

Brancusi–Serra

GUGGENHEIM BILBAO

"ARTE USAINA OTE?"	3
--------------------------	---

“ARTE USAINA OTE?”

OLIVER WICK

Erakusketaren katalogorako sarrera honek Constantin Brancusi-ren argazki enigmatiko bat du aurretik: ikuslearen aurrean harri bloke, zurezko habe, idulki eta oinarri karratu zein zilindriko mordo itxura batean arbitrario bat altxatzen da. Artistaren estudiora kasualitatez zuzendutako begiradatzat interpreta litekeen hori, egiaz, konposizio zeharo artifiziala da, nahiz aldi berean artistikoa ere baden berez, irudi batean konbinatzen dituela eskultura-jarduerako laneko elementuak —zurabeak eta harri blokeak— oinarritzko formekin eta idulki zatiekin. Haritzeko habearen berehala ikusten dugu multzoa antolatzen duen erreferentzia horizontal bat; horren kontrapuntu bertikal gisa, berriz, irregularki metatutako kareharri bloke batzuk eta zur zati bat. Diagonalean, irudiko bilbe horretatik zehar hegazti forma baten ingerada ageri da, lehen plano hartzen duen blokearen gaineko tailla landugabe gisa, joko erritmiko batean bat egiten duela zatika ageriko egiten diren zilindro formekin.

Seguruenik ez da kasualitatea izango garai bereko argazki batean —1921–22 inguruko data baitu halaber— Fernand Leger gaztea agertzea idulki eta oinarri horiexen artean. Horretan badirudi ezen konposizioa hozi egoeran dela artean, eta berretsi egiten da, era berean, artista eta adiskide biak *forma kontraste* suerte batean elkarrekin dibertitzen direlako susmoa. Lehen argazkian ere badugu joko horren oihartzuna, zeren eta eskultura-materialezko masa formagabe horren erdian Napoleon III.a estiloko koloma apaingarria baitago, eta horren gainean, busto klasiko bat izan beharrean, harrizko zilindro bat ikusten dugu, hutsala itxura batean terminoaren zentzu burgesean baina, erabateko probokazio gisa, egikera konbentzionaleko eskulturarik eza dakarkiguna gogora. Azken batean, goitik behera planifikatutako irudia da.

Horri kontrajarririk, eta testu honen amaiera metaforikotzat, Richard Serraren 1969ko erretratu bat. Artistaren lantokiaren ordez industriako lantoki bat dugu orain: Kaiser Steel Corporation-en sailak, Kalifornian; toki horretan, leku anonimoa inolaz ere, Serraren eskulturek hartuko dute protagonismoa ondoren. Argazkiak artista erakusten digu, ez baina eskultura amaitu batekin, baizik eta prozesu intelektual batetik ateratzen denaren erdian. *Skullcracker Sails* (*Skullcracker Series*, 1969) deituan orekaren kontua planteatzen zuen, mugimendu geraraziari kontrajarria. Pisu zintzilikatu batek palanka lana egiten zuen, altzairua produzitzeko prozesuan zehar forma irregularrezko zati gisa sortzen zen metalezko pieza landugabe pilaren gainean, grabitatearen indarra une jakin batean neutralizaturik horrela. Serrari geroago egin elkarriketetan, erdiko ardatz batean zeharreko funtzionamendu printzipioa aipatu zuen hark; goranzko progresio bertikal baten ideia lausoki lotzen hasiko zitzairen Brancusiren eskulturen ikuspegiari zein honen estudioa erabateko artelantzat berreraikitzeari, Parisko egonaldian deskubritu baitzuen hori Serrak, ikasle zelarik, 1964 eta 1965 bitartean zehazki, eta marrazki bidez esploratzen saiatu baitzen. Hala, bertikaltasunaren printzipioa eta kontrapisuaren indar orekaren konplexutasuna hurrengo lanetarako benetako abiapuntu bihurtuko ziren.

