

# Claes Oldenburg

Hirurogeiko hamarkada

GUGGENHEIM BILBAO

*KALEA-TIK DENDA-RA: CLAES OLDENBURG-EN POP ESPRESIONISMOA* ..... 3

# KALEA-TIK DENDA-RA: CLAES OLDENBURG-EN POP ESPRESIONISMOA

ACHIM HOCHDÖRFER

Artelan bat, azken batean, “ray gun” bat baino ez da, eleberrietan, komikietan eta zientzia-fikziozko zineman erabiltzen direnak bezalako izpi-pistola bat alegia. Hau da, izpi immaterial bat emititzen duen objektu bat. Indar ukiezin hori behatzaileagana iristen bada, barruan sartzen zaio, eta zerbait aldarazten dio barrenean. Han, behatzailearen barrenean, “izpi-pistolak” emititutako energia materia bihurtzen da eta, hura bete-bete harrapatzen duenean, kontzientziaren eta ekintzen alterazioa eragiten dio. Horrela ikusita, artearen historiak “izpi-pistola” bilduma itzela dauka, museo eta aretoak betetzen baitituzte horiek, eta behin eta berriro ageri baitira erreproduzituta liburuetan zein interneten. Alabaina, “izpi-pistolaren” ideiak ezintasun bat dakar berekin, artelanak elkarrekin bakean izateko ezintasuna zehazki. Izan ere, oso eremu lehiatuan mugitzen dira artelanak, eta elkarren arteko lehian ari diren taldeen emaitza dira, maniobra estrategikoen, elkarrekiko ikusiezinen eta autoafirmazio keinuen emaitza. Sorkuntzak eta suntsipenak elkarrekin egiten dute aurrera eta, sarritan, garaipenaren eta porrotaren gaineko erabakiak dimentsio existentziala iristen du. “Borrokaldi batean bageunde bezala portatzen gara” oharra idatzi zuen Claes Oldenburg-ek 1959ko udazkenean: “Borrokaldi estetiko, baina benetako borroka batean ere egon gintezke”<sup>1</sup>.

Ez da inolaz ere kasualitatea Oldenburgek Izpi-pistolaren (Ray Gun) fantasia bere finkatze-prozesuan bertan zehar garatu izana, 1950eko hamarkadaren amaiera aldean zehazki, New Yorkeko arte panorama espresionismo abstraktuaren legatuaren gaineko eztabaida gogorretan murgilduta zegoen unean. Baziren eztabaidak figuraziora itzultzeko aukeraren inguruan, baziren “inpresionismo abstraktua” bultzatzen zutenak, edo bizimodu modernoko gizaki alienatuaren irudikapenean bildutako pintura figuratibo eta humanista erreklamatzeko zutenak. Irudiarri eguneroko objektuak gehitzean, Robert Rauschenberg-ek eta Jasper Johns-ek desitxuratuak zituzten jada gainazal piktorikoaren eta behatzailearen inguruaren arteko mugak. Aitzitik Allan Kaprow-ek, 1958an, bere “Jackson Pollocken legatua” artikuluan, zaharkituztat jo zuen pintura, eta ekintza errealez ordezkatu zuen zuzenean<sup>2</sup>. Pintura gaintzeko ahalegin horiek programa gisa jaso zituzten 1960an Martha Jackson Galleryn egin zuten “New Forms – New Media I” erakusketan; Kaprowek testu bat idatzi zuen horretarako, eta Oldenburgek kartela diseinatu<sup>3</sup>.

Gutxienez beste bi faktorek eragingo zuten 1960 inguruko urteak inflexio-puntua izatea arte neoabangoardista edo postmoderno bateranzko eboluzioan. Hasteko behintzat, berrogeita hamarreko hamarkadan zehar abangoardiako mugimendu historikoen berritze zabala gertatu zen. Erakusketa eta argitalpen ugari etorkizun oparoko artista belaunaldi gazteen artean zabaltzen zituzten espresionismoaren, dadaismoaren, surrealismoaren eta konstruktibismoaren ideiak eta obrak, halako moduan ezen arte modernoaren garapena “iraultza” segida baten antzera aurkezten baitzen: dadaismoak espresionismoa ordezkatu zuen; surrealismoak dadaismoa; espresionismo abstraktua surrealismoa. Alfred H. Barr Jr.ek, New Yorkeko Arte Modernoaren Museoaren (MoMA) lehen zuzendariak, diagrama batzuk egin zituen, tropa mugimenduak mapa batean nola, hala jaso bertan arte

korranteak. Segida progresibo horren azken maila espresionismo abstraktua zen, modernitatearen une gorentzat, Barren diagramaren arabera horretarantz baitzihoan artearen bilakaera, ezinbestean joan ere, Manet-er geroztik<sup>4</sup>. Hala bada, artista belaunaldi berria egoera paradoxikoan zegoen: historiografian espresionismo abstraktua nagusi bazen ere, belaunaldi berriarengandik iraultza berri bat espero zen, are gehiago, iraultza berri bat galdatzen zioten, argi eta garbi. Berria bilatzea, astinaldi estetiko bilatzea, ohiko formula zen bihurtua. Horrela ulertzen da 1958an, New Yorkeko Artists' Clubeko eztabaida batean zehar, Barrek artista gazteei tribunatik honela deiadar egin izana: "Azken urteotan iraultza behar ote zen? Nik gogotsu espero nuen, ez dut baina ikusten. Itsu ote nago, edo iraultzarik ez ote agian? Pintoreak estilo bati segitzera mugatzen ote dira, haren kontra eraso eta eraso jardun beharrean?". Barren probokazioak aurkaritza sendoa topatu zuen, eta entzuleen artean ahots batek erantzun zuen iraultza etengabearen kontzeptua bera zela zaharkituta zegoena: "Uste dut iraultzaren arazoa dela bera ere moda bihurtu dela... altxamenduaren akademia. Harrigarria gertatzen zait museo handi eta garrantzitsu baten ordezkari izen handiko batek iraultza bat eskatzea"<sup>5</sup>. 1958an Artists' Cluben eta zenbait aldizkari espezializatutan izaten ziren eztabaida horiek arte postabangoardistaren logikari buruzko irakaspen ezin bikainagoak dira. Thomas Hess eta Harold Rosenberg arte-kritikariek, tribuna berean ziren Artists' Cluben, ez zuten denbora askorik beharko bere teoriak aldatzeko: Hessek "soft revolution" kontzeptua sortu zuen eta, 1959an, Rosenbergekin bere idazlan aukeratu batzuk argitaratu zituen, *The Tradition of the New*<sup>6</sup> izenburuarekin.

Gainera, 1950eko hamarkadaren amaierako ekonomiaren goraldiak berehalako oihartzuna izan zuen artearen diskurtsoan. Artearen merkatuak izan zuen booma ikusirik —Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko edo Barnett Newman artisten obren prezioak biderkatu egin ziren, hilabete gutxiko epean—, pintura mota horri lotutako alienazioari eta autentikotasunari buruzko erretorikak sinesgarritasuna galdu zuen. Arte-kritikaren esparruan, gaitzespen hitz gogorrak entzun ziren berehala: bat-batean, kritikari belaunaldi oso bat —Rosenberg, Hess, Frank O'Hara, Hilton Kramer eta beste batzuk— eragina, indarra galtzen hasi zen, baliatzen zuten enfasi existentzialistak ez zuen eta jada askorik konbentzitzen. Aldizkari berriak sortu zituzten, esaterako *Artforum* edo *Art International*, eta galeria sorta itzel batek merkatua konkistatu zuen, indarra hartzen ari zen klase ertainetik zetozen bildumagile berrien eskaerari erantzutearren. Bat-batean, gorantz egin zuen moda eta sozietate aldizkariak artearen panoramako azken gertakarietako erakusten zuten interesak: inaugurazioak benetako ekitaldi sozial bihurtu ziren, arreta osoz taularatutako ikuskizun mediatiko bilakatu ziren "eskandalu" neoabangoardistak [esate baterako 1960an, Jean Tinguely-k, MoMAko Eskultura-Lorategian egin zuen *New Yorki omenaldia (Homage to New York)* hartan, makina erraldoi batek bere burua suntsitzea eragin zuenean]. Faktore horiek egoera zeharo nahasia eragin zuten artearen panoraman: neodadaismoa, junk art, happeningak, irudi berria, errealismo berria, pop artea, cool art, ABCArt, kolore-eremuen pintura, etab. 1960 inguruan, ia-ia hilerio sortzen ziren estilo eta esperimentazio-modu berriak: "Artistek denetik egiten dute —egin zuen ohar Oldenburgekin, harriturik—, munduan esku hartzeko benetako grina dago, abstrakzioak ekarri lehortearren eta eragin errefusaren ondotik"<sup>7</sup>.

Oldenburgen *Oharrak (Notes)* deitutak, 1959 eta 1960koek, erakutsi egiten digute hark nolako arretarekin segitu zuen batzuk besteen gainean nagusitzearren joeren artean izan zen borroka. Gogoeta biografiko, teoriko eta ideologiko bilduma amaigabea dira; zutik tekleatzen zituen, lanean ari zen bitartean, oinarri baten gainean jarritako idazmakina batez<sup>8</sup>. Ohar horietan, artearen panoraman "buruak eta bandoak" bereizi zituen, eta gogoeta luzeak jorratu zituen gogaide zein zituen eta taldeko teoriararia nor izan zitekeen zehazteko:

"Teatralak gara, eta xelebre eta harroputzak [...]. Ez gara *cool*, ez gara *beat*. Gure portaera iraingarria da industriarentzat eta artista lasaigoentzat [...], artista gehiago aurkituko ditugu, baina gure baseak ordenan daude, Red-ekin [Grooms] eta nahi duen

guztiarekin [...]. Arteari teknika sentsazionalistak gehituz gero, parodia- eta aurkariztatuan egiten dugu [...]. Bandoak osatu nahi nituzke, manifestuak idatzi nahi ditut. [Bud] Scott-ek bere buruarengan duen konfiantza sendotu behar da, gure teorialaria izan dadin. [...] Ez gara dadaistak, pinturan egiten ditugun aurrerapenak ikusten ditugulako, haren esparrua zabaltzen dugulako, birdefinitzen dugulako. Postpostdadaistak gara”<sup>9</sup>.

Azkenean, digresio horiek izpi-pistolaren mitoaren sorrerarekin iritsiko zuten goia, horrekin abiarazi baitzuen Oldenburgek, eskala handian, bere gainditze edo superazio ahalegin propioa: “sintesi berria”, zeinetan kontzeptu artistiko desberdinak nahastu beharko eta “CITYPOP”en arte berri baterako oinarriak finkatuko baitira<sup>10</sup>. Izpi-pistolaren zigiluaren pean biltzen dituen jarduera eta proiektu ugarietan, Oldenburg mito neoabangoardista bat eszenaratzen saiatzen da, eta horretan motibo edo gai bihurtzen du, argi eta garbi, ikuskizunaren kultura parte hartzea<sup>11</sup>. Eta gune gorena *Kalea* (*The Street*) instalazioaren bi aurkezpenak dira, 1960an New Yorkeko Judson Galleryn eta Reuben Galleryn eginak, *Denda* (*The Store*) gogoangarriarekin batera, hau 1961ean inauguratu baitzuten, Ray Gun Manufacturing Company tituluarekin, happening sorta bat eskainiz bertan, *Izpi-pistolaren antzerkia* (*Ray Gun Theater*) deitua.

## FORMAREN JAIOTZA

Alabaina, Oldenburgen izpi-pistolaren mitoa ez zen Judson Galleryko *Kalea*-rekin hasi, baizik eta 1959ko azaroan Jim Dine-rekin batera Judson Memorial Church-en espazio artistikoan egin erakusketan ikusgai jarri zuten eskultura-multzoarekin; espazio artistiko hura ere Bernard (Bud) Scottek zuzentzen zuen. Eskultura horien bitartez Oldenburgek abiapuntu programatiko berri bati ekingo zion, ikuspegi teknikitik zein tematikotik eta formaletik. Hurrengo hamarkadetan zehar ez zuen marrazki eta pintura figuratiboz osatutako bere obra goiztiarretik ezer erakutsiko jada.

