutako bulkaden eta gorabeheren batuketa introiektatzea [...]. Introiektzioak ematen die objektuari eta psikoanalistari inkontzientearetik bitartekari-papera. «Eremu nartzisistaren eta objektuaren eremuaren» artean *atzera eta aurrera ibiliz*²⁹. [letra etzana nirea da]

Hala, egiaz egindako lana aberastu egiten da, objektuaren ingurune hedatuan sartzen dugunean «hirugarren» bat eratzen duen mugimendu lekualdatu hori, izenik izan gabe jarraitzen duen *zerbait* inskribatzen duen erlazio diagonal hori, materiala norberarengandik harago, bestearenganantz, lekualdatzen duen *zerbait* hori, ikusezintasunaren ertzean bizirauten, pentsatzen ez denari eutsiz. Une bitxi horretan, tekniko dena sublimetasunaren atzeraldi beldurtu bihurtzen da; zipriztinezko margolana kontzentratzen denean aurrera eta atzera mugitzeko, eta begia, eremu hedatuan, barrura eta kanpora egiten duenean. Zeren eta egiazko sorkuntzan, prozesu introiektiboan bezala, objektuarekiko identifikazioa ez baita inoiz haren parteekikoa. Haren alderdi diagonal –borrokazko bat egitea, elkartze gatazkatsua- da *presentzia* gisa agertzen dena; artearen objektu-izaeran egonkortu edo naturalizatu ezin den materialaren zalantza eta anibalentzia ordezkatzen ditu. Psikoanalista inkontzienterantz mugitzen den bezala, hutsunearen artistak bitartekari-lana egiten du egiazkotasunez egindako lanaren jarraitutasun iraunkorra bermatzen duen hustasunarekin dugun harremanean. Harreman gehitzailearen kasuan bezala, buru-sortuaren eta gizakiak egindakoaren artean atzera eta aurrera mugituz hedatzen da, lanaren bertute eta gorabeherak etengabe agertzen diren bitartean, une jakin batean presente figura moduan, eta gerora lekualdatuak artearen beraren eragiketa bizian.

Hutsunea inguratzean, zeharkako mugimendu etenik gabeko horretan, testu honen gaira itzultzen gara: espazioaren ilusioaren eta hustasuna sortzearen arteko desberdintasunera. Lacanek iradoki bezala, «halako batean ilusiora iristen zara [...] puntu sentibera bat aurkitzen duzu, lesio bat, minaren gune bat, atzera egiteko puntu bat [...]. Puntu horrek zerikusia du espazioaren ilusioak eta hustasuna sortzea gauza bera ez direla dioen ideiarekin»³⁰. Halaxe ikus daiteke Giacometti-ren figuretan, zeinak, geldirik edo oinez, astindu egiten baitira txirikordatutako sokak bezala, espektro zaharren eta haur zimelduen arteko halako gurutzatze bat. Ostera ere, kontzienteak gara Kapoorrek laukitutako atari ia gizatiar eta nolabait desorekatuetan agertzen diren zorigaiztoko dimentsioez. Haren harrizko fatxadek irudikatzen dute trantsizioan dagoen bizitza bat, ez laikoa ez sagaratu; eta hemen, Giacomettiren figuretan, topatzen ditugu izaki trantsiziozko baten, nahiko humanoa ez den, eta, kolpetik, humanoegia den baten markak. Bitarteko gune hutsean figura altxatzen da: zaintsua eta ildokatua fosil baten erliebea bezala, une bakar batez gizakiak egindako espazio baten ilusio hauskorrari eutsiz. Orduan, ibiltzean edo zutik egotean, mugimendua eta estasia desorekatu egiten dira eskulturaren aldatze-prozesuan. Aurkia eta ifrentzia fibrilatu egiten dira, gorputza (*Espektroaren* bihurritzea gogora ekarriz) kakotu eta bihurritu egiten da, eta gizakiaren irudia airean geratzen da, hari batetik zintzilik. Hori da hustasunaren sorkuntza.