Hasierako eta amaierako irudiok deskribatzen dute erakusketa garatzen den esparrua. Dena den, aurrez gehitu beharrekoa dugu, zehaztapen gisa betiere, komisarioek alderaketa hau egiteko unean jorratzen duten planteamendua Constantin Brancusiren obratik ondorioztatua dela nagusiki, eta, maila apalago batean, Richard Serrak Brancusiri berari buruz egin erreferentzia agerikoetatik. Hasieran aipatutako argazkiak inolako zalantza izpirik gabe erakusten duen moduan, Brancusi, bere biografiaren gaineko aipu guztiek diotenaren kontra, estrategia bikaina zen. Hau da, gai izan zen bere nortasuna alderdi ugariaren atzean ezkutatzeko —pelegrina izan zitekeen, ontzi-garbitzailea, sakristaua, artista eta sazerdote budista, azkenean eremutar jakintsura iritsiz—, gai izan zen nortasun hori obraren beraren atzean ezkutatzeko ia-ia ezagutezin bihurtu arte, eta horrez guztiaz gain, bere lanak hasieratik eta espiritu selektibo batez bilduma garrantzitsuetan kokatzea lortu zuen. Taktika argi horren ondorioz, egin zituen obra nabarmenetako gehienak New Yorkeko, Filadelfiako, Washingtingo eta Chicagoko museo estatubatuarretan daude. Hasiera batean, 1913ko *Armory Show* gogoangarrian parte hartu eta gero, lehenbiziko salmentak postaz egin zituen, berak egiten zituen eta bere obra ikusteko eta zabaltzeko bitarteko garrantzitsu bihurtu ziren argazkiek lagunduta. Geroago, Marcel Duchamp eta Henri-Pierre Roche bitartekari eta aholkulari zeharo trebatu gisa aritu zitzaizkion.

Horregatik obra urri osoa, oso eskultura hauskorrez osatua, bilduma gutxitan dago banatua; eta 1957an, artista zendu ondoren, estudioko eduki guztiak frantziar estatuari eman zizkionenez, hark egin zuen produkzioaren bloke handi bat Parisen dago bildua, eta mailegatzeko aukeratik kanpokotzat jo daiteke hori guztia nolabait. Horregatik, hain justu ere, Brancusiri buruzko atzera begirakoak antolatzea zeharo gauza ezohikoa eta izugarri konplexua izatea. Erakusketa hau historian zehar Suitzan eta Espainian egin lehena da. Horren zabalkunde falta nabarmenak, gainera, berekin dakar Brancusiren produkzio aitzindariak ondorengo eztabaidei ihes egitearen ondorio haserregarria. Puntu horrexetan sortu zen Serraren obrarekiko alderaketa selektibo bat egiteko ideia.

Planteatzen den dialogoa irekia da, kontzienteki irekia. Ez du inolaz ere Brancusiren eta Serraren obren arteko parekatze idealak egitera mugatu behar, horrelakorik pentsa litekeen arren hasiera batean argazki bien artean egindako alderaketa ikusita. Gehiago da museoko aretoetan barrena ibiltzean deskubritzen den erabateko askatasun-ariketa, eskulturek elkarrekin topo egin eta harreman zuzena ezartzen duten uneak ere badirela, artista bati edo besteari era eskusiboan eskainitako gela eta aretoekin batera, nahiz horiek elkar baldintzatzen duten ikusizko esperientzia zuzen baten barnean. Aretoetan barrena ibili eta eskulturen inguruan paseatzean espazioa eta denbora fisikoki esperimintatzen ditugunean, begiestearen aurretiazko baldintzatze sumagaitza gertatzen da agian. Egoera horretan, forma-une sinpleak sar litezke jokoan, Serrari edo Brancusiri buruzko erreferentzia zuzenak, azken lau hamarkadetako elkarriketetan aurkitzen ditugunak esaterako, edo eragin erabakigarria izan lezaketen ikusizko sentsazio zeharo pertsonalak. Alabaina, sekula ez liguke elkarriketetako pasarte jakinak ilustratzen direlako inpresiorik eman behar zeren eta, Serrak Brancusi inoiz aipatu ez balu ere esplizituki, proposatzen diren alderaketek, katalogo honen egituran lekua aurkitu dutenekin batera, baliozko izaten segituko bailukete ikusizko indar izugarriko pertzepzio fenomeno gisa.

Batzuetan kontrastearen eta diferentziaren printzipioa erabakigarria gertatu zen zeren eta, noizean behin, Serra Brancusirekiko kontraste agerikoan azaltzen baita, adibidez eskulturazko benetako indar-eremuen sorrera hartzen dugunean gogoan. Interesgarria da, eta begiramen itzelaren erakusgarri,