Sorta berri horretako eskultura guztietarako teknika bera erabili zuen: egunkari-paper zatiak, kolaz blai, alanbrezko egitura batean jarrita eta zeharo diluitutako pintura beltzez pintatuta, pintura horrek zain luzeak itxuratzen dituela azalaren irregulartasunengatik. Oldenburgen egunkari eta *Oharretatik* ondorioztatzen denez, multzo horretako lehen eskultura *Kaleko burua I* (*Street Head I*) izan zen, sabaitik zintzilik bera, zati itxuragabe baten antzera. Tituluak burua aipatzen du eta, ilargiaren gainazalean ikusi uste ditugun gizakiekin gertatzen den bezala, norberari tentazioa sortzen zaio orban eta irregulartasun batzuk beste batzuekin lotzeko eta horietan ezaugarri eta fakzioak ezagutzeko. Izan ere, sortu zuen garaian, eskultura horren forma aipatzen zuelarik Oldenburgek ez zuen bereizten, batzuetan “Hiriko burua” aipatzen baitzuen, “Ilargiko burua” beste batzuetan<sup>12</sup>. Bakar-bakarrik arreta handiagoz begiratzean antzematen dugu ikuspegi alternatibo bat. Ingeradari segituz, profilarren fakzioak sumatzen dira: ahoko, sudurreko eta begietako ahurtasun eta ganbiltasun arinekin hasirik, ilea hasten den toleseraino iristen den kopetatik igaroz, lepogain nabarmenera iritsi arte. Eta eskultura aldamenetik ikusiz gero, aurpegi zeharo laua topatuko dugu; horrek gogora dakarkigu Alberto Giacometti-k bere anaia Diego-ri egin zion eskulturako erretratu ospetsua, zeinetan erakusten duen profil irtena aurrealdeko bista estu batez ahulduta ageri baita. Hala bada, *Kaleko burua I* lanarekin forma izugarri gatazkatsua topatzen dugu Oldenburgen izpi-pistolaren mitoaren oinarrian bertan: “forma primitiboa”, obulu bat balitz bezala behin eta berriro zatitzen dena bera, bikote antagoniko berriak sorraraziz: aurretiko eta albotiko bista, lerroa eta gorputza, marrazkia eta pintura, figurazioa eta abstrakzioa. Denbora aldetiko

kokapenari dagokionez ere, *Kaleko burua I* bi muturren artean mugitzen da: alde batetik, lurpetik ateratako aspaldiko garaietako meteorito bat gogorarazten digu; eta bestetik, egunkari-zatiz egin estalki batean bilduta ageri da, gaur egungo munduko informazio uholdearen lekukotasun gisa. Bere oharretan, Oldenburgek honakoa idatzi zuen: “Formaren jaiotza... formaren historia”. Eta *Kalea*-ko lehen objektu hauen aurkezpenari dagokionez, honakoa diosku: “Nire eskultura askea izan dadila espazioan, PLANETARIOA”<sup>13</sup>.

Oldenburgek planetak balira bezala sabaitik zintzilikatu zuen 1959ko eskultura-multzoan, autoreak “forma primitiboei” buruzko bere ideia zenbait alderdi azaltzen ditu: oholtxo bat, eraikin bat, emakume-zango bat eta bi “izpi-pistola”<sup>14</sup>. Eskultura horietako bakoitza oinarritzko deklarazio gisa uler daiteke, “formaren historia” baten bilaketaren barnean. Esate baterako, *Emakume-zangoa* (*Woman’s Leg*, 1959) begirada fetitxista maskulinoaren haragitzea da: desira ez da gizaki batengana zuzentzen gizaki hura, osotasunean, norbanakotzat harturik, baizik eta haren gorputzaren parte batera. Ikuslearen begiradak zeremoniatsuki ukitzen ditu emakumezkoaren gorputz-adarraren ingerada atsegaleak, ñabardura guztietan: izter oparotik, belaunetik igaroz, oinbular lirainera eta zapata takoidun landura iritsi arte. Planeta-forma primitibo baten ideiak maniki eta publizitate motibo sexualizatuetik asoziazioak sorrarazten ditu. *Emakume-zangoa* lanarekin, Oldenburgek azpimarratzen du arte-formak ez duela aukerarik ematen pertzepzio ustez benetako batera itzultzeko. Fetitxearen eta artearen arteko paralelismoak agerian jartzen du ezin direla argi bereizi itxura (faltsua) eta izatea (benetakoa): forma estetikoak fetitxe forma ere bada, beti. Artelanaren izaera bikoitz hori, era berean, islatuta ageri da *Emakume-zangoa* lanean, zati eta osotasun arteko anibalentzian: izterra hasten den parean dago moztuta zangoa —protesi baten antzera—, baina eskultura, formalki, unitate amaitutzat hartzen da. Progresio harmoniko batean, bolumenak murrizten doaz, harik eta zapata-puntara iristen diren arte: “Niretzat, erotikoa —diosku Oldenburgek bere *Oharretan*— estetikoarekin dago lotuta, argi eta garbi... botere-iturri nagusia da”<sup>15</sup>.

Oldenburgek hasiera berri batez duen fantasia 1959ko *Izpi-pistola “Empire” (“Aita”)* [*“Empire” (“Papa) Ray Gun*] laneko forma faliko primitiboan ageri da iradokitzaileen. New York estatuak beretzat Empire State izena hartzeko erabaki harropuzta aipatzen du tituluak<sup>16</sup>. Eredua jostailuzko pistola simple bat da, eta gaur egun *Arratoi Museoko* (*Mouse Museum*) *Izpi-pistolaren atala* (*Ray Gun Wing*) deituan dago; 1977an sortutako atal horrek 258 izpi-pistolaz osatu bilduma bat hartzen du. Izpi-pistolaren oinarritzko egitura angelu zuzena da: horretan egindako aldaketa eta permutazioen bitartez, “izpi-pistola” batetik abiatuta edozein forma gara daiteke; eta, alderantziz, edozein figura deskonposaturik “izpi-pistola” bat edo batzuk egin daitezke. *“Empire” (“Aita”) izpi-pistola* sorkuntza-forma bat da, ernarazlea, eta horretatik bi “izpi-pistola kume” txiki ernetzen ari dira jada izterren artean eta angelu zuzenaren erpinean: katua eta kolpekaria<sup>17</sup>. Aitzitik *Izpi-erriflea* (*Ray Gun Rifle*) lanak, 1960koak, historiaurreko mazo bat gogorarazten du: armaren formarik primitiboena, izpi-pistola futuristari lotzen zaiona bera. Ildo horretatik, paralelismo harrigarria ezartzen da Stanley Kubrick-en 1968ko *2001: Espazioko odisea* filmeko eszena ospetsuarekin, hominido batek airera jaurtitako hezurra satelite bihurtzen denekoarekin. Oldenburgen *Izpi-erriflea*, gainera, jakintzaren eta indarraren originaltasun partekatua alegoria bat da: forma orenen oinarrian botere borondatea dago<sup>18</sup>.

Duen planeta-ikuspegian, modernitatean ia-ia beti elkarrekiko independentetzat jo diren bi gai lotzen ditu; izan ere, modernitatean kapitalismo aurreko garai batera eraman izan da, ia-ia beti, sorkuntzaren sorburuaren bilaketa primitibista, sortze energia bultzatzen duten irrikena. Aldiz, Oldenburgen primitibismo urduri kezkatua ez da ihes egiteko fantasia bat, ezen irudi mitikoak eta gure egungo kulturako desira-mekanismo eta desira-egiturak aurrez aurre jartzen ditu. Haren arteak “MISTIZISMO AMERIKAR BERRIA” iritsi nahi du, eta honakoa azpimarratzen du berak: “Ez dut zaharkituan sinesten, mistiko modernoa naiz”<sup>19</sup>. Horrela, Oldenburgek bere lehen “forma primitibo”

aipatzen duenean bai “Hiriko buru” bai “Ilargiko buru” gisa eta horiek bereizteke, mutur biak ari da lotzen: “ilargiko gizaki” horren unibertsaltasun denboragabea, eta hiri handiko gizaki modernoaren irudia, zeinaren esperientzia egunkari-ebakinen segida lotu gabe batera mugatzen baita.

## KALEA... AMESGAIZTOA DA, NIRE AMESGAIZTO PARTIKULARRA

1960ko urtarrilean *Kalea* instalazioa aurkeztu zuelarik Judson Galleryn, Oldenburgek lehen aldiz erakutsi zuen jendaurrean izpi-pistolaren mitoa. Izan ere, egiaz, Oldenburgek ekarpen erabakigarria egina zion 1957 eta 1960 bitartean Bud Scottek zuzendu zuen Judson Memorial Churcheko arte-espazioaren programaren formulazioari. Gauzak horrela, Oldenburgek Judson Galleryri buruz espazio alternatibotzat garatu gogoeta kontzeptualen gauzatze artistikoaren adibide paradigmakoa da *Kalea* instalazioa. Scotti 1959ko abenduan igorritako gutun batean, honakoa zioen: “Azken egun hauetan pentsatzen aritu naiz Judsoni eman beharreko orientazioaren inguruan, zehazki gure ‘arloan’, Delancey St. Museumi eta Reubeni dagokienez”. Oldenburgen arabera, Delancey Street Museum pintura figuratibo tradizionalera zegoen bideratuta batez ere, eta Reuben Galleryk arte esperimentalak merkaturatzen zuen, produktu amaitutzat, Allan Kaprowen eraginpean. “Nora darara horrek guztiak Judson?”, galdetzen du Oldenburgek tonu iradokitzaile batez. Haren iritziz, Judson Galleryk lekua hartu behar zuen New Yorkeko eszenan, arte-joera berrien diskurtso-estrategiak azaldu eta eztabaidatu zitezkeen lekutzat hain justu: “Judsonek planteamenduak definitzen eta azaltzen diren tokia izan nahi du, planteamenduak sakonetik eta gogotik aztertzen eta ikertzen diren lekua, ez Delanceyn bezala dena era inkontziente batean ‘eskaintzeko’, edo Reubenen bezala ondoren dena ‘saltzeko’<sup>20</sup>. Hemen itxuratzen ari da jada Oldenburgen ideia, zera baita, Judson Galleryn *Kalea* instalazioa planteatzea, ez ordea erakusketa ohiko eta arrunt gisa, baizik eta jarduera-multzo gisa, horien bitartez bere planteamendu artistikoen oinarrizko posizionamendua definitu ahal izatearren garai horretan New Yorken nagusi diren eztabaidekiko. Horrenbestez, haren “forma primitiboekin” gertatzen zenaz bestela, Oldenburgentzat ez zen estilo “sintesi berri” bat soilik; hori beharrean, *Kalea* martxan jarri behar zuen, maila metafisiko batean, 1960 inguruko artearen esparru instituzionalaren gaineko gogoeta.

Horregatik, Judson Galleryko programan Oldenburgek, “RAY GUN” tituluarekin, “eraikuntza esperimentalen hiruhilekoa” iragarri zuen, “horien inspirazioa herri kultura amerikarra, kaleko artea eta beste iturri informal batzuk” izango baitziren. Lehenik, urtarrilaren 11tik 15era, Jim Dine-k *Etxea (The House)* izeneko instalazioa antolatu zuen, eta horren ondotik Oldenburgen *Kalea* instalazioaren muntaketa etorri zen, ikusleak gonbidatuta halaber. Erakusketa urtarrilaren 30ean inauguratu zuten ofizialki, eta bai otsailaren 29an bai martxoaren 1 eta 2an adiskide zituen artisten performance labur batzuk izan ziren, *Ray Gun Spex* tituluarekin. Azkenean, martxoaren 16an, Oldenburgek *Kalea* instalazioa desmuntatu zuen; Judson Galleryren udaberriko egutegian, honakoa idatzi zuen: “END OF RAYGUN”<sup>21</sup>. Galeria parean zeuden eskaileretarako, Oldenburg eta Dinek “izpi-pistolen” kartel batzuk diseinatu zituzten, “autopromozio” estrategia gisa<sup>22</sup>; eta, barnealdean, sarrerako atetik ezkerrera, iragarki-taula bat zintzilikatu zuten. Geroago, artistek zein bisitariek bertan jarri zituzten dokumentu guztiak “Selected RAY GUN DOCUMENTS” tituluarekin argitaratuko zituzten<sup>23</sup>. Pixkanaka argitalpen sorta bat ateratzen joango ziren —*Ray Gun Poems*, *More Ray Gun Poems* eta *Spicy Ray Guns*— eta, *Ray Gun Spex*-eko performanceen esparruan, Oldenburgek *Izpi-pistolako dirua (Ray Gun Money)* sortu zuen. Emanaldiaren hasieran dirua banatzen zuten, bertaratuen artean, eta, atsedendian, Oldenburg eta Dinek bildutako eguneroko objektuak eros zitzaizkien diru harekin<sup>24</sup>. Jarduera horien guztien helburua arte langintzaren gaia jorratzea zen, langintza horrek duen eginkizun

kapitalistaren testuinguruan. Galeria, aldi berean, produkzio gunea, erakusketa aretoa eta ustiapen komertzialerako lekua da. Eginkizun nahasketa hori hiri handiko bizimoduko jarduera etengabe eta mugimendu zoro horren parte da eta, horrenbestez, aipatu horiek galeriako agertokiko erakustaldiaren parte bilakatzen dira.

Eskaiera batzuetatik, bisitariak Judson Galleryko sotora iristen ziren, eta espazioan txertatuta aurkitzen zuten bertan *Kalea*, antzoki bateko dekoratua balitz bezala. Zehazki, “u” formako areto bat zen, eta horretatik zehar bigarren gela batera iristen zen; azken honetan egin zituzten *Ray Gun Spex*-eko happeningetako lau: *Usaintxo baterako duetoa* (*Duet for a Small Smell*), Robert Whitman-ena; *Langile irribarretsua* (*The Smiling Workman*), Jim Dinerena; eta Al Hansen eta Dick Higgins-en performanceak. Horretatik hirugarren aretora igarotzen zen, Judson Churcheko “gimnasia”. *Ray Gun Spex*-eko emanaldietan zehar, Allan Kaprowek hantxe bertan egiten zuen bere *Oin dantza* (*Foot Dance*), hain zuzen *Cola Cola*, *Shirley Cannonball?* instalazioaren parte gisa; eta, atsedendian, bisitariak *Izpi-pistolako diruarekin* erosten zituzten bitartean kalean jasotako objektu arruntak, Oldenburgek, errege jantzirik, balastrada batetik irakurtzen zuen 1905ean agertutako *Gaitun gorrimina* liburuko pasarte bat, bertsio suediarrean; abentura eleberri bat da, Emmuska Orczy baroisarena, eta duen protagonista Zorro edo Batman bezalako pertsonaien aurrekaritzat har daiteke<sup>25</sup>.