Hustasunaren aurak giza itzal espektral bat sortzen du: hustasun *gehiagi* ikusezina izateko, *gehiagizko absentzia* hustasun hutsa izateko. Aura bat da, distiratu baino gehiago ireki egiten dena. Aura hori haize-oihal bat bezalakoa da, airearen hustasuna uraren jarioarekin lerrokatzen duena, angelu zeihar batean, itsasoaren eta zeruaren itsaste bat da, zauri bat haizean. Zerk eusten dio gorputzari haren postura diagonalean, Kapoorren hitzetan, «gorputza harria [...] zoria edo espazioa [denean]»³¹? Zerk itsasten du haragia hezurari, harriari, mihiseari, paperari, trantsiziozkoa denarekin, egiazko sorkuntzaren esparru hauskorrarekiko haren topaketan? Entzun hustasunari:

Hutsunea ez da isila. Gero eta gehiago irudikatzen dut trantsiziozko espazio, bitarteko espazio gisa. Zerikusi handia du horrek denborarekin. Artista naizen aldetik, beti interesatu izan zait *nola bila daitekeen berriz sormenezko lehen une hori*, zeinean dena posible den eta ez den benetan ezer gertatu. Konbertsiorako espazio bat da [...] lanaren presentzian bizi den «zerbait» [...] ahalbidetzen duena, edo behartzen duena ez izatera hasiera batean badela aldarrikatzen duen hori³².

Hutsuneari ahotsa ematean, Kapoorrek berriro eramaten gaitu diagonalaren diskurtsora. Zer erlazio dago egiazko sorkuntzaren trantsiziozko izaeraren -espazialki desorekatua, denborari dagokionez, bitartean- eta «originaltasunaren» mitoaren artean? Ohartarazia naiz hutsunearen formaren eta hustasunaren zeinua bikoizte-logika baten barruan pentsatu behar direla. Trantsizioan dagoen objektua bezala, beren banatze-eta bereizte-unean eta tokian egiten dute bat. Halako irudikatze-modu batek ez du gordetzen bere izaeraren sakonean, bere denboran hedatzen den «objektu» bat, haren bat egindako presentzia agerian uzteko. Kapoorrek «hasiera bat» edo «lehenengo une» hori eliditzeak ez du eramaten *den-dena* errebelatua izango den azken ebaluazio batera. Kasu horretan esan genezake, Michael Fried-en esaldi modernoarekin libertateren bat hartuz, presente egoteak ez duela grazia ondorioztatzen, lanak ez duelako agintzen «presentzia etengaberik eta erabatekorik [...] halako bat-

batekotasunik [...] [zeren eta] lana bera une oro baitago agerian»³³. Lanaren presentzian dagoen «atzerapenak» agerian uzten ditu aurpegiak, alderdiak, osagaiak edo bitartekoak, metonimikoki adierazten ez dituztenak osotasun immanente bat, ez narrazio osatu, baina erreprimituak.

Prozesu diagonal bat da atzerapena, zeinean objektuaren osagai edo alderdi sortuberri bakoitzak adierazpeneko bere *locus* espezifikoa eraldatzen baitu, eragiketa orokorrako edo deskribapen unibertsalago bati biderik ez emateko moduan. Irudikapenaren leku horiek errepikapen- eta berrikuspen-prozesu bat abiarazten dute materialaren eta ez-materialaren artean, eta horregatik ezin daiteke ezer esan egiaz egindako lanaz, «multzo» osoari aplikatu dakiokena. «Funtzionamendu berezitasun» horien ondorioa da asoziazioak, esanahiak eta interpretazioak introiektatzea lanaren bizipenean eta objektu izaeran, eta horrek trantsizioan kokatzen du modu ezin emankorrakoan, «pentsatzen duenetik harago pentsa dezan». Esaldi hori Emmanuel Lévinas-ena da, zeinak «deportazio»-kontzeptu bat garatu baitzuen, egiazki sortutako lanaren trantsiziozkotasunaren inguruko nire ideiarekin modu erabilgarrian erlazionatua. Beraz, bere korrelatu nahitakoa izan beharko lukeenarekiko erlazio horretan, [objektua] *deportatua* izango litzateke, ez burutua, ez litzateke iritsiko amaierara, akaberara [*a du fini*] [...]. Denboraren diakronia bera da, bat ez etortzea, desjabetze bera»³⁴ [interpolazioak nireak dira]. Lanean bizi den atzerapenak engaiatu egiten gaitu hutsuneari entzuten haren deportazio unean, hau da, bere nahikotasunetik harago doanean.