Brancusiren eskulturara iritsi zen moduz Serrak egiten duen deskripzioa; dioenez marrazkiaren bidez hurbildu zitzaion hari, eta horrek, azkenean, ikasle-garaian pinturarekin izan zituen jolas uneak erabat baztertzeraz eta eskulturan buru-belarri murgiltzeraz eraman zuen. Beharbada ideia horrek adierazpiderik argiena aurkitzen duen lekua 1983an Alfred Pacquement-ek Serrari egin elkarriketa izango da: “Nik ez nuen batere ulertzen eskultura. Brancusiren lanean interesatzen zitzaidana zen nola lortzen zuen ertz baten lerroaren bidez bolumena sortzea, hitz gutxitan esanda, marrazkiak haren eskulturan zuen garrantzia”. Baieztapen horretan, Serrak zehatz azaltzen du Brancusik bere estudioari egin argazkiak ikusten baditugu erraz ulertuko dugun gauza bat. Sekula ez da obra isolatua, obra bakartua, baizik eta osotasun zeharo konplexua, inguruaren mailakatze espazialek eta dinamizaziotik, ingeradatik eta lerro trazu erritmikotik sortua. The Pulitzer Foundation for the Arts-en 2005ean izandako elkarriketa-sorta batean, Brancusiren lanean ageri den “abstrakzio aztarrena” aipatzen zuen, halaber, Serrak, hura beti esparru figuratiboan mantentzen bada ere. Nabarmendu egiten du, gainera, Brancusik “espazioan forma artikulatzeko duen modua, bolumena marrazteko era”, hori estu lotzen baitzaio Serrak berak “espazioaren marrazkiarekiko” edo “bolumenaren marrazkiarekiko” duen interesari.

Hasieran azaltzen dugun moduan, Brancusiren estudioko argazkiak ez dira menturaz jasotako uneak, baizik eta espazioan osatutako eskultura-bolumenez egin konposizioak, xehetasunik xumeeneraino pentsatuak, aldian aldiko forma hartzen duten espazio *continuum* bateko instantziak. 2004an, Hal Foster-ek egin elkarriketa batean, Serrak beste xehetasunen bat eman zuen Brancusiren artearekiko lehen esperientzia hari buruz: “Estudioak erakartzen ninduen aura bat izango zuen agian, arte usaina ote?”. Baliteke eskulturaren eragin espazial azken batean atmosferiko horrek aukera ematea Brancusiri eta Serrari, biei alegia, afiliazio komuna atxikitzeo, harreman horretan mugimendu- eta prozesu-kontzeptuek —Brancusiren “talde mugikorraren” ideiak— eginkizun garrantzitsua dutela esan dezakegun moduan; geroago itzuli gara kontu horretara.

2005ean The Pulitzer Foundation for the Arts-ek, St. Louisen (Missouri), *Brancusi and Serra in Dialogue* erakusketa antolatu zuen, gure erakusketa honen bestelako ikuspegi batez baina. Horretan, Tadao Ando arkitektoak bitartekari eginkizun mutua betetzen zuen, modu ageriko batez bete ere. Era berean, Pulitzer proiektuaren oinarrian sentsibilitate pribatua eta pertsonala zegoen eta, erakusketa haren esparruaren barnean nabarmendurik ageri ez bazen ere, Joseph eta Emily Pulitzerren bilduma paregabea zuen funtsa. Izan ere bilduma horrek Brancusiren eskultura multzo bikaina eta aparta biltzen du, baina pulitizertarrak Serraren mezenas kartsu eta goiztiarrak ere izan ziren. Haien enkarguz lehen paisaia bat sortu zuen Serrak 1970-71n, *Pulitzer Pieza: Goragune mailakatua* (*Pulitzer Piece: Stepped Elevation*), eta horren inguruan, hurrena, eta eroste-estrategia zuhur eta begiratu bati jarraikiz, lan-sorta zabala garatu zen. Horrenbestez, erakusketa pertsonalagoa zen, esperientzia intimoko une edo espazio gutxi batzuetan bildua.

Printzipioz, Brancusiren eskulturetan gure erakusketarako egin aukeraketak ikuspegi atzera begirakoagoa du, ordena kronologikoak leku egiten badie ere gai itxiko multzoei. Gauzen esentziaren bilatze atergabea ari den artista izaki, ez da batere harritzekoa bere obran zehar behin eta berriro planteamendu beretara itzultzea, agian egia desiratura beste pixka bat hurbiltzearen. *Zutabe amaigabea* (*Colonnes ans fin*, 1918) eta *Beltz zuria* (*La negresse blanche*, 1923) eta *Beltz ilehoria* (*La negresse blonde*, 1926) lanekin, bere egin zituen transzendentzia handiko motibo jakin batzuk.