*Kalea*, berez, objektu pila nahasi bat zen, kartoizko gauzak baitzeuden, zatar-paperezkoak, egunkari eta oihal zatiak, botilak eta mota guztietako hondakinak. Paretetan zehar gaur egungo hirietako bizimoduaren gaineko panoramika oso bat zabaltzen zen: autoak bereiz zitezkeen, hegazkin bat, oinezkoak, buruak, iragarkiak, txakur bat zaunka, erakusleho bat, oinetako-garbitzaile bat pikotxean jarrita, txirrindulari bat, makulua daraman gizonezko bat eta, horrekin guztiarekin batera eta behin eta berrero, izpi-pistolaz armatutako irudiak. “RAY GUN” inskripzioak, hondoko paretan argi eta garbi ikusten denak, Oldenburgen mitoa sustatzen du, denda bateko errotulua balitz bezala<sup>26</sup>. Eszena iheskorak dira, eta hiri handi bateko bizimodu modernoko bat-bateko argazki gisa funtzionatzen dute. Dena den, *Kalea*-ko motiboen artean itxura batean bigarren mailakoak direnak ditugu, aldibereko gertaera sorta amaigabe batetik aterata baitaude, unibertso kapitalistako motibo handiak ikuskatzea ahalbidetzen dutenak, hala nola trafikoa, lana, ekonomia, pobrezia, alkoholismoa, isolamendua eta komunikazio falta. Lower East Sideko eguneroko bizimoduko eszenak dira, Oldenburg han bizi baitzen orduan, eta Judson Gallery zegoen Greenwich Villagekoak<sup>27</sup>. Oldenburgek 1950eko hamarkadaren amaiera aldean inguru horri egin zizkion bat-bateko argazki ugarietan, *Kalea*-ren inspirazio iturrietako batzuk identifika daitezke: hiri eremuko dekadentzia-istantetikiko, iragarkiekiko eta oinezkoen mugimendu kasualekiko interesa.

Moztea, urratzea eta zimurtzea: horietatik dira Oldenburgek *Kalea*-ko objektuak sortzeko erabili arte teknikak. Paper eta kartoi mehe pleguak ebakitzen ditu forma jakin bat emateko, nahiz horiez gain badiren besterik gabe eskuarekin ateratzen dituen zati osoak. Hala, ingeradak irregular ageri dira, bitxi, desitxuratu edo moztuta bezala, eta irudietako batzuetan argi eta garbi ikusten da elkarrekin oso ondo uztartzen ez diren elementuez osatuta daudela. Ertzetako pintura beltzaren eraginez, badirudi gardostu eta hondatuta daudela. Ez dira osotasun organiko bat; oso bestela horien forma, literal zein metaforikoki, indar baten eraginez sortu da. Lehen planoan bizkor igarotzen den oinezko baten silueta, horren forma Oldenburgek 1958an kalean bertan neska bati egin zion argazkian oinarritzen da<sup>28</sup>, zeharo lausotuta ageri da. Irudian, Georg Simmel-ek hiri handiaren nortasunaren oinarri psikologikotzat definitu zuen tentsio nerbio eta “bizimodu urduriaren biziagotze” horren parte bat ageri da<sup>29</sup>. Gainera, toki batzuetan Oldenburgek zimurtu egin du papera, eskuz, kalean botatzen den zaborra balitz bezala. Eta jakinik objektuek bakar-bakarrik instalazioak irauten duen denboran zehar iraungo dutela, eta materialak horrela landuta, Oldenburgek denboraren esperientzia modernoaren iheskortasun ahanzkorraren parte bat transmititzen digu.



Eszena osoa pintura espresionistaren arrastoz eta aerosolez trazatutako esmalte zuri eta beltzezko lerroz estalita dago. Letrak eta hitz zatiak ikusten dira, bihotzak, txorimaloak eta harridura ikurrak, hiri handietako kaleetan ikusten ditugun grafitiak gogorarazten dizkigutenak, flotatzen ari diren objektuak balira bezala, pentsamendu inkontziente batzuen korronteak arrastaka daramatzala: badirudi ezen pinturan protesta isila sortzen ari dela eguneroko bizimodua mekanizatzearen kontra. Alabaina, aldi berean pintura zuri eta beltz arrastoei argi bateratzaile batez blaitzen dute *Kalea*: hiriaren “ohiturak” bigarren natura bat dirudi. Dendako erakusleihoak ingerada irregularra du, eta zuhaitz, landare forma bilakatzen da. Eszena osoak hiri paisaia onirikoa ematen du, non esangura mozorrotuta geratzen baita proportzioen eta errealitate-planoen aldaketa etengabearekin: “*Kalea*-ri buruz. Orain argi daukat amesgaizto bat dela, nire amesgaiztoa [...], ametsak eta errealitateak elkar kutsatzea”<sup>30</sup>. Subjektua bere baitan biltzea, biltze malenkoniatsua, etenik gabeko maraztasunaren beste aurpegia da. Lurrean uzkururik, paper zatiz eta oihal piltzarrez jantzita, eskuan pattar botila zeukala, horrelaxe hartzen zituen Oldenburgek bere *Hiriko bat-bateko argazkiak* (*Snapshots from the City*) performancearen ikusleak, *Kalea*-ren erdian. Bere jardunari dagokionez, honakoa idatzi zuen *Oharretan*: “Paretan oinarrituta lo egiten duen gizona negua da. Baina bada, era berean, bere obsesioekin bakarka gelditzearen bere baitan biltzen den gizonaren alegoria ere”<sup>31</sup>. Orduan emazte zuen Patty Musty-k (geroago, Mucha) karikatura batetik ateratakoa zirudien jantzia zeraman soinean, bera ere Oldenburgen marrazkietako “kaleko neska” haietako bat balitz bezala: mozorroa jantzita, ile luze eta txima-jario, leotardoak eta zapata takoidun astunak. Andreak dantza erritual bat egiten zuen Oldenburgekin batera. Bost minutu irauten zuen performancearen amaieran, Oldenburg “erail” egiten zuten, eta lurrera erortzen zen. Performancean zehar, Lucas Samaras argiztapenaz arduratzen zen, segundo bat edo biko tartez, bizkor alegia, argiak piztu eta itzaliz. Irudi, nolabait esatearren, estroboskopikoki bereiziz osatu sekuentzia hori kamera geldoan geratzen zen, amesgaizto baten antzera. Piltzar apurrek, Oldenburgen gorputza apenas estaltzen zuten haiek, loturak ematen zuten, bendak.

Beraz, dagoeneko aipatu dugun moduan, espresionismo abstraktuaren ondotik Oldenburgek *Kalea*-rekin iritsi nahi zuen “sintesi berria” ez zen estilistiko hutsa. Horretatik harago, aro modernoko motibo handietara itzultzeko eta gizaki (alienatuaren) irudikapena bere artearen erdian jartzeko desira lotu zion hark Delancey Street Museum-ek ordezkatzeko zuten figurazio humanistari. Era berean, *Kalea*-n Oldenburgek urratu egin zituen pinturaren eta eskulturaren bitarteko tradizioak, eta espazio osoa hartzen zuten ingurune (*environments*) eta happeningetara eraman zituen. Gainera, lzp-pistolaren jardueren diseinuan Oldenburgek, ikuskizun grotesko batez, eta plano metafisikoan, New Yorkeko artearen panoraman gertatzen ari ziren barne borrokak eszenaratu zituen: “autosustapena” eta protesta eskutik zihoazen, eta estrategia abangoardisten erabilerak sasi-mito baten aurkezpenarekin egiten zuen bat. Horretaz hitz egiten ari zela, Oldenburgek bere *Oharretan* idatzi zuen “tonu edo estilo historikoa, liskartia, konpulsioa” erabili nahi zuela, eta “konbertitzea, publizitate eta lotsaraztea” espero zuela<sup>32</sup>. Hark 1960 inguruko giro artistikoari buruz egin gogoetak neoabangoardismoaren logika anibalenteari buruz egin deskripzio zehatzenen artean daude: “Budek [Scott] esan moduan, hobe da kritikariak nahastea eta haiei barre egitea, haiekin serio hitz egiten saiatzea baino. Zunda-globo bat jaurtitzea. Orain, esate baterako: Budek hori esan al du? Arte panorama osoa obra dramatiko bihurtzen da, burua jate suerte batez besteak bere obran nahasten dituen gizaki baten gogoan. Hori ‘Historia’ da”<sup>33</sup>.

## OBJEKTU IRAUNKOR ORO REUBENEO ERAKUSKETARAKO GORDETZEA

Maiatzean, Judson Galleryn “END OF RAYGUN” aldarrikatu eta sei aste baino ez geroago, Oldenburgek *Kalea*-ren bigarren bertsio bat inauguratu zuen Reuben Galleryn. Alabaina, oraingoan testuinguru instituzionala zeharo bestelakoa zen: Reuben Galleryk, 1959ko udazkenean fundatuak, orientazio komertzialagoa zuen, eta denbora askorik ez zuen behar izan artearen eszenako galeriarik garrantzitsuenetakoa izateko<sup>34</sup>. Testuinguru aldaketa horri aldaketa estetiko bat dagokio halaber: *Kalea*-ren bigarren aurkezpenaren eragin espaziala Judson Galleryn baino askoz ere finduago dago, objektuak isolatuago daude, eta artelan autonomotzat sortuak dira. Desmuntatzeko lanetan zehar, Judsoneko instalazioko konposizio muturreraino hauskorak desegin egin ziren, bost objektu txikiago sortuz horrela; eta horiek ere ikus zitezkeen artean Reubeneko erakusketan<sup>35</sup>. Gainera, Oldenburgek *Kaleko burua I* eta 1959ko “forma primitiboetako” beste bat gehitu zituen; horiek, baina, galduak dira dagoeneko. Beste obra guztiak Reuben Galleryko erakusketarako propio eginak ziren, eta horiexek dira gaur egun oraindik badiren *Kalea*-ko objektu gehienak.

*Kalea*-ren Judson Galleryko instalazioa teatrozko pintura bizidun baten gisan zabaltzen zitzairen ikusleei, ez zitzairen gauza debekatua, baina, lurrean zegoen objektu kantitate handiarengatik, apenas zapaltzen zuten. Reuben Galleryn izan zuen baliokidea, aldiz, giro ia-ia museoko batez dago sortuta: objektu lauak era isolatuan daude gelan zehar banatuta, eta ikusleak libre mugi daitezke horien artean. Aurrealdetiko eta atzealdetiko bistak txandakatu egiten dira, ikuslearen kokapenaren arabera, eta soslaiz ikusiz gero, objektuak lerro bertikal huts ageri zaizkigu. Isolamendu formalak isolamendu tematikoa islatzen du: ordena abstraktu batean antolatutako irudiak balira bezala, objektuek ez diote elkarri erreparatzen. Hondoko eremuan esekirik ageri den emakumeak paretan finkatua du bista, itxurazko arrazoirik gabe; irudietako batzuk forma eta lodiera bereko marra horizontalak dauzkate pintatuta, eta horien ahoetatik ateratzen diren ogitartekoak hutsik daude. *Kaleko neska* (*Street Chick*, 1960) horren buruak, areto erdian zintzilik dago, hil-mozorro baten antza du: eszena kezagarria da, ematen du norabide finkorik gabe batetik bestera doazen txotxongiloz betetako leku bat dela, denda dagoeneko itxien iragarkiz jositako hiri fantasma bat balitz bezala.

Oldenburgen *Oharrek* erakusten dute instalazio biak paraleloan planteatu zirela. Horixe aipatzen da Judsoneko instalazioa 1960ko urtarrilean inauguratu aurretik ere: “Objektu iraunkor oro Reubeneko erakusketarako gordetzea”<sup>36</sup>. Beraz, akats galanta izango litzateke *Kalea*-ren bi bertsioak aurrez aurre jartzea zenbaitetan egin den moduan: Judsoneko erakusketakoa jatorrizko bertsio erradikalagozat, eta Reubeneko erakusketa merkatuko eskakizunei egokituagoko bertsio berri edo *remaketat*<sup>37</sup>. Egiaz, ikuspegi kontzeptualetik zein estetikutik, *Kalea*-ren bertsio biak elkarri lotuta daude. Judson Churcheko arte-espazioan, ikuspegi esperimentalago batez, izpi-pistolaren mitoa bere alderdi guztietatik erakusten saiatu zen Oldenburg; Reuben Galleryrako, aldiz, irauteko pentsatutako bertsio bat sortu zuen, instituzionalizatu bat. Hala, Reubeneko erakusketan zehar ez zen ez performancerik ez beste inolako jarduerarik izan. Alabaina, Judsoneko instalazioko performatibotasun esperimentalak objektuak berak aurkezteko modura eraman zuen Oldenburgek Reuben Galleryn: objektuak zintzilik dira bertan, edo bertan dautza, bertan oinarrituta daude, paretatik kanpora ateratzen dira denda bateko errotuluen antzera, eskalaz eta testuraz aldatzen dira. Oldenburgek irudikapen aukera sorta amaigabea sortu zuen, eta horietan ikusleak gelan dabilta, noraezean, instalazioaren parte bihurtuz era berean. Beraz, bigarren bertsio horretan Judsoneko instalazioko teatrozko dramatismo eta berehalakotasuna formalizazio sistematiko baten mendean geratzen dira: “Nire erakusketa zeharkatzen dudanean [Reuben Galleryn], gero aldatzen ditudan posizioak hartzen ditut... Piezak elkarri lotzen zaizkio, edo banandu egiten dira beste pieza batzuekin atzera

konbinatzeko, eta metamorfosi sentsazio hori eta formek espazio irekian duten erlazio hori dira kalean zehar paseoan noanean esperimentatzen dudana...”<sup>38</sup>.