Illo horretan, behin batean aditu egin nuen hutsunearen ahots bat horma bateko zauritik sortzen. Horma zuri beste inolako markarik gabe batean bazegoen ebaki sakon okertu bat, *San Tomasen sendatzea* [*The Healing of St Thomas*]. Zauria uzkurto egiten da aura sakon baten modura, eta hurbilarazten gaitu –dizipulu, artista, idazle, behatzaile- mirarizko sorkuntza batera, forma baten, hutsunearen, errepikapen bidezko berpiztera -aldi bakoitzean asmo desberdin batekin- bertaratu gaitzen. Zuk «narrazio egoiliar» moduan izendatu duzunak oihartzunak ditu, nola ikusizkoak, hala biblikoak. San Joanen Ebanjelioko «Tomas zalantziaren» istorioak azpimarratu egiten du dizipuluaren sinesgogortasuna berpiztearen aurrean, zeren «ikusitako eta ukitutako ezean, ez dut sinetsiko». Gero, badago Caravaggio-ren *San Tomasen sinesgogortasuna*, zeinean dizipuluak gorputz birjaioaren inguruan biltzen baitira, begiak iltzatuak, ez Jainkoaren semearen grazian, ezpada Tomasen hatz haragian sartuan; zauria, berriz, hutsunearen formaren errepikapen bitxi batean, ikusten duen begi bihurtzen da, ukitzen duen haragi, San Joanen hitzak esaten dituen ahoa: «Bai, Jesus da, eta jainkotiarra da!»³⁵. Hala ere, ez gaitu Kristoren gorputzaren igokundeak, ez fedearen zuzentasunak, ezta irudiaren «egiak» ere eramaten hormako ebaki diagonal horren, zalantza ikusizko eta espiritualezko eszenatoki horren aurrean, paratzera. Bilatzen duzun *beste zerbait* hori da, narrazioaren azpian bizi dena; mugitzen den baina hasieran agertzen ez den, bakarrik geroago, errepikapenaren errepikapenez, datorren zerbait hori.

Zuk eraman ninduzun zauriaren leku eta kokapen zehatzera.

Ebaki gorri hori soilik, besterik ez. Baina, nolabait, inguruko espazioak bitzita hartzen du, eta hustasun hedatu bat behartzen du, eusten dion hormatik harago, zauria jasan dezan... Ohartarazten dut.

«Hori da inoiz zentratua ez delako», diozu zuk, «eta oso espezifikoa delako. Hor dago bilatzen ari naizenagatik, alegia, gorputzarekiko erlazio zeharregatik. Gogorazi nahi dut Kristoren saihetseko ebakia, zentratu gabea dena, erdialdean ez dagoena [...]. Horrela egon behar du, angelu bat eratuz,

gorputzetik eraikiner mugitzeko, eta gero [...] habitatzearen auzitik zalantzaren arazora [...] zalantza habitatzea [...]. Beste ezer baino gehiago, estetikoki logikoa ematen zuen, baina ezin dut inola ere esplikatuz zergatik³⁶.