Brancusiren obren artean egin atzera begirako aukeraketari —horretako gaiak “lo dauden haurrak”, “lo dauden musak”, “gorputz-enborrak”, “txoriak espazioan” eta *X printzesaren* (*Princesse X*, 1915 edo 1915-16) eta *Mademoiselle Poganyren* (1919 edo 1925) zenbait bertsio dira— era berean Serraren lanaren adierazgarri diren obren aukeraketa kontrajartzen zaio. Azken honetan egikera goiztiarreko zenbait lan dira, “kautxuzko piezak” eta “berunezko euskarriak” esaterako, eta baita altzairuz egin zituen lehen obrak ere, hala nola *Kolpea: Roberta eta Rudyrentzat* (*Strike: To Roberta and Rudy*, 1969–71) edo *Delineatzailea* (*Delineator*, 1974–75), Serraren bilakaera artistikoa ezin bikainago deskribatzen duten lan nagusiak guztiak. Testuinguru horretan, *Olson* (1986) lana forma kurboekiko interesaren adierazgarria da; interes hori bere horretan mantendu da, gainera, gaur arte. Aitzitik, *Ondorioaren ondorioa* (*The Consequence of Consequence*, 2011) lanak altzairuzko bi kuboren artean indar eremu espaziala sortzearen gaiari ekiten dio. *Fernando Pessoa*, 2007–08ko lana, bere muturreko sinpletasunez, gazte garaiko bilakaeraren adibidea da, eta aldi berean zubi lana egiten du bai lehenagoko obra batzuekiko, *Kolpea* lanarekiko kasu, bai, esaterako, *Zirkuitua-Bilbo* (*Circuit Bilbao*, 2011) obrarekiko. Horrela ikusita, paraleloan doazen eta joan zen mendearen hasieratik mende honen hasiera arte eskulturak izandako eboluzioa ilustratzeko balio duten bi erakusketa ditugula esan genezake. Horietan alde itzelak dauden uneak ditugu batera, baina baita kointzidentzia harrigarriak ere, pulitizertarren erakusketari buruz ari zenean Serrak berak azpimarratu zuen moduan.

Basileako aurkezpenean, ikustaldia *Fernando Pessoa* lanarekin hasten eta amaitzen da; altzairuzko xafla izugarria da obra, berrogei tonako pisua du, eta hogei zentimetro egiten ditu lodi, hiru metro garai eta bederatzi metro luze. Obra horrek era sinesgarri batean transmititzen ditu Serrak eskulturari buruz dituen ideietako batzuk; ideia horien arabera, izan ere, eskultura berez da, bere materialtasun, forma eta neurri hutsetik abiatutik du eragina, ez du ezer irudikatzen ez gogorazten, eta izaki gisako natura horixe du izatearen erabateko funtsa. Literatur inspirazioko izenburuarekiko kontraesana eman lezake, aipatzen baita ezen obraren masa hutsak, bere pisu antzemangarri eta modu interesgarri eta zeharo fisiko batean, izate transzendentea bereganatzen duela, masa eta pisu horiek behatzailearengan eragiten duten efektu benetan itzelaren bidez. Berea duen izaera absolutu bazterrezina hor badago ere materialak, aldi berean, materia neutralizatzen du: deuseztatu egiten da, grabitateari kontra egin eta, Brancusi gogoan duela, Serrak “grabitaterik eza konkistatze” gisa (Friedrich Teja Bach-en elkarriketa, 1975) deskribatzen duen prozesua abiarazten duenean. Orduan, hemen sublimearen sentsazioa sortzen bada, aurreko obrarekiko kontraesana al da hori?

Lehen aretoaren ondotik —hori, forma material askotarikoenen bidez, oso-osorik dago Brancusiren musuaren gaiari eskainia, eta *Musuaren atea* (*Porte du baiser*, 1937–38) figuran edo proiektu mailan geratu ziren beste obra batzuetan, *Musuaren zutabea* (*Colonne du baiser*, 1933) deituan esaterako, monumentaltasun eskultorikoa iristeko Brancusik berak egin ahaleginaren oihartzuna ere entzuten dugu bertan—, bigarren aretoan lehen alderaketa zuzena ikusten dugu: Serraren 1966–67ko *Uhalak* (*Belts*) sailari, egileak aurkitutako kautxu bulkanizatuzko zatiak erabiliz modelatu horri, Brancusiren *Haurra munduan, talde mugikorra* (*L'enfant au monde, groupe mobile*, 1917) figura-multzo historikoa kontrajartzen zaio. Haur baten zurezko figura batetik abiatutik artistak egin obra bat da, geroago *Neskataria frantsesa* (*Petite fille française*, 1914–18) izango zen, eta *Zutabe amaigabea* laneko lehen elementu ezaugarria halaber, idulki bihurtua azkenean; horren argazkia John Quinn-i bidali zion. Lan hori berreraiki egin da erakusketarako. Zutabearen gainean zurezko kikara bat ageri da: kikara heldulekudun arrunt baten ingerada handiagotua da, hustu gabea ordea. Beraz forma aurkitu hori da,