Oldenburgek gogoeta patxadatsua egin zuen leku bi horien testuinguru aukeren inguruan, espazio artistiko esperimentalak baitzuen batetik, eta galeria komertzialak bestetik. 1959ko azaroan, hau da, Judsonen *Kalea* inauguratu baino lehen, honakoa idatzi zuen: “Ez du zentzurik finkatuz aparteko galeriarik edukitzeak, non eta ez den bakar eta berezia eta talde baten programa-planteamenduak aurkezteko egokia, etab. Galeria ‘sortzailea’ alegia”<sup>39</sup>. Eta segidan: “Reubenek, edo beste edozein galeria komertzialek, dirua irabaztea du xede eta, horretarako, izena egin behar du, etab. Hori ez da Judsonen helburua, han beste helburu batzuk garrantzitsuagoak dira, kultur garrantzia esaterako. [...] Baina ez dira bateraezinak. X [galeria] batena izan liteke eta,aldi berean, beste batean parte hartu”<sup>40</sup>. Oldenburgek *Kalea*-ren bi instalazioen arteko erlazioa elkarrekiko motibazio eta aberaste interakzioztat sortu zuen: batak beti izan dezake lekua bestearen testuinguruan. Horregatik, Reubeneko instalazioaz ari dela, Judsoneko instalazioaren ingurune-baliokide batez (“environmental counterpart”) hitz egiten digu Oldenburgek<sup>41</sup>. Hurrengo urte eta hamarkadetan Oldenburgek jarraituko zuen, bai, mugimendu hausle, urratzaile bikoitz hori erabiltzen. Eta, ikusiko dugun bezala, *Denda*-ren kontzepzioak ere bi garapen izango ditu aldi berean, esparru esperimentalerako batetik lokal komertzial alokatu batean, eta erakusketa instituzional gisa bestetik Green Galleryn, Richard (Dick) Bellamyk zuzenduta.

## ARTE POLITIKO-EROTIKO-MISTIKO BATEN ALDE NAGO

Ekonberritan, Claes Oldenburgek eta Patty Muchak erabaki zuten 1960ko uda Provincetownen igarotzea, New Yorketik 350 kilometro ipar-ekialdera dagoen Massachusettseko herrixka batean; idazle, artista eta turista kolonia bat zen, Cod Lurmuturreko penintsulako muturrik urrunenean kokatua. Hiriko bizimoduarekiko kontrastea ezin handiagoa izan: New Yorkeko arte panorama pil-pilekotik urrun, Oldenburgek bere buruarekin topo egin zuen atzera, *Kalea*-ren bi instalazioen arrakasta lortu berria asimilatu eta bide berriak aurkitzen saiatzen zen bitartean. Oldenburgek behin baino gehiagotan esan zuen lekuak eta horri lotutako kultur testuinguruak oso eragin markatua izan zutela bere arte-produkzioan; gauza bereziki agerikoa, inolaz ere, Provincetownen egin eta motibotzat AEBen bandera duen obrari buruz ari garenean. Konposizio simple eta bitxiak dira, Oldenburgek hurbileko kostalde atlantikoan jasotako zur zatiz eginak. 1960ko apirilean idatzia zuen jada bere *Oharretan*: “Nire mundu-ikuskerara aurkeztu behar dut, ‘sinbolo handi’ sorta bat eginez: lehenik kalea, gero agian lorategia edo hondartza, etab.”<sup>42</sup> Adibidez, *Provincetownen bandera* (*Provincetown Flag*, 1969) lanean, marrak eta izarrak paisaia ilargidun batean txertatzen dira; *Hilerriko bandera* (*Cemetery Flag*, 1960) lanean, nazio ikurra, masta bakarti batean airean zabaldua, iragankortasunari eskaini monumentu isil bihurtzen da. Xalotasun bare batek, sentimentalismo batek ere esan genezake, ordezkatzeko *Kalea*-ko alienazio-egoerak. Oldenburgen interesa erakartzen duena ez dira jada hiri handiko masa-kulturako produktuak, baizik eta folk artea, horretan mihiztatze neodadaistak lotura ironikoa ezartzen duela estatubatuarren brikolajerako zaletasunarekin. Ildo horretatik, hondartzak kalearen kontrapuntua eskaintzen du: Lower East Sideko zibilizazio urek eramandako objektuek balio izan bazioten hiri kapitalista handietako bizimodua irudikatuzeko, *Banderak* (*Flags*) lanean itsasoak itzultitako objektuek landako jatorria gogorarazten dute. Bide beretik *Bandera*, Oldenburgentzat Amerika denaren, Amerikak esan nahi duenaren motibo orokor gisa, ez da soilik *Kalea*-tik *Denda*-ra, hots, 1960ko udazkenean New Yorkerako itzulerari ekiteko abiapuntua emango zion *Denda* proiektura igarotzeko zubi kronologikoa. Oldenburgen banderek kultura eta natura arteko elkarrekikotasun

erlazioa irudikatzen dute, AEBen nazio identitateak hain berezkoa duen erlazioa alegia. Horregatik, ez da kasualitatea *Denda*-ko lehen objektua *AEBetako bandera* (*U. S. A. Flag*, 1960) izatea.

*Denda*-ren eta *Kalea*-ren arteko erlazioa zati batek osoarekin duen erlazioa da. Hiri handiko bizimoduaren osoko panoramatik, Oldenburgek *Denda* aukeratzen du, xehetasunean biltzearen; fabrikazio industrialak merkantzia gisa egiten duen objektuaren patuan murgiltzen da, ezen objektu hori, ezin konta ahalako metamorfosien bitartez — bitartekoaren zein formaren metamorfosiak baitira—, kultur tresna eta irudimen, desio eta obsesioen sinbolo bihurtzen da. Arte produktuen benetako denda baten ideiarekin alderdi guztiak aztertzearen, 1961ean Oldenburgek lokal komertzial bat hartu zuen errentan Manhattango 2nd East Street-en; estudio gisa erabili zuen uda eta udazkenean zehar eta, abenduaren 1ean, *Denda* inauguratu zuen, Dick Bellamy galeristaren finantza aldetiko babesarekin<sup>43</sup>.

*Kalea*-ko lehen “forma primitiboak” bezala, *Denda*-ko objektuak alanbrezko sare batean oinarritzen dira; oraingoan, baina, Oldenburgek ez du *mâché* papera erabiltzen horien gainean jartzeko, baizik eta igeltsutan blaitutako muselina-zerrendak, ondoren horiek pintatzeko. Eta barne egitura informal bat da emaitza, toles, irregulartasun eta lerro ugariz osatua. Batzuetan, muselina-zerrendek pintzelkada oparoen antza dute, halako moduan ezen, puntu batzuetan, apenas bereiz baitaiteke gainazalaren dar-dar asaldura hori hondo zaratsutik edo pintorearen keinuetatik datorren. Oldenburgek latatik zuzenean erabiltzen zituen esmalteak, eta geruza bakoitzari lehortzen uzten zion, hurrengo eman aurretik. Horrela, saihestu egiten zuen koloreak nahastea, distira galaraziko zien eta horrek. *Denda*-ko objektu bakoitzak kolore harmonia ahalik eta adierazkorrena izan behar zuen ezaugarri, logotipo baten antzera alegia: tanto hori eta marra gorritzko soinekotxoaren —*Mu-Mu* (1961)—kontraste diridaisuaren apaindura-indarrak desitxuratu egiten du sentsibilitate piktorikoaren eta merkatuak eskatzen duen ikusgarritasunaren arteko muga. *Denda*-ko objektuetan, “kolore sentsualaren” ohiko topikoaren transmutazio fetitxista gertatzen da (“lerro idealaren” aurrean). Hala, erabilitako esmaltea argitsu mantentzen da beti, *Denda*-ko objektuak une horretan bertan pintatuak balira bezala, pintura oraindik ere lehortzeke balego bezala. Eta distira horiek eredu dira, ikusizko fetitxe bihurtzearen eredu paradigmaticoak. Horren froga argia 1961eko *Kortsea* (*Braslette*) dugu, emakumezkoen lentzeriaren irudikapena, non motiboaren sexu konnotazioa gorri bizizko hondo batera aldatzen den, haragizkoaren eta sentsualaren sinbolo gisa.

Estilo ikuspegi batetik, Oldenburgek artearen historiarekiko aipu sorta amaigabea ezartzen du *Denda*-ko objektuak pintatzen dituen moduarekin, esate baterako *Alkandora zuria gorbata urdinarekin* (*White Shirt with Blue Tie*, 1961) delakoan, horretan pintzelkada labur baina maisuki emanak baliatzen baititu (“tanta jario” arrastorik batere gabe) De Kooningen estilo postkubista gogoraztearen: alkandora zimurtu baten irudia, espresionismo abstraktuari egin keinu argizat. Arte modernoaren bilakaeran, objektuen munduko abstrakzio gero eta handiagoarekin batera haren eduki sozialen neutralizazioa etorri zen ezen, nolabait esatearen, konposizio formalean babestu ziren. “Produktu errealei” estilo bitarteko modernoak aplikaturik, forman itxitako esperientzia-edukiak atzera irekitzea lortu zuen Oldenburgek, berpiztea nolabait, hain zuzen ere berak argi eta garbi adierazi moduan ia-ia manifestutzat har dezakegun deklarazio batean: “Museo batean nagitzea baino zeozer gehiago egingo duen arte politiko-erotiko-mistikoaren alde nago. [...] Bere forma bizitzatik beretik hartzen duen artearen alde nago, dantza eta bira egiten duen, zabaltzen eta igotzen den, txistu egiten eta tantaka isurtzen den, zail eta baldar, gordin eta gozo, bizitza bera bezain egela den artearen alde”<sup>44</sup>.

Forma abstraktuen lengoaiaren narratiba bereziki deigarria gertatzen da 1961eko *Kutxa erregistratzailea* (*Cash Register*) lanean: kutxa, lokal komertzial orenen “bihotz hotz” gisa. Hondo zilar kolorekoa diruaren kolorea da;

osterantzian, Oldenburg hiru kolore primarioetan murgiltzen da nagusiki, gorrian, horian eta urdinean. Eta euste horretan paralelismo bat ikus dezakegu objektu mundua bere kanbio baliora murrizte berdintzailearekiko, horixe gertatzen baita, era berean, ekonomia kapitalistan. Ildo horretatik, Oldenburgen kutxa erregistratzailea beste objektu guztiak —bai haren beraren eskulturak edo eskultura modeloak izan— objektibatzen dituen objektua da, diru bihurtzen baititu inolako salbuespenik gabe. Dena den, kolore gorria Pollocken “tanta jarioaren” teknikako ohiko keinu batez zipriztindu du kutxa gainean, eta merkantzia baten trukean dirua kobratzeak dakarren soiltasunaren kontra doa hori. Jakiteko dugu oraindik, pintura emateko modu kaotiko horretan oraindik ba ote diren diruaren kultura modernoaren kontrako eraso baten oihartzunak, edo pintura zipriztinek argitara ateratzen ote dituzten erosketa oro, arte deitutako merkantzia horrena barne, bultzatzen duten desira irrazionalak<sup>45</sup>.