«Zalantza habitatzea» esaldia ebaki zeiharrekin elkartzen denean, zure sormen-kontzeptuan dagoen zehartasuna ekartzen dit gogora, «lanaren presentzian bizi den “zerbait” [...] ahalbidetzen duena, edo behartzen duena ez izatera hasiera batean badela aldarrikatzen duen hori». Tomasen zalantzaren bidez erabakitasunik ezera eramaten gaituzu, zure lanaren muin-muinean dagoen anibalentzia batera. Sormenezko lehen unea beti bilatu behar da berriz, haren lehentasuna, haren araztasuna, lehena izatearen haren izaera atzeratzeko. Benetan bizirik ateratzeko, berriz aurkitu beharra dago, errepikapenaz berrezarria, beste denbora eta leku batean berrinskribatua. Atzeratzeko ahalmen horrek, ikustearen, ukitzearen, sinestearen esanahiaren inguruko zalantzaren etika horrek ematen dio halako indarra San Tomasen izena daraman horma zuriko ebaki gorriari. Lanean bizi den zalantzak behartzen baitu bere presentzia atzeratzera, haren errebelazioa geroratzera, hasieran badela esaten duen hori ez izatera. Zer irakaskizun ateratzen dugu Kristoren saihetseko ebakitik? Zein da hormako zauriaren esanahia?

Beharbada, artea egiteak eta sinesmena sortzeak partekatu egiten dituzte halako denborazkotasun atzeratuak: antzeko itxura duten narrazioak dira, baina giza helburu desberdinak dituzte. San Tomasentzat³⁷, Kristoren igokundea ezin da guztiz lortu gurutzean, *sub specie aeternitatis*. Soilik lortzen da Kristoren itzuleraz, Tomasen hatzaren bidez zauriaren sarrera zeiharra berriro irekiz eta haren dizipuluek elkarren eskuak ukituz. Antzeko moduan, egiaz egindako lana ez datza objektu izaeran; lana hirugarren espazio horretan -«trantsiziozko espazio, bitarteko espazio horretan»- sartzen denean bakarrik elkartzen dira gizakiak egindakoa eta buru-sortua, materiala eta ez-materiala, eta elkar ukitzen dute zalantzazko mugimendu -batera eta bestera, atzera eta aurrera- suhar batean. Artistaren «zalantzak» ez du zerikusirik ilusioaren gainazalekin edo errealitatearen izaera lausotuarekin. Arteak zalantza sakon bat ereiten du giza denbora historikoaren nagusitasunaz. Engaiatzen garenean berriro bilatzera -atzera begira, behin eta berriz- arrazoi horrexegatik «berraurkitua» izandakoan inoiz izango ez dena hasierakoa edo estreinako aldiz, ikasten dugu ez nagusia edo oinarrikoa errefusatzen, baizik eta inguratzen, hurbiletik ukitzen. Egiaz egindakoaz -argi espektralaz, zauri gorriaz, toles ilunaz, zurrumbilo islatuaz- lagunduta, «lur egongaitzean» sartu gara, eta hustasunaren zeinua lausoki ikusi dugu. Lehen begiratuan ez dirudi ezer denik; behatzen jarraituta, ez dago ez berpizterik ez amaierarik; gero, apur bat gehiago urrunduz, zalantzatiaren galdera dator. Hutsunearen eta zauriaren irakaskizuna da gu jartzen gaituela *galderaren lekuan*, galderarako leku horretan, zeinak uzten digun aukera bakarra objektuan txertatzea edo harekin identifikatzea -geu, beste batzuk- baita, desorekatua, pentsatu gabea, trantsiziozkoa, zalantzia denaren pasabidez. Apostoluak eta artistak galdera bera egiten dute aldi bakoitzean asmo desberdinekin: argia bizi al da harri horretan? Hutsunea, kolore horretan? Espiritua, haragi horretan?