pre-readymade suerte bat, gure arreta erakartzen duena: eguneroko objektu baten forma biluzia, buru gisa ere interpreta daitekeena bera eta, azken batean, Brancusik Sokrates-ek astaperrexila hartu zuen koparen kategoria sinbolikora eramana.

Brancusik obraz oro har duen kontzeptua zeharo argitzen digu azpitituluak berak, *Talde mugikorra* baita. Horrek ez du esan nahi figura-multzo honetan benetan gauza mugikorrik dagoenik, non eta ez dugun esaten oinez ikasten ari den neskato baten ideiak kontzeptu hori gogoraz dezakeela. Badirudi ezen artistak egoera posible ugarien artekotzat ulertu duela aurkezpena, koiunturatzat alegia, eta hori, estudio osoa eta bertako forma guztiak bezala, etengabe ari da aldatzen eta berrantolatzen. Bakarrik geroago hasten da gertatzen ingeraden disoluzioa, argiztapen-efektuen, argi-islen eta azalera zeharo leunduen laguntzaz, eta, bide horretatik, espazioan pixka bat mugitzen dela ematen duen eskultura baten esperimentazioa iritsiko da (ikus *Brancusi filme: lumière/matière/espace, 1923–1939*, Centre Pompidou). Prozesua oso zentzu zabalean ulerturik bai eraldaketaren ikuspegitik bai pertzepzioarenetik, Serrarekiko halako hurbiltasun bat antzeman daiteke orduan, azken honen kautxuzko uhalek esekiduran egonez eta grabitateari esker hartzen baitute forma; Serraren geroagoko obran, berriz, behatzaileari eskatzen zaion pertzepzio dinamikoak —altzairuzko obretara hurbiltzea, horiek inguratzea eta aztertzea— sorrazten du mugimendua.

Hurrengo gelan “espazioz inguratua egote” gisa deskriba genezakeen pertzepzioaren sentsazio jakin bat bihurtzen da gai. Haur etzanen buruak eta lo dauden musak ingurua aktibatzen den forma obal bihurtzen dira: munduaren hozi edo obulu suerte bat, munduaren hasieraren bertsio azken baten oso metaforiko bat. Serraren Olson obrako dinamismoa “geldia”, bere baitan bildua eta kontrapuntu dena, ikusi hutsezko lotura posibletzat uler daiteke.

Hurrengo hiru geletan Serraren eta Brancusiren bizipenak txandakatzen diren sekuentzia bat dugu. Ondorioaren ondorioa lanak polo biko indar eremu baten ideia garatzen segitzen du, aretoan altzairu trinkozko 8,5 tonako eta neurri bereko bi bloke aurrez aurre jarriak, formatu horizontaleko eta formatu bertikaleko konposizio batean. Horrela, eskulturak lan berezi baten ildoari segitzen dio Delineatzailea obraren multzoaren barnean —bi gela harago dago kokatua—, horretan neurri bereko eta gurutzean jarritako altzairuzko bi xafak, lurrean da bata eta sabaian josia bestea, formaz kargatzen baitute espazio hutsa. Erdian jarrita dagoen behatzaileak pertzepzio prozesu zeharo fisiko batean murgilduta ikusten du bere burua, eta bere errealitate gorpuzdunetik beretik abiatuta esperimentatzen du eskultura. “Goratuen” multzoaren zatitza, Ondorioaren ondorioa obrak zubi lana egiten du, gainera, antolaera berdineko lan-sorta batekin, esaterako *Pisu eta neurri berdinak* (*Equal Weights and Measures*) lanarekin, paperezko lanekiko lotura ere sartuz aldi berean.