Gainera, *Denda*-ko objektuetan, Oldenburgek aldatu egin zuen motiboaren, hondoaren eta ingeradaren konfigurazioa; horregatik, obrak pintura eta objektu artean daude, erdibidean. *Denda*-ko piezekin gertatzen den moduan, kasu gehienetan ingerada hain da zehaztugabe eta lausoa ezen ez baita mugatzen antzematen: “no outline”, idatzi zuen Oldenburgek bere *Oharretan*<sup>46</sup>. Batzuetan, *Denda*-ko objektuak prentsako iragarki batetik erauziak direla ematen du. Izan ere, 1950eko hamarkadaren amaieraz geroztik Oldenburgek sistematikoki biltzen ditu publizitate iragarkiak, eta ebakin horiek aurretiazko estudio gisa artxibatzen ditu. Elementu horiek bere artean zuzenean nola sartzen dituen ikus dezakegu, esaterako, *Larruzko jaka luzea eskularru zuriekin* (*Fur Jacket with White Gloves*, 1961) lanean, jaka luzearen lerroak korapilatzen direla. Paretatik zintzilik dela, *Galtzerdi gorriak zatiarekin 9* (*Red Tights with Fragment 9*, 1961) piezak mihise zimurtu baten antza du, eta badirudi luza litekeela, lau ertzetatik tira eginez, formatu errektangularrera doitzearren. Beste era batean esanda, ematen du pintura benetako objektu bihurtzear dela obran. *Denda*-ko beste pieza batzuk pauso bat harago iritsi dira, itxura, “objektu bihurtzeko” prozesu horretan: *Bi neska-soineko* (*Two Girls' Dresses*, 1961) lanean, soineko uhintsuak —antzinako gorputzenborrak gogorarazten dizkigute— bereizi egiten dira mugatzen dituen hondotik; eta *Gizezko jaka alkandorekin eta gorbatarekin* (*Men's Jacket with Shirt and Tie*, 1961) deituan, ingeradak bat egiten du, erabat, objektu irudikatuarekin. Horrenbestez, izugarritzko akatsa izango litzateke *Denda*-ko objektuak unibokoki pintura, eskultura edo horien bien tarteko forma dugun erliebe gisa sailkatzea. Bitarteko desberdinen hibridoak dira gehienbat: mugimendu baten agregazio egoera desberdinak izendatzen dituzte. Izan ere, *Denda* sortu zuenean, Oldenburgek ondo zaindu zuen piezetako bakoitzari “eginkizun” jakin bat ematea, eta horrek eragina du, noski, motiboaren aukeraketan, aurkezteko moduan eta bitartekoaren estatusen. *Denda*-ko objektu bakoitza, batetik, obra autonomoa da, baina, bestetik, beste piezekiko harremanean eraikitzen du neurri handi batean bere esangura, eta eraldaketa prozesu oso baten “fase” jakin bat ordezkatzeko du: “Nire lana bi punturen arteko bidean dago beti. Zer da gehien interesatzen zaidana? Dituen aukera askotarikoak”<sup>47</sup>.

Pinturaren hedatze performatibo hori objektuen mundu funtzionalki itxiari bizia ematera bideratutako prozesu baten parte da. *Denda*-ko eskaintzak zerikusi gutxiago du supermerkatu bateko artikulu berdinen sortarekin, artikulu erabilien denda batean kasualitatez agertzen diren objektuekin baino: han, ia-ia bigarren bizitza batean abiatzen da merkantzia; erabileraren arrastoek forma kausal eta paregabe bihurtzen dute seriean egindako artikulua. Gauza bera gertatzen da Oldenburgen piezekin: egia da *Denda*-ko objektu bakoitzak eredu industrial bat daukala baina, bestetik, eskuz eginda dago eta, horregatik, bere pertzepzio subjektiboan tinkatzen da. Nortasun bat dauka, “izaera” propio bat, eta horrek bizitza berria ematen dio objektuari, fetitxe gisa: *Bi hanburgesa gaztarekin, guztiarekin (hanburgesa dualak)* [*Two Cheeseburgers, with Everything (Dual Hamburgers)*, 1962] horiek ahutz salo gisa irekitzen dira; eta *Bi neska-soineko* horien lepoei pintura urdina darie, bakoitzak behar lukeen burua moztu berria balitz bezala. Mundu materialeko sentsibilitate animista hori are agerikoagoa da *Jaka eta alkandora-zatia*

(*Jacket and Shirt Fragment*, 1961–62) deituan: jaka zatitzen den josturan odol-gorritzko zauri bat ireki da, eta bakarrik begirada arretatsuago batek lagunduko digu gorbata gisa identifikatzen.

Alabaina, *Denda*-n pinturaren biziartzte hori alderantziz ere gertatzen da. Ematen du banakako piezak harri bihurtuta daudela, izoztuta, bat-batean bizia gelditu eta objektuak —argazki batean legez— bere bizi ingurune hurrenetik erauzi balituzte bezala: literalki, horien barneko bizia hezurmamitu balitz bezala. Mundu materialaren biziartztearen eta mortifikatzearen arteko interakzio horrexek eragiten du *Denda* hain kezagarria gertatzea. Giza ezaugarri guztiak objektuetara aldatu dira, eta orain bizitza propioa jar dezakete abian; eta han, heriotzak bizitzara ekarritako pieza-metaketa zentzugabe horren erdian mamu baten antzera, *Andregaiaren manikia* (*Bride Mannikin*, 1961) ageri da, protesi diruditen unibertso kapitalistako zatiz inguratuta.

## HALA ETA GUZTIZ, NIRE DENDA ZEHARO ESPRESIONISTA DA

Pop artea, 1960ko hamarkadako lehen urteetan, hasia zen New Yorkeko arte-panoramaren konkista oldartsuan, eta horrek espresionismo abstraktuarekiko erabateko haustura ekarriko zuen, azken honen estilo, erretorika eta sare sozialengatik. Pintzelkada sutuen orde z gainazal “hotzak” izango ziren; sortze ekintzaren benetakotasunaren orde, erreproduzio mekanikoa; eta protesta existentzialistaren lekuan, merkatuarekiko eta eskala handiko kontsumoarekiko neurritz gainera egokitzapena. Berehala, aurkaritza maniobra zalapartatsu horiek hain zeuden finkatuta ezen planteamendu artistiko orok klixera jo behar izan baitzuen, edo artearen historiako kanonetik erabat kanpo geratu<sup>48</sup>.

Egoerak sekulako eragina izango zuen Oldenburgen *Denda*-ren sorreran; izan ere sorrera horrek, zailtasun batzuekin bada ere, bat egin dezake pop artea “hotz” eta ziniko aurkezten duen ideia finkatuarekin. Egia da sarritan *Denda* pop arte estatubatuarraren hasieratzat aipatu izan dela, nahiz gehienetan zentzu sinplista samarrean egin aipamen hori, esaten baitzuten Oldenburgek parodia eran erakusten zituela sorkuntzaren ideal modernoak. Beraz, *Denda*-ko objektuen ekintza-pintura ez litzateke estilo hondar bat baizik, Oldenburgek 1963an binilozko bere lehen eskulturekin baztertuko zuen bat zehazki. Interpretazio horren arabera, eten historiko batek zeharkatzen du *Denda*: ikuspegi kontzeptualetik, dagoeneko “benetako” pop artea da, *avant la lettre*; alabaina, estilo aldetik oraindik ere zor handia du espresionismo abstraktuarekin. Horregatik, Oldenburgen *Oharretan* argitaratutako zatietan murriztu edo kendu egin zituzten, koherentzia harrigarritz, haren artea planteamendu espresionistetatik hurrekoegi aurkez zezaketen pasarte ugariak<sup>49</sup>. Hirurogeiko hamarkadaren erdialdeaz geroztik, kritika artistikoaren kanonean ez zuen tokirik pop artearen bertsio espresionista batek. Alabaina, Oldenburgen *Oharren* irakurketak zeharo bestelako irudia erakusten du. Horixe ikusten da, jada, izpi-pistolaren ideiarene lehen aipamenean: “Proposamena: arte espresionista estatubatuarraren museo batek [...] beldurtu eta lotsatu egiten du artista, ikusleak ere iraintzen eta beldurtzen eta lotsatzen dituen bezalaxe / bulkada eskatologiko eta masokistetatik atera behar du, eta benetako indarrek, motibaziorik sakonenek sorrarazten dituzten bulkada guztietatik...”<sup>50</sup>. Eta 1961eko abenduan Oldenburgek *Denda* inauguratu zuenean, hori ere “Ray Gun Manufacturing Company” zigiluarekin sinatu zuen, kritikarien erreakzioari buruz honakoa idatzi zuen: “Hala eta guztiz, nire denda zeharo espresionista da. [...] Kritikak *Denda*-ri dagokionez egin duen akatsa da ez duela espresionistatzat ulertzen”<sup>51</sup>.

Berrogeita hamarrekotako urteen amaieran, bat-bateko antitesiz osatu artetzat definitu ohi zen espresionismoa, bai adierazpen estetikorako bitartekoekiko bai erreferentzia sozialekiko. Artelanaren parametro guztiak, hala nola kolorea, forma edo irudiaren konposizioa, etengabeko gatazkan ziren batzuk besteekin, eta horietako bakoitza — Adorno-k adierazi moduan— “bere muturretarantz polarizatzen da”<sup>52</sup>. Argiago esanda: zenbat eta gatazkatsuagoa, hainbat eta espresionistagoa. Ildo horretatik, Oldenburgek honakoa jaso zuen bere *Oharretan*: “Arte espresionista formaren eta antiformaren arteko borroka da, ordenaren eta desordenaren, arrazoiaren eta irrazionaltasunaren, gustu eta dezentziaren eta gustu txar eta itsuskeriaren... arteko borroka”<sup>53</sup>. Alabaina, gehien-gehienetan kontrajartze horiek barne/kanpo harreman ardatz batean zehar garatzen ziren: barne askatasuna kanpo konformidadearen kontra, irrazionalismo psikikoa arrazionalizazio kapitalistaren kontra, jarduteko bizitasuna industriako produkzio mekanizatuaren kontra. Eta Oldenburgek ere, bere gogoeten hasieran, “Ray Gun Museum of Expressionist Art” bat irudikatzen zuen, erresistentzia museo bat, arte zapalduaren museo bat, horrek orientazio antiburgesa izan behar duela, “primitiboa” eta kontsumoarekiko kritikoa: “Nire ametsa museo moduko bat zuzentzea da, kulturari buruz ditudan ideiak sustatzera bideratutako erakunde ez komertzial bat. [...] Komertzialak nazka eman izan dit beti, ikaratu egiten nau. Amets zentzugabea da, noski”<sup>54</sup>. Ironia erakutsi arren, 1959an askoz tonu oldarkoragoan azalduko zituen bere pentsamenduak: espresionismoak protesta sozialaren, irrazionaltasun askatzailearen eta arte esperimenduaren sinonimo izaten segitzen du.

Alabaina, izpi-pistolaren mitoa forma zehatzagoak hartzen hasi zenean, aldatu egin zen Oldenburgek espresionismoaz zuen kontzeptua: nolabait esatearren, Oldenburgek alderantzikatu egin zituen gatazka psikologiko barneratuak, eta kontsumoaren unibertsoaren gainean proiektatu: “MOTA GUZTIETAKO GAUZETAN dagoen elementu espresionista bistan geratu da”. Badirudi ezen merkataritzaren eta medioen mundua nerbio-zelula sentikorrez hornitu nahi duela, eta agerian jarri nahi dituela mundu horren atzean ezkutatzen den gatazka-potentziala eta mundu horretako amildegia existentzialak —“ustelkeria amaigabea”—, batez ere horiek gutxien antzematen diren lekuetan: “Ikuskizunaren mundua espresionista da [...] IZPI-PISTOLA: errealitate zientifikoa orain espresionista da, herri-kultura orain espresionista da. Neon-argien eta espazio ontzien espresionismoa, espresionismo mekanikoa”<sup>55</sup>. Izpi-pistolaren espresionismo horrek gatazka sozialen hunkiberatasuna jarri nahi du agerian: inkontziente kapitalista.

Ondorioz, izpi-pistolaren ideia finkatzen joan ahala, Oldenburg gero eta urrunago zegoen espresionismo abstraktutik: “Pop artearen sakontasuna, horixe nabarmendu beharko genuke. HORI GEHIAGO HURBILTZEN DA... ezen ez simulatua, ‘abex’-ek [espresionista abstraktuek] egiten duten bezala, Dick Tracy eta antzeko tituluak jartzen dizkiete-eta pop irudiekin inolako zerikusirik ez duten bere pinturei”<sup>56</sup>. Espresionista abstraktuek —horrela labur genezake Oldenburgen kritika— kontrastearen printzipioaren arabera jotzen bazituzten ere estilo-bitartekoak, haien kasuan artelan indibidualak, unitate autonomotzat, ez zuen pairatzen kulturaren industriaren “ustelkeria amaigabea”. Oldenburgek *Denda*-ko objektuak “zeharo eta muturreraino espresionista”tzat kalifikatzen dituenean, horren atzean zera dago, konfrontazio gisa erakustea arte-sorkuntzaren eta objektuaren fetitxe formaren arteko gatazka, bere parametro guztietan. Eta honakoa du helburu: “Kontraesanak eta abar ikusirik, dilemak eta gogo aldarreak irudikatzea”<sup>57</sup>.