[Itzultzailea: Juan M^a Mendizabal]

Oharrak

1. Epigrafe honen egilea da Adam Phillips, *On Kissing, Tickling, and Being Bored*, Faber and Faber, Londres, 1994, 75. or. [\[itzuli\]](#)
2. Jacques-Alain Miller (ed.), *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII – The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, itzul. Dennis Porter, W. W. Norton & Company, New York, 1986, 140. or. [\[itzuli\]](#)
3. Anish Kapoorren eta Homi K. Bhabharen arteko elkarrizketak, 1998 (aurrerantzean, *Conversations*). [\[itzuli\]](#)
4. *Conversations*. [\[itzuli\]](#)
5. Yve-Alain Bois eta Rosalind E. Krauss, *Formless - A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997, 26. or. [\[itzuli\]](#)
6. *Conversations*. [\[itzuli\]](#)
7. Hannah Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Press, 1958, 210. or. [\[itzuli\]](#)
8. John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, 1986, 251. or. [\[itzuli\]](#)
9. *Ibid.*, 254. or. [\[itzuli\]](#)
10. Sherry Gaché, «Interview - Anish Kapoor», in *Sculpture*, otsaila 1996, 22. or. [\[itzuli\]](#)
11. David Farrell Krell (ed.), *Martin Heidegger-Basic Writings*, Harper, San Francisco eta New York, 1993. [\[itzuli\]](#)
12. Emmanuel Lévinas, *Collected Philosophical Papers*, Martinus Nijhoff, Dordrecht, 1986, 4. or. [\[itzuli\]](#)
13. Bereizketa horren egilea da Philip B. Wagoner, 'Self born' and 'Man-made': *Architecture, Aesthetics, and Power at Vijayanagara*, eskuizkribua (South Asian Regional Studies Seminar delakoan aurkeztutako ponentzia, University of Pennsylvania, 1997ko azaroaren 5a). [\[itzuli\]](#)
14. *Ibid.*, 8. or. [\[itzuli\]](#)
15. Krell, *op. cit.*, 105. or. [\[itzuli\]](#)
16. Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, itzul. Albert Hofstadter, Perennial Library, New York, 1975, 172. or. [\[itzuli\]](#)
17. Jacques-Alain Miller, *op. cit.*, 120. or. [\[itzuli\]](#)
18. Sherry Gaché, *op. cit.* [\[itzuli\]](#)
19. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
20. *Conversations*. [\[itzuli\]](#)
21. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
22. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
23. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
24. Jacques-Alain Miller, *op. cit.* [\[itzuli\]](#)

25. *Conversations*. [itzuli]
26. Richard Serra, *Writings Interviews*, University of Chicago Press, 1994, 100. or. [itzuli]
27. D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, Routledge, New York, 1982, 96.-97. or. [itzuli]
28. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1993, 217. or. [itzuli]
29. Nicholas Abraham eta Marla Torok, *The Shell and the Kernel*, vol. 1, itzul. Nicholas T. Rand, University of Chicago Press, 1994, 113. or. [itzuli]
30. Jacques-Alain Miller, *op. cit.* [itzuli]
31. Sherry Gaché, *op.cit.*, 23. or. [itzuli]
32. *Conversations*. [itzuli]
33. Michael Fried in Harrison eta Wood [eds), *Art in Theory, 1900-1990*, Basil Blackwell, Oxford, 1992, 832. or. Frieden zati hauek osatzean, haren argudioen espirituari eutsi diot. [itzuli]
34. Emmanuel Lévinas, *Time and rhe Other*, itzul. Richard A. Cohen, Dusquene University Press, Pittsburgh, 1987, 134.-137. or. [itzuli]
35. C.H. Dodd, *Interpretation of the Fourth Gospel*, Cambridge University Press, 1953, 430. or. [itzuli]
36. *Conversations*. [itzuli]
37. San Tomasen narrazioa San Joanen teologiaren testuinguru zabalean esplikatzeko, nire oinarri nagusiak izan dira Dodden *Interpretation of the Fourth Gospel*, 431.-432. or., 442.-443. or., eta Rudolf Bultmann, *The Gospel of John - A Commentary*, itzul. G. R. Beasley Murray, R. W.N. Hoare eta J. K. Riches (ed.), Basil Blackwell, Oxford, 1971, 693.-697. or. [itzuli]