Gela horien artean bada marmolezko Beltz zuria (I) (*La negresse blanche [I]*, 1923) eskulturar eta beronen brontzezko bertsio Beltz ilehoria (*La negresse blonde [I]*, 1926) lanari eskainitako gela txiki bat. Zuhurtziaz jokatzaz, tituluak bi kontzeptu antagoniko konbinatzen ditu, eta herentzia dadaista dakarkigu gogora. Lehen bertsioa, marmol fin baina zain agerikoak dauzkan batez egina, perfektio- eta garbitasun-eredua da, eta mototseko marrazkia baliatzen du oso orrazkera apaina sortzeko. Buruaren obaloak, bertikalean baita zut, berezko esne-argi zuriz dizdiz egiten duela dirudi, eta formaren akasgabetasunak preziosismo beteginaren maila iristen du orrazkera- eta ezpoin-elementu gainjarrii esker. Zuri tonu hotzagoko marmol kristalkara batez egin gurutze formako idulkiak nabarmendu egiten

du zurruntasun hieratiko, eta, aldi berean, figura inguratza eta alde guztietatik behatzera gonbidatzen gaitu. Serraren indar-eremu polo bikoan ez bezala, hemen indargune bihurtzen den eta espazio guztia eta begirada guztiak beregana erakartzen dituen presentzia sortzen da.

Hurrengo gelan, berunezko hiru “euskarrik” Serraren 1969ko obra goiztiar multzo harrigarria itxuratzen dute. Aukeratze-lana kontzienteki egin zen, paretan oinarritzen diren obren pisua erakusteko, kontrastea egiten baitute aurreko geletako sekuentziekin. Xaflen pisua oreka prekarioan mantentzen da kontrapisu baten bidez. Materialtasuna, berunaren leuntasun antzemangarria eta gris-ñabardurak hurrengo gelarantz bideratzen gaituen beste erreferente bat dira. Eta horretan dugu Serraren lehen garaiko obra nagusia, Tona bateko euskarria (Karta gaztelua) [*One Ton Prop (House of Cards)*, 1969], inoiz egindako bertsiorik handienez. Berunezko lau xafla karratuen antolaerak, bata bestean oinarritze betierekoak eta, horrenbestez, erortzearen etenak, mugimendu birakaria eragiten dute ardatz bertikal ikusezin baten inguruan, aldi berean igoaldi, igokunde baten ideia ere badakarkigutela gogora. Horiei kontrajarririk, Brancusiren Danaide (*Danaide*, 1913), *Mademoiselle Pogany (II)* (1925 edo 1919) eta X printzesa (*Princesse X*) lanak, emakume lepo tentearen motiboaren inguruko barietateak, bihurturaren eta beroni lotutako momentu zinetikoaren bidez Serrarekiko lotura ezartzen dela. Aipagarria da Brancusik Nartziso eta bere burua ispiluan ikusten ari den emakumearen motibo akademikoa nola uzten duen literatur zama orotatik libre.

Auguste Rodinek lagatako benetako legatua zatikatzea delako ideia ageriko egiten da hurrengo gelan, Brancusiren lau gorputz-enborretan; aldi berean, horietan maisuki azaleratzen da murrizte uneorokoa, berriro ere obalo tentetu gisako amaieraz. Bustoaren goiko muturrean egin ebaki ausartak nabarmendu egiten du emakume gorputz estilizatu baten forma sentsuala. Serrak, Brancusiri buruz ari dela, bolumenaren eta espazioaren marraztea aipatzen badu, garbi dago haxe dugula ingerada akasgabe horietako bat.

Hurrengo gelan, aurrekoarekin zuzenean loturik ikusi behar da, Serraren Kolpea: Roberta eta Rudyrentzat obra gogoangarriak keinu erradikal batez banatzen du espazioa, beronen ohorezko aldarrikapena ere egitearekin batera. Behatzailea, bere gorpuztasun guztia erekin, obraren parte bihurtzen da, zeren eta honek, pasagunea ixteaz gain, ingura dezan eta prozesua esperimenta dezan behartzen baitu.