Oldenburgen izpi-pistolaren kontzeptuaren bilakaera *Kalea*-ren eta *Denda*-ren artean dagoen eraldaketa estetikoan ikus dezakegu. *Kalea*-n, kontsumoaren eta merkatuaren arteko konfrontazioa eta asimilazioa, batetik, ñabardura distorsionatuz osatu karikatura baten antzera gertatzen dira eta, bestetik, malenkoniaren kritika isilarekin. Hala, oraindik ere *Kalea* instalazioan lan egiten ari zela, honakoa idatzi zuen: “Tonu gris eta kolore motelezko artea, jarrera ezkorra islatzen duen tonalitatea. Arte malenkoniatsua, gogoetatsua”<sup>58</sup>. Hortik kaleko

zaborrarekiko halako elkartasun bat sortzen da, hura “sistemaren” kontra zuzendutako zera sozialki irrazionaltzat harturik, eta motibo bohemiokiko sinpatia bat halaber, horiek hurbiltasun moduko bat erakusten baitute *beat* belaunaldiko idazleen poetikarekiko. Izan ere, Oldenburgen *Hiriko bat-bateko argazkiak* performancearen argazki bat *Beat Coast. An Anthology of Rebellion* tituluko *beat* olerkien argitalpen baten azalerako erabili zuten; argitalpenak Oldenburgen beraren poesia bat ere jasotzen zuen<sup>59</sup>. 1959an, bere *Oharretan* artean “inspirazio handi”tzat aipatzen zituen Oldenburgek *beat* poetak, eta haiengan “askatasun adibide bat” ikusten zuen, “hala formalki nola duten jarrerari dagokionez”<sup>60</sup>. Alabaina, zenbat eta *Denda*-ren kontzeptiotik hurbilago, hainbat eta argiago urruntzen da *beat* estetikatik. Adierazpen askotan azpimarratzen du dagoeneko ez duela bizimodu kapitalistari ihes egiten segitu nahi, asmoa baitu bizimodu horrek planteatzen dituen arazoei ahalik eta zuzenen heltzeko: “*Beatnik*-ek ahazten dute etsaia beren barnean ere ikustea, gehiago jotzen dute hura kanporantz proiektatzera”<sup>61</sup>.

## X GALERIA BATENA IZAN LITEKE, ETA BESTE BATEAN PARTE HARTU

1962ko irailean Oldenburgek erakusketa bat inauguratu zuen New Yorkeko Green Galleryn; *Denda*-ko objektu multzo batzuk konbinatu zituen bertan. Dick Bellamy-k 1960an fundatu zuen Green Gallery Manhattango 57th Street-en; zalantzarik gabe, *midtown* newyorktarrean jada finkatutako galerietatik, hots, Betty Parsons-etik eta Sidney Janis-etik oso hurbil galeria gaztea eta puntakoa sortzea mugimendu estrategiko bizkortzat ulertu zen, tranpolina izango baitzen *downtown*-eko eszena esperimentaleko etorkizun oparoko artistentzat. Judson Galleryn eta Reuben Galleryn aurkeztutako *Kalea*-ren bi bertsioekin bezala, *Denda*-ren kasuan ere Oldenburgek, lehenik, kontzeptua aurkeztu zuen, alderdi guztietatik, ikuspegi esperimentalagoa zuen erakusketa baten testuinguruan, ondoren bertsio instituzionalxeago batera eramatearren. Hala, *Denda*-ren kartelean galeria aipatzen zuen jada argi eta garbi: “Green Galleryrekiko elkarlanean”.

1962ko irailean inauguratutako erakusketan, Oldenburgek sistematizatu egin zuen *Denda*-ren bere kontzeptua, eta lehen obra-multzoen ikuspegi orokorra aurkeztu zuen<sup>62</sup>. Horrela, bere artea aurkezteko eredu bat finkatzen du, erakuste-teknika modernoaren aurkezpen baldintza eta moduekiko joko analitikoan zein umorezkoan murgilduta. Idulkien erabileran bertan, Oldenburgek aukerarik askotarikoena probatuko zituen jada: alturaz eta formaz zeharo desberdinak izaki, oinarri lau hutsa bihurtu arte murrizten dira, edo paretatik zintzilikatzen, ondoren horien gainean izpi-pistola eta izozki aukera bat muntatzeko; edo neurri txikiegiz diseinatzen dira apropos, hain zuzen eskulturak, esaterako *Zakote-ontzia* (*Lunch Box*, 1962) eta *Aterkia eta egunkaria* (*Umbrella and Newspaper*, 1962) alboetatik zintzilik gera daitezten, mengel. Erradiadore bat eta eserleku bat artelanen euskari dira, eta eskultoretako batzuk zuzenean lurrean jarrita daude. Begi-bistakoa da Oldenburg dagoeneko ez dela kezkatzen idulkiaren integrazioaren logikoa modernoarekin artelanen errealitatearen esperientzia zehatzagoa sortzeko; oso bestela, egitura ideologikotzat du idulkia, eta galdera eta narrazio-aipamen sorta amaigabea planteatzea ahalbidetzen dio horrek. Horretarako, Oldenburgek “akatsak” egiten ditu, zeharo akats kontzienteak bestenez ere, aurkezpenean: eskulturak baxuegi jartzen dira, edo altuegi zintzilikatzen bestela; ez dira norabide ardatz “klasikoak” errespetatzen, ez simetria espazialak ere; obrak eta horien idulkiak paretetara hurbiltzen dira; edo modu ulergaitzean aldatzen da koadroak balira bezala paretatik zintzilik dauden objektuen kokapena.



Aurkezpen moduekin jokatze horren ondorioz, Oldenburgek performance karga eman ahal izango dio erakusketa-guneari. Ikuslea “mugimenduan” jartzen du, zentzu literalean: makurtu egin behar du *Hanburgesak gaztarekin* biak ikusi ahal izateko, objektu nahaspila trinkoan bidea aurkitzeko, eta behin eta berriro proportzio, testura eta kolore-konbinazio askotarikoekin topo egiteko. Era berean, eskulturen errealitate maila aldatzen da: *Tarta lurrean* (*Floor Cake*) neurritz gainekoa edo *Izozki-kukurutxo erraldoia* (*Giant Ice Cream Cone*) zintzilikatua, 1962koak biak, lehen begiratuan uler daitezke, baina Oldenburgek nahastu egiten ditu bakar-bakarrik kartela irakurriz argitzen zaizkigun forma ulertezinekin, esaterako krosko gorriko korazatuarekin —*Korazatua* (*Battleship*, 1962)—, honek, sabaitik zintzilikatuta, atentzioa ematen digula beste edozein gauzaren gainetik. Edukiari dagokionez, Oldenburgek aipamen sozial mota desberdinak gogorarazten ditu: jantzi erabiliak ikusten dira, gosari mahaia eta aulki baten gainean jarritako alkandora —norbaitek erantzi balu bezala lanetik itzultzean—, sukaldeko armairuak eta komoda bat. Beraz, banakako obrak ez daude hor “berez”, modu autonomoan eta amaituan, baizik eta elkarren baldintzatzaile ageri dira, eta batzuen eta besteen artean dagoen erlazioaren arabera eraikitzen dute bere esangura.

Green Galleryn Oldenburgek arte modernoko erakusketetako konbentzioak erabiltzen dituzenez era kritiko eta umorezko batean, multzo osoak *Denda*-ren behin-behinekotasun ukitu horren parte bat izaten segitzen du. Gainera, eskulturetako asko galerian bertan sortu ziren, eta norberak ikusten duenean iruditzen zaio prozesu esperimenter horren parte bat erakusketa inguruan atxiki dela. Izan ere, Oldenburgek eskaturik Robert McElroy-k erakusketaren jaiotza eta muntaketa dokumentatu zuen, ia-ia 400 argazki eginez, happening bat balitz bezala: argazki horietan Patty Mucha ikusten dugu pieza bigunetako batzuk josten, Oldenburg bera pieza horiek pintatzen —lurrean etzanda— eta, Mucharekin eta Dick Bellamyarekin batera, obrak batetik bestera ekarri eta eramaten. Erakusketa inauguratu ondoren ere eskulturen banaketa behin baino gehiagotan aldatu zen, itxura. *Kirolak* (*Sports*) happeninga egin zutenean, objektuetako batzuk baztertu egin zituzten, besterik gabe, eta eginkizun berria hartu zuten horrela: “Objektu handienek bigarren mailako papera hartu eta atrezzo huts bihurtu ziren”<sup>63</sup>. Happeningean zehar, zutik zeuden ikusleen oinarri izan ziren idulkiak. Instalazioaren argazki argitaratuen gaineko begirada patxadatsuago batek erakusten digu ez dagoela besteen antzeko batere bertsiorik: objektuak etengabe aldatzen dira idulki batetik bestera; irudi batean oinarri altuago baten gainean ageri dira eta, hurrengoan, lurrean zutenean; behin eta berriro era desberdinetan bilduta ageri dira; batetik bestera mugitzen dira, edo desagertu egiten dira besterik gabe, esaterako *Hanburgesa lurrean* delakoaren kasuan instalazioaren argazki ezagunetako batzuetan. Hala eta guztiz, kontua ez da egoerak haztatzea eta probak egitea behin betiko aukera bat bilatzearen; oso bestela, hara-honaka ibiltze horiek badute, bai, bere zentzua. Horixe da erakusketaren eragin orokorra ulertzeko giltza: eszenak inauterietako antzezlan baten antza du, beste modu zeharo desberdin batez bil bailiteke dena, banakako elementuek edozein unetan elkarrekin trukatu ahal izango luketela bere posizioa.

Lehen aldiz, Oldenburgek Green Galleryn egin aurkezpenak eskulturak ere bazeuzkan, eta horiek, nolabait, objektura berera eramaten zuten joko performatiboa, aurkezpen modu desberdinak baliatuta. Adibidez, *Kargaontzia eta belaontzia* (*Freighter & Sailboat*, 1962) deituan lasai, bigun zintzilik dauden bi objektuak, Green Galleryko sarreraren paretan josita aurkezten direnak, Izpi-pistolaren Antzokiko happeningetako batekoak dira; Antzokian, izan ere, ekintza performatibo baten parte izan ziren. Eta — Oldenburgen happeningetatik gorde den beste “eskultura” dugun *Hiria alderantziz* (*Upside Down City*) lanarekin batera— Green Galleryko erakusketaren erdigunea hartzen zuten eta kokapenaren arabera forma alda zezaketen “eskultura bigun” itzelen abiapuntua ziren<sup>64</sup>. Hala, *Kukurutxo lurrean* berriro agertu zen 1963an Los Angeleseko Dwan Galleryko erakusketa batean, nahiz oraingoan ahoz behera zegoen: izozki-bola lurrean dago eta kukurutxo, berriz, paretaren kontra oinarrituta dagoela, zut altxatzen da sabairantz. Gainera Oldenburgek, Dennis Hopper-ekin batera, *Kukurutxo lurrean* horri

hainbat argazki egin zizkion Los Angeleseko hiri eremuko leku jakinetan: automobil abandonatu baten kapotaren gainean, aireportu bateko lurreratze pistan, edota txakur ikaragarri baten, hots, Los Angelesen dauden animalia formako eraikin horietako baten hanken artean, 1960ko hamarkadaren hasieran disko-denda bat zegoen lekuan<sup>65</sup>.

1960ko hamarkadan zehar, Oldenburgek jarraitu egin zuen aurkezpen-modu malgu bat eta obraren egoera aldakorra konbinatzeko modu koherente hori garatzen. Eta, berriro ere, ingurune edo giro batez —*Logelarako konjuntua* (*Bedroom Ensemble*, 1963)— emango dio hasiera Oldenburgek obra-multzo berri bati. Obra-multzoak etxebizitza moderno bateko ohiko altzariak irudikatzen zituen, merkataritza-gune handi bateko erakuslehoetan ikus genitzakeenak alegia<sup>66</sup>. 1964ko urtarrilean Sidney Janis Galleryn egin zuten “Four Environments by Four New Realists” talde erakusketarako sortua, Oldenburgek xehetasun ñimiñoenak zainduz egokitu zuen bere *Logelarako konjuntua* galeriako loft erako geletako batean: leihoak, paretak pintatuak, moketa, are “Private” (pribatua) letreroa zeukan atea ere, ingurunearen parte bihurtu ziren. Tokian bertan egin instalazio horretatik abiatuta, hurrengo urteetan zehar erdi mailako etxe estatubatuarretako etxeko altzarien eta objektuen eskulturak agertzen joan ziren: etengailua, bainuontzia, haizagailua, erretena, irabiagailua, komun ontzia. Objektuetako batzuek zenbait bertsio zeuzkaten: motel zintzilik binilo betezko “bertsio bigun” batean; zehatz-mehatz ebakitako kartoizko “bertsio gogorrean”; neurritz gaineko “bertsio erraldoian”; eta mihise zurizko “mamu bertsioan”. Oldenburgek areagotu egin zuen objektuen izaera metamorfikoa, bertsio horiek eginez, ez baina soilik horien forma purua mantenduz, baizik eta proportzio desberdinetako konbinazioak ere landuta<sup>67</sup>. Gauzak horrela, esan genezake “bertsio bigunak/mamu bertsioak”, “bigunak/gogorrak”, “bigunak/erraldoiak”, “mamuak/erraldoiak” daudela, besteak beste. Gainera, *Etxea* (*The Home*) seriean Oldenburgek harreman zuzena ezarri zuen bere marrazkien eta bere eskulturen artean, marrazkiek ere segitzen baitzioten, 1963az geroztik, “bertsioen” printzipioari<sup>68</sup>. Marrazki-produkzioaren eta eskultura-produkzioaren arteko paralelismo hori islatu zuen, halaber, 1964an, 1966an eta 1967an Sidney Janis Galleryn egin zituen erakusketak aurkezteko moduan. *Kalea* eta *Denda* instalazioetan marrazkiak, bitarteko gisa, bigarren mailako eginkizuna bazuen ere, 1964tik aurrera erakusketen parte bihurtuko zen. Marrazkiak solas zabalean ari dira eskulturekin: aurretiazko estudio gisa eta hiru dimentsioko bertsioaren irudizko luzapen gisa balio dute, isolatuta edo serie moduan aurkezten dira edo, bestela, espazioan duten antolaeraren bitartez, dimentsio biko ingurunera eramaten dute eskulturen joko analitikoak. Sidney Janis Galleryn egin hiru eskulturetan, Oldenburgek aurkezpen instituzionaleko ereduak perfektionatu zuen; ereduaren bilakaera Reuben Galleryko *Kalea* instalaziotik hasi, Green Galleryko erakusketekin segitu eta azkenean Dwan Gallerykora iritsi arte jarrai daiteke. Horretan, pieza bakoitza, bere parametro guztietan —forma, motiboa, kolorea, testura, neurria eta aurkezteko modua— erakusketako beste obrekiko harreman sistematizatuan dago. Eta, horrela, esperientzia estetikoak literalki sortzen da objektuen artean, subjektuaren eta objektuaren arteko interakzio etengabea, errealitate asmoaren eta irudimenaren artean.

Horrenbestez logikoa da, neurri batean, hirurogeiko hamarkadako azken urteetan Oldenburgek bere artearentzat irteera bilatzea, esparru instituzionaletik atera ahal izan zedin, esparru instituzional hori berak ezarria bazen ere. Beste era batean esanda: Sidney Janis Galleryn egin zituen hiru erakusketen ondoren, Oldenburgek halako mailan zituen agortuta obrako kontzeptuaren eta aurkezteko moduaren arteko konbinazioak ezen ezinbestekoa zen inflexio puntu batera iristea. Egiaz, 1967ko erakusketan, monumentuen marrazki eta maketak sartu zituen jada espazio publikoetan. Hiru urte geroago Sidney Janiseko azken erakusketa muntatu zuenean, dagoeneko galerietan erakusteko ez ziren proiektuak aurkeztera mugatu zen. Beraz, 1960 eta 1967 bitartean egin erakusketetan bere berpizte performatiboak sortu bazituen ere egunerokotasun sozialeko ereduakiko solas zuzenetik abiatuta —kalea, lokal komertziala, etxea—, betiere batak bestean “partaidetza” izateko esperantzarekin, 1967tik aurrera kontrako

bidean abiatu zen: ordurako jada instituzionalizatua zuen jarduera artistikoa espazio publikoetara eramaten saiatu zen eta, horrela, beste zeinu batez, galeriako espazioaren eta mundu errearen arteko dialektika neoabangoardistari berari segitu zion.

[Itzulpena: Luis M<sup>a</sup> Larrañaga]

## Oharrak

1. Claes Oldenburg, "Notes, August to December 1959", ohar argitaragabeak, Oldenburg van Bruggen Studio Archives, New York, or. zk. gabe. [itzuli]
2. Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock", in *Art News* 57, 6. zk. (1958ko urria), 24–26 eta 55–57. [itzuli]
3. Allan Kaprow, "Some Observations on Contemporary Art", *New Forms – New Media I* (New York: Martha Jackson Gallery, 1960), or. gabe. [itzuli]
4. Barren "Chart of Modern Art"en lehen bertsioa bere *Cubism and Abstract Art* (New York: Museum of Modern Art, 1936) erakusketako katalogoaren azalean agertu zen, eta zenbait aldiz berrikusi zuen ondoren, hurrengo urteetan zehar. Autorearen borondatez, diagramak ez zuen behin betiko inolako formarik hartu behar. [itzuli]
5. "Has the Situation Changed the Content?", transkripzioa, 1958ko urtarrilaren hasiera. Partaideak: Alfred Barr, Thomas Hess, Harold Rosenberg. The Irving Sandler Papers, Getty Research Institute, Research Library, Box 46, Folder 8. Entzuleen artean artista gazte asko zegoen, noski; geroago, Michael Goldberg, Paul Brach, Nicholas Marsicano, Sidney Gordin eta Allan Kaprowek hitza eskatu zuten. [itzuli]
6. Thomas B. Hess, "Mixed Mediums for a Soft Revolution", in *Art News* 59, 4. zk. (1960ko uda), 45. eta 62. or.; Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (New York: Horizon, 1959). Hamar urte geroago, atzera begira, Rosenbergeek honakoa idatzi zuen: "Oldenburg AEBetan azken hamar urtean sortu den inteligentzia artistiko zoliena da. Askorentzat beldurgarriki monotonoa den giroan, denoi ezagun egiten zaizkigun baina ilusio eta ironia iturri itxura batean agorrezinak dauzkaten objektuak aurkitu ditu". Harold Rosenberg, "Object Poems", in Harold Rosenberg, *Artworks and Packages* (New York: New Horizon, 1969), 87. [itzuli]
7. Claes Oldenburg, "Notes, January to June 1960", ohar argitaragabeak, Oldenburg van Bruggen Studio Archives, New York, or. zk. gabe. [itzuli]
8. Gaur arte, Oldenburgen "Notes" gehienek argitaratzeko segitzen dute. Horien aukera labur bat ikusteko, "Claes Oldenburg: Extracts from the Studio Notes, 1962–1964. Selected by Max Kozloff", in *Artforum* 4, 5. zk. (1966ko urtarrila), 32–33; baita honetan ere: Barbara Rose (ed.), *Claes Oldenburg* (New York: Museum of Modern Art, 1970), 183–98. [itzuli]
9. Oldenburg, "Notes, August to December 1959" (1. oharra ikusi). [itzuli]
10. Oldenburg, "Notes, January to June 1960" (7. oharra ikusi). [itzuli]
11. Abangoardiaren eta ikuskizunaren kulturaren arteko loturari dagokionez, ikusi bereziki Julia Robinson (ed.), *Nuevos Realismos: 1957–1962. Estrategias del objeto, entre el ready-made y el espectáculo*, Madril: Centro de Arte Reina Sofía Museo Nacionala, 2010. [itzuli]
12. Oldenburg, "Notes August to December 1959" (1. oharra ikusi). [itzuli]
13. Ibid. [itzuli]

14. Lehen eskultura multzo horretatik bost obra gorde dira: *Kaleko burua I* (1959) eta *Izpi-erriflea*, 1960ko urtarrilera arte sortu ez zena bera, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien-en; *Izpi-pistola "Empire" ("Aita")* (1959), New Yorkeko Museum of Modern Art-en; *Emakume-zangoa* (1959) Parisko Centre Pompidou-n; *C-E-L-I-N-E, atzera martxa* (*C-E-L-I-N-E, Backwards*, 1959), Potomac-eko (Maryland) Glenstone Museum-en. Beste lau "forma primitibo" daude gutxienez argazki bidez dokumentatuta: *Eraikina* (*Building*) tituluko eskultura faliko bat; *Kalea*-ren hondoko txoko batean paretatik horizontalean ateratzen diren bi eskultura Reuben Galleryn (horietako batek ogitarteko handi bat daukan burutxo bat erakusten du); eta, azkenik, *Elefante-mozorroa* (*Elephant Mask*), Oldenburgek Judson Galleryn egin lehen erakusketan, 1959ko maiatzean inauguratua, dagoeneko bazena bera "Drawings, Sculptures, Poems" tituluarekin. [itzuli]
15. Oldenburg, "Notes, August to December 1959" (1. oharra ikusi). [itzuli]
16. Autoreak Claes Oldenburgekin izandako elkarrizketa, 2011ko iraila. [itzuli]
17. Karikatura esajeraziora eramanez, "Empire" ("Aita") izpi-pistola lanean New Yorkeko Pintura Eskolaren aipamena ere ikusi liteke: pintzela pistola falikotzat, kanoia pinturaz lehertu beharrean duela, edozein unetan mihisearen kontra tiroa legez ateratzeko, *Oldenburgen ohar orriak*-eko bozeto batek iradokitzen duen moduan. [itzuli]
18. Gai honi dagokionez, ikusi Hans-Thies Lehmann, "Die Raumfabrik - Mythos im Kino und Kinomythos", in Karl Heinz Bohrer (ed.), *Mythos und Moderne* (Frankfurt: Suhrkamp, 1983), 572.-609. or. [itzuli]
19. Oldenburg, "Notes, August to December 1959" (1. oharra ikusi). [itzuli]
20. Ibid. [itzuli]
21. "Spring Calendar at the JUDSON GALLERY", 1960, argitaragabea. Judson Galleryko "Spring Calendar" horretako data batzuk ez dira zuzenak; hemen jasotzen den *Kalea* lanean zeharreko emanaldien kronologiak Oldenburgen egunkariari segitzen dio (egunkari hori New Yorkeko Oldenburg van Bruggen Studio Archives-en dago). [itzuli]
22. Oldenburgek, bere "Notes, August to December 1959" horietan (1. oharra ikusi), honakoa idatzi zuen: "Kartelgintza artetzat dut berez". [itzuli]
23. Oldenburgek, 1960ko udan, suntsitu egin zituen "Selected RAY GUN DOCUMENTS" horiek, nahiz berehala damutu zitzaizkion berregiten saiatu zen. Ikusi Claes Oldenburg, "Notes, June to August PTown 1960", argitaragabea, Oldenburg van Bruggen Studio Archives, New York, or. zk. gabe. "PTown"-ek Provincetown esan nahi du. [itzuli]
24. Ekintza honetan agerian jartzen da Oldenburgen eta Robert Rauschenbergen eta Jasper Johnsen arteko distantzia itzela. Argiago esanda: Oldenburgek bere *Izpi-pistolako diruaren* trukean eguneroko objektuak "saltze" hori Rauschenbergen axolagabetasunaren estetikaren transmutazio politizatua da. [itzuli]
25. Ray Gun Spex-eko happeningei buruz, Oldenburgek honakoa idatzi zuen: "Spex [*Hiriko bat-bateko argazkiak*] laneko nire performanceak, oro har, estatikoa izatera jotzen zuen (mugimendu handia bazegoen ere), zeren eta asmoa (formalki) eskultoriko edo arkitektonikoa baitzen. Plangintza piktorikoa zen eta, beraz, bat-bateko argazki onak ateratzen ziren fotografiaztean. Hansenenak ez zuen xederik, txantxa hutsa zen. Dinerena eta Whitmanena teatrotzkoak ziren, antzerki mugimendura, antzerkiko jantziak... jotzen zuten. Ekintza baten argazkia zen emaitza. Kaprowenak eta Higginsenak denbora zuten erdigune. Inolaz ere ez irudia" ["Notes, January to June 1960" (7. oharra ikusi)]. [itzuli]
26. Judsoneko *Kalea* instalazioko erraz ezagutzeko moduko motiboekin batera, badira orain arte identifikatu ez diren beste batzuk, esate baterako hondoko paretan dagoen *Txirindularia* (*Bicycle Rider*) edo beisboleko gorra bat daraman eta ahoan zigarro piztua daukan gizona, erakusmahaitik eskuinera dagoen leihoan ageri dena; Joshua Shannon-ek ohar egiten du, ez baitu arrazoirik falta, instalazioaren eskuinaldean ageri den oinetako-garbitzaile erraldoi baten gainean, zapata bat ere badela haren laneko tresnen aurrean; "Ray Gun" inskripzioa dagoen paretaren ondoan, txakur bat ikusten da, zaunka, eta Shannonek, oker bidez, kalearen mugatza interpretatzen du. Ikusi Joshua Shannon, "A Neo-Dada City. Oldenburg", in Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City* (New Haven, CT: Yale University Press, 2009), 9.-48. or. [itzuli]