Azken gela Brancusiri eskainia da goitik behera. Horretan, gaitzitearen edo atzean uztearen zeinuaren pean dago artista edo, bere aforismoetako batean berak adierazi moduan: “Gauza bakoitzean xede bat dago. Hara iristeko, nork bere burutik askatu behar du”. Erakusketa Txoria espazioan (*Oiseaux dans l'espace*, 1925–31 edo 1930eko hamarkada) lanarekin amaitzen da, igokundearen gaiari ekinez, masa plastiko bat mugimendu eta tentsio espazial bihurturik. Lehenbiziko Zutabe amaigabea lanak (1918) irekitzen du gela hau eta, aldi berean, Brancusik proiektu monumentalei ekiteko zituen ameslari ideiak ilustratzeko balio du; proiektu monumental horien artean zegoen, esate baterako, Chicagorako egin nahi zuen zutabe formako etxe orratza, hurrengo belaunaldietako bakoitzak elementu bat gehitu beharko zion hura. Zutabeak izan zuen lehen jabea, John Quinn zen, artistak berak ondo gogozkiro gomendatu zion idulki kubikoa erabiltzea espazio handietan aurkezteko unean, eta horrela egin zuten lehenbiziko aldiz erakutsi zutenean bai Brummer Gallery-n bai, ondoren, The Arts Club of Chicago-n, 1926–27an. Idulkiak are indartsuago egiten du lanaren monumentaltasun xedea.

Maiastra (*Maiastra*, 1911 eta 1912–13), tradizio errumaniarreko hegazti mitikoa bera, idulki garai batetik lurtar ororen beilaria zen Edward Steich-en lorategian, eta argi eta garbi erakusten zuen bere hiletajatorria. Obra horrek forma-bilaketa luze baten abiapuntua markatzen du, ahalegin horretan Brancusik grabitatearen indarra erabat deuseztatu nahi baitzuen bere eskulturan. Laster, kukubilko jarritako figura hori gorantz tentetu, eta Txori urrezkara (*L'oiseau d'or*, ca. 1919) lanarekin forma erdietsi zuen, hain justu ere Fondation Beyeler-en bildumako marmol grisezko bertsioaren oinarria ere baden forma. Hurrengo etapetan, oinetik hegaztiaren gorputzerako trantsizioaren arazorako irtenbidea bilatu zuen Brancusik, eta hogeiko urteen erdialdean aurkitu zuen azkenean, luzapen ausarteko figura legítimo batean ezen, kemen dramatiko horniturik, gela zeharkatzen du zeremoniakiro, grabitatearen indarra ere akasgabetasun gorenez transzenditua.

Erakusketak Bilbon duen bigarren egoitzak joko bikaina egiten du eskulturazko dialogo honen irekitasun ezaugarriarekin. Begi-bistakoa da Frank Gehry-ren eraikineko espazio bolumen zoragarriak, pareta bihurriak baliaturik kantoiak eta ertzak ezabatzen dituztela, dimentsio mugagabeko ingurune arkitektonikoa direla, eta horrek eskultura erakusten den moduaren egokitzapena eskatzen duela, ezinbestez. Bestetik, gaur arte Richard Serrak sortu duen barne-eskultura monumentalena, Denboraren materia, 2003 eta 2005 bitartean eta beraren Sugea (1994–97) obratik abiatuta Guggenheim Bilbao Museorako sortua, bazterrezina da proiektua ulertuko badugu. Bilboko erakusketako pieza nagusia da baina, horretaz gain, ikuslea sentsazio fisiko biziak dituen ibilbide batean murgilarazteko duen gaitasunarekin, mugimendua eta denbora faktore nagusi bihurtzen ditu Brancusik mugimenduekin egin zituen esperimentuekiko berekiko lotura eratzeko. Hori era ageriko batez azaldu zen lehen aldia “talde mugikorretan” edo eskultura-konfigurazioetan izan zen. Horiek, Brancusiren arte ibilbidearen geroagoko une batean, mugimendu errealeko esperimentuak ekarriko zituzten, artistak berak batzuetan bere lanari buruz egin argazki edo filmazioetan ikusten dugun moduan. Horregatik, ikustaldi birtualaren hasiera posiblea, Bilbon, Denboraren materia lanaren ganean zabaltzen den balkoia izan liteke, obra horren ondoan Brancusiren Musuaren bariazioak erakusten baitira. Inolako lotura zuzenik bilatu behar ez bada ere, gizon eta emakume dualtasun ikusizko eta tematikotzat azaleratzen den harri blokearen batasunaren motiboa maitasun betierekoaren irudikapen denboragabetzat edo denboraren eta espazioaren arteko besarkada handitzat interpreta daiteke. Hurbileko gela batean, haur etzanen eta lo dauden musen buruek, espazioan oreka dinamikoan dautzan forma obalak izaki, erreferentzia berria eskaintzen diete Serraren pieza kurboei eta, batez ere, haren Tortsio eliptiko eta espiralak lanei, bariazio maila desberdinetan aurki baitaitezke horiek Denboraren materia laburbiltzailean. Bilbon hurrengo espazioak Serraren Berunezko euskarriak (1969) jasotzen ditu, paretara begira horiek, haren funtsezko obra den Karta gaztelua lanarekin batera. Basilean bezala, hemen ere lotura bat ezarri ahal izango zen, alde batean dugula bira, eta bestean, berriz, artistaren eskulturazko asmakuntza guztiak ardatz bertikal ikusezin baten inguruan antolatuak. Bilbon hiru gela errektangularrez, klasiko deitu horiez, osatu sekuentziak azpimarratu egiten du Richard Serraren eta Constantin Brancusiren lanen arteko ikusizko interakzioa. Espazio segidaren abiapuntua Serraren Zirkuitua-Bilbo lana da, eta horrek hurrena Kolpea: Roberta eta Rudyrentzatera eramango gaitu berehala, Basilean erakutsi zen moduan. Eta xafra bat ez, baizik eta altzairu fin samarrezkoan eta beroan ijeztutako xafra bana ateratzen da gela ortogonaleko kantoietatik, lau guztira alegia, 45 gradu inklinazioan, erdian ezaugarri dramatikoak dauzkan pasagune estu bati lagaz tokia. 1972an, Documenta Kassel-en bosgarren edizioan, lehen aldiz erakutsi zuten obra horren nolakotasun agerikoenak espazioaren bisekzioa eta delineatua dira. Erdigunea zeharkatzea ikuslearen gorputz osotasunean literalki barneratzen den esperientzia misterioitsua