27. Lehen aipatutako artikulu bikainean, New Yorken 1960 inguruan izan ziren hirigintza aldetiko aldaketekin lotzen du Joshua Shannonek Oldenburgen *Kalea* instalazioa: “Orain, *Kalea* instalazioari arretaz begiratuz gero, ikusi ahal izango dugu hiriari buruzko eztabaida zein puntutaraino zen batez ere eguneroko bizimoduan beharko litzatekeen abstrakzio maila desiragarriari buruzko eztabaida [aldaketa ekonomiko baten erdian]”. Shannon, “A Neo-Dada City. Oldenburg” (26. oharra ikusi), 16. or. [\[itzuli\]](#)
28. Claes Oldenburgek berak esana; artistarekiko elkarrizketa, 2011ko iraila. [\[itzuli\]](#)
29. Georg Simmel, “Die Großstädte und das Geistesleben” (1903), in Georg Simmel, *Das Individuum und die Freiheit. Essays* (Berlin: Wagenbach, 1984), 191.–204. or. [\[itzuli\]](#)
30. Oldenburg, “Notes, January to June 1960” (7. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
31. Ibid. Adierazgarria da *Kalea*-ren bigarren instalazioan, Reuben Galleryn, lurrean makurtuta ageri den *Gizontzarrak* (*Big Man*) Oldenburgek *Hiriko bat-bateko argazkiak* horretan egin papera imitatzea. [\[itzuli\]](#)
32. Oldenburg, “Notes, August to December 1959” (1. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
33. Ibid. [\[itzuli\]](#)
34. Reuben Galleryk, Anita Reubenek sortuak, denbora askorik ez zuen behar izan happeningen eszenako gune nagusietakoa izateko. Allan Kaprowek han egin zituen bere *18 happening 6 zatitan* (*18 Happenings in 6 Parts*) haiek eta, geroago, eta beste zenbait ekitaldiren artean, banakako erakusketak eta performanceak egin zituzten bertan, besteak beste Robert Whitman-enak, Red Grooms-enak, George Brecht-enak, Simone Forti-renak, Richard Maxfield-enak eta Oldenburgenak. [\[itzuli\]](#)
35. *Kalea*-ko eskulturetatik argi eta garbi Judson Gallerytik datozenak honakoak dira: *Kamioneta* (*Van*, bilduma partikularra), *Txirindularia* (bilduma partikularra), *Automobila* (*Car*, Museum Ludwig, Kolonia), *Kamioia* (*Truck*, Sonnabend bilduma) eta *Kaleko neska* (*Street Chick*, bilduma partikularra). [\[itzuli\]](#)
36. Oldenburg, “Notes, January to June 1960” (7. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
37. Oldenburgek gogorarazten du ezen, 1960an Reuben Galleryn egin erakusketan zehar jada leporatu ziotela egiten zuen artearen komertzializazioa; Claes Oldenburgekiko elkarrizketa, 2011ko iraila. [\[itzuli\]](#)
38. Oldenburg, “Notes, January to June 1960” (7. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
39. Oldenburg, “Notes, August to December 1959” (1. oharra ikusi). Hantxe bertan, beste leku batean, zera diosku: “Benebenetan uste dut artistak bere erakusketetan definitzen duela bere burua... ez erakusketan baten aurretik... artista batek bere inguruarekin egon behar du lotuta. Jainkoari eskerrak Judsonek betetzen du eginkizun hori, beti beharko genuke horrelako galeria bat”. [\[itzuli\]](#)
40. Ibid. [\[itzuli\]](#)
41. Ikusi Rose, Claes Oldenburg (8. oharra), 48. or. [\[itzuli\]](#)
42. Oldenburg, “Notes, January to June 1960” (7. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
43. Green Galleryren likidazio ekonomikoa hemen dago jasota: Claes Oldenburg, *Claes Oldenburg's Store Days* (New York: Something Else, 1967), 16. or. Ekonomia kapitalistari eta horrek esperientziaren forma modernoan dituen ondorioei buruzko gogoetan, Oldenburgen *Denda*-k ez zuen denbora askorik behar izan proiektu sorta zabal baten eredu bihurtzeko, esate baterako Ben Vautier-ek 1962an Londresko One Galerian egin ekintzarako; eta eredu hartu zutenen artean ziren, era berean, aipatu urte berean Robert Filliuk fundatutako Galeria Légitime; George Maciunas-en 1964ko Flux Shop; La Cédille qui sourit denda, 1966tik 1968ra bitartean Filliuk eta George Brecht-ek eramana Villefranche-sur-Mer-en; “The American Supermarket” erakusketan, Robert Watts-ek 1964an New Yorkeko Bianchini Galleryn antolatua; edo “Museum of Merchandise”, 1967ko Philadelphia Arts Council-en. Ikusi, besteak beste, Cheryl Harper (ed.), *A*

- Happening Place* (Filadelfia: The Jewish Community Centers of Greater Philadelphia, 2003); Achim Hochdörfer, Susanne Neuburger (eds.), *Konzept, Aktion, Sprache* (Viena: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2008). [\[itzuli\]](#)
44. Claes Oldenburg, New Yorkeko Martha Jackson Galleryn 1961eko maiatzean egin “Environments, Situations, Spaces” erakusketaren harira egin adierazpena; aipatua in *Claes Oldenburg’s Store Days* (43. oharra ikusi), 39. or. [\[itzuli\]](#)
  45. Oldenburgek bere *Kutxa erregistratzailea*-ren lehen bertsio bat aurkeztu zuen “Environments, Situations, Spaces” erakusketan, Martha Jackson Galleryn; orduko hartan, igotzeko eskaileretatik libre esekirik laga zuen. *Denda-n* erakusteko, berriz, formari zein pinturari hainbat ukitu egin zizkien. [\[itzuli\]](#)
  46. Claes Oldenburg, “Notes, 1961, New York City I”, or. zk. gabe, argitaragabeak, Oldenburg van Bruggen Studio Archives, New York. [\[itzuli\]](#)
  47. Ibid. [\[itzuli\]](#)
  48. Ikusi “A Hidden Reserve. Painting from 1958 to 1965” artikulua, nirea, in *Artforum* 47, 6. zk. (2009ko otsaila), 152.–59. or. [\[itzuli\]](#)
  49. Ikusi Rose, Claes Oldenburg (8. oharra ikusi), 183.–98. or., eta baita “Claes Oldenburg: Extracts from the Studio Notes, 1962–1964. Selected by Max Kozloff”, in *Artforum* (1966ko urtarrila), 32.–33. or. Esanguratsua da urtebete pasatxo lehenago Kozloff-ek, *Artforumen* halaber, arte espresionistaren oinarritzko kritika bat argitaratu izana. Bere artikulua hasiera-hasieran, honakoa diosku: “Espresionismoa dagoeneko ez dago modan”. Ondoren, “espresionismoaren arazo larriak” zerrendatzen ditu, Van Goghekin hasi, Kandinsky aipatu eta De Kooning eta Pollockeraino iritsiz, azkenean bilakaera horren ezinbesteko amaiera erasota uztearren: “Zoritxarrez, gerraosteko pintura estatubatuarrean egikeraren beraren gainean zertutako presioak, egikera hori inoiz baino probokatzailagoa baina, era berean, inoiz baino estankatuagoa baitzen, kolpe latza jo zion aliantza espresionistari, halako mailan ezen ezinezko egin zuen hura salbatzea. [...] Gauza serioegizat hartu behar izan zutelarik, espresionismoak suizidio bikaina gauzatu zuen”. Max Kozloff, “The Dilemma of Expressionism”, in *Artforum* 3, 2. zk. (1964ko azaroa), 32.–35. or. [\[itzuli\]](#)
  50. Oldenburg, “Notes, August to December 1959” (1. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
  51. Oldenburg, “Notes, 1961, New York City I” (46. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
  52. Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música* (1949) (Madril: Akal, 2003), 45. or. [\[itzuli\]](#)
  53. Oldenburg, “Notes August to December 1959” (1. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
  54. Ibid. [\[itzuli\]](#)
  55. Ibid. [\[itzuli\]](#)
  56. Ibid. [\[itzuli\]](#)
  57. Oldenburg, “Notes, 1961, New York City I” (46. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
  58. Oldenburg, “Notes, August to December 1959” (1. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
  59. Stanley Fisher (ed.), *Beat Coast. An Anthology of Rebellion* (New York: Excelsior, 1960). [\[itzuli\]](#)
  60. Oldenburg, “Notes August to December 1959” (1. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
  61. Oldenburg, “Notes 1961, New York City I” (46. oharra ikusi). [\[itzuli\]](#)
  62. Guztira, *Denda*-ko sei objektu multzo daude: 1) 1960an, Oldenburg Provincetowndik New Yorkera itzuli eta berehala sortutako hiru pieza: *AEBetako bandera*, *Manikiaren gorputz-enborra: bi piezako bainujantzia* (*Mannikin Torso: Two-Piece*

*Bathing Suit*) eta *Gizonezko alkandora (Men's Shirt)*; tenperaz pintatuta daude, eta horrek ezaugarri mate ia lirikoa ematen die; 2) ia-ia paretako objektuz beste ezerez osatutako multzo bat; horiek “Environments, Situations, Spaces” deituan egon ziren lehen aldiz ikusgai, eta esmaltez pintatu zituzten horretarako; 3) *Denda*-rako sortutako objektu osagarriak, gehien-gehienak pieza isolatuak, Oldenburgek aurkezpen modu desberdinak esperimentatzeko erabili zituenak (bai bitrina prefabrikatuetan, idulki gaineko eskultura gisa, sabaitik edo sutondo baten gainean libreki zintzilikatuak); 4) Oldenburgek *Denda*-ko objektu gutxi batzuk sortu zituen 1962an Green Galleryn egin erakusketarako; esate baterako, *Alkandora gauzekin aulki gainean (Shirt with Objects on Chair)*, *Praka urdinak eta poltsikoko gauzak aulki gainean (Blue Pants and Pocket Objects on Chair)*, *Gosari-mahaia (Breakfast Table)*, *Bi hanburgesa*, sabaitik zintzilikatutako *Izozki-kukurutxo erraldoia* eta *Korazatua: festa baterako mahaierdikoa (Battleship: Centerpiece for a Party)*; 5) “eskultura bigun erraldoiek” bultzaturik eta Los Angelesera aldatu ondoren, Oldenburgek laugarren multzo bat prestatu zuen, 1963an Dwan Galleryn egin erakusketaren harira, tartean zirela *Gimnastikako oinetako erraldoiak (Giant Gymn Shoes)* eta *Patata erre (Baked Potato)*; 6) 1964an, Parisen *Denda*-ren beste erakusketa bat egin zuten, Ileana Sonnabend galerian: Oldenburgek postreak, entsaladak eta haragia sortu zituen, igeltsua baliatuta, berak asmatutako formak emanez, eta temple pinturaz margotuta. Izaera jostalariak bultzatuta —formek eta, neurri batean, motiboek gozogintzako akabera glasatuak gogorarazten dizkigute—, Oldenburgek rokoko iztukatuekin lotu zituen lan horiek. Pop arte estatubatuarrak Veneziako Bienalean egin sarrera garaipenezkoaren segidan etorri zen Parisen egin *Denda*-ren erakusketa; badirudi Oldenburgek, eskulangintzaz fin landutako eskultura txiki horien bitartez, kontra egin nahi ziola publizitateak pop arteari eman gehiegizko koipe harropuztuari (Claes Oldenburgekin 2011ko irailean izandako elkarrizketa batetik ateratako informazioa). [itzuli]

63. Patty Mucha, “Soft Sculpture Sunshine”, in Sid Sachs, Kalliopi Minioudaki (ed.), *Seductive Subversion. Women Pop Artists, 1958–1968* (New York, Londres: Abbeville eta University of the Arts, Filadelfia 2010), 144–61. [itzuli]
64. Pauso bat harago joan gitezke, eta Reuben Galleryko *Kalea* instalazioan izan ziren poltsa formako eskulturetan bilatu horien sorburua, *Kaleko burua II* edo *Kaleko burua III* deituetan kasu. Noizean behin, bere happeningetan, Oldenburgek lausotu egiten ditu mozorroaren eta eskulturako irudiaren arteko mugak, esate baterako Patty Mucha, arratoi jantzirik, jutezko zaku handi batean ezkutatu eta atzetik arrastaka saltxitxa moduko bat daramanean. Bestetik, *Hiria alderantziz* deituan, hori sabaitik zintzilik da, performancean zehar desagertu egiten dira aktore, eskulturako forma, esparru eszeniko piktoriko eta ikuslearen arteko mugak. Aileen Passloff dantzariaren eszena baterako, 1962ko udan Oldenburgek mihise jangarri handi batzuk sortu zituen azkenean —agertokira jaisten zituzten sabaitik, eta gero bildu egiten zituzten atzera—; horiek bat egiten dute Green Galleryko hiru “eskultura bigunekin” (287. orria ikusi). [itzuli]
65. Autoreak 2011ko irailean Claes Oldenburgekin izandako elkarrizketa. [itzuli]
66. 1967an, Oldenburgek *Logelarako konjunttoa* deituari buruz idatzi zuen: “Historia osatzeko, aipatu beharko nuke *Logela Malibura* doan kostako errepidean dagoen ostatu ospetsu batean dagoela oinarrituta, ‘Las Tunas Isles’ izenekoan zehazki, non [1947an bisitatu nuenean] logela bakoitza animalia baten larruarekin zegoen apainduta; esate baterako, tigre, lehoiabarra, zebra izan zitezkeen. Nire irudimenak gehiegikeriara egiten du, baina horrela gogoratzea gustatzen zait: logelako objektu bakoitza zeharo animaliazkoa zen”, Claes Oldenburg, “Artist’s Statement”, 1967, Oldenburg van Bruggen Studio Archives, New York. [itzuli]
67. Patty Muchak batez ere “eskultura bigunak” egiteko unean izandako partaidetzari buruz, ikusi Mucha, “Soft Sculpture Sunshine” (63. oharra). [itzuli]
68. Alderdi hau, orain arte, ez da landu Oldenburgen marrazkiei buruz dagoen bibliografia zabalean. Hala, esate baterako, *Ketchupa, lodia eta jariakorra: New Yorkeko publizitate-hesi batekoa (Ketchup, Thick and Thin - from a N.Y.C. Billboard, 1965)* bat dator, argi eta garbi, “bertsio bigun” batekin; *Paretako etengailu formako eskultura baterako plana (Plan for a Sculpture in the Form of Wall Switches, 1964)*, “bertsio gogor” batekin; *Automobil biguna (Soft Car, 1968)* “mamu bertsio” batekin; eta *Alkandora gorbatadun formako eskultura bigun erraldoi baten bistaratzea (Visualization of a Giant Soft Sculpture in the Form of a Shirt with Tie, 1963)*, “bertsio erraldoi” batekin. [itzuli]