bihurtzen da. Gela klasikoetako azkena Zirkuitua-Bilbo lanari eman alderantzizko erantzuntzat har daiteke. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 lana altzairuzko zortzi xafla berdinez dago osatua, eta oktogono ikusezin baten inguruan, erdira iristerik ez dugun oktogono baten inguruan antolatzen da. Erdikari indarrak kanporantz bideratzen dira, eta ikuslea bat-bateko indar zentrifugo batean murgiltzen dute.

Erdiko aretoan, hori karratua da, Ondorioaren ondorioa lanak indar-eremu boteretsua biltzen du eta horrek, berriro, erantzun isilagoa topatzen du Brancusiren Beltz zuria eta Beltz ilehoria lanetan, ezen badirudi horietan kondentsatu egiten dela inguruko espazioa. Gela- eta areto-multzo honetako azken espazioak, arrain-formakoak, Basilean egin antzera erakusten du Serraren Uhalen eta Brancusiren Haurra munduan, talde mugikorra multzo figuratiboaren elkarrekiko alboratzea. Brancusiren Sorgina (*La sorcière*) (1916–24) eta Erregeen erregea (*Le roi des rois*, ca. 1938) lanekin zurezko bi obra garrantzitsu irabaz litezke Bilborako, ezen artistak material horren erabileran egin aurrerapausoa dira, duten itxurazko antzinasuna ere nabarmenarazten baitu zenbaitetan.

Guggenheim Bilbao Museoko bigarren solairuan ibilbideko azken gela Brancusiren obrari eta txoriaren edo hegan ari den txoriaren kontzeptua fintzen emandako bizitza oso bati eskainia da erabat. Bi Maiastak egiten dioten harrera, bere idulki goratuetatik, gelara iristen den bisitariari. Ondoren motiboaren zenbait bariazio daude, eta horien guztien buru Txoria espazioan lana. Formaren esentziarik garbieneko lebitazioa da emaitza.

Elkarriketa gaurkoago batean, Kynaston McShin-ek 2006an egin eta urtebete geroago argitaratu baitzuen, Richard Serrak begirada neurtuagoa zuzentzen dio Constantin Brancusiri, ia-ia berrogei urte igaro izanari eta obra propioaren bilakaera luzeari eta sakonari esker. Gaur egun kontua ez dira jada, hainbeste, lotura zuzenak, baizik eta une jakin batzuetan eginkizun garrantzitsua bete zuten baina, inondik ere, teoria orokor batera eraman behar ez gaituzten behatze puntualak. Obra biak, azken batean, independenteak dira, eta ez dute elkarren beharrik, alderaketak bidea eman badezake ere eskulturaren esperientzia zuzenean eragiten duten konklusio eta ikusizko tentsio agerikoak azaltzeko. “Nik arte-aukeren eskuliburu bati bezala begiratzen nion haren obrari”. Eta, horrelaxe hain zuzen, aukeren batura gisa, ulertu beharko litzateke erakusketa honetan zabaldutako dialogoa.

[Itzulpena: Luis M^a Larrañaga]

