

Antoni Tàpies.
Objektutik eskulturara
(1964-2009)

GUGGENHEIM BILBAO

OBJEKTUA ETA KONTZEPTUA	3
ARTISTA KONTZEPTUALA IZAN AL ZEN, AZKEN BATEAN, TÀPIES?	13

OBJEKTUA ETA KONTZEPTUA

ÁLVARO RODRÍGUEZ FOMINAYA

1973ko irailaren 10ean, Robert T. Buck, Jr., Bufaloko Albright-Knox Art Galleryko zuzendaria, honela mintzatu zen, *Rotllo de tela metàllica amb drap vermell* (Oihal metalikoko bilkaria trapu gorri batekin, 1970) obraren donazioa zela eta: “Poz-pozik gaude zure eskaintza onartzeaz, eskultura ohi ez bezalako eta probokatzailerik haur gure bilduma iraunkorraren parte izan dadin”¹. Modu dotore eta hitz-erdika anbiguo horrez kokatzen du Robert T. Buck, Jr.ek Antoni Tàpies-ek bere bizitzan zehar ekoizten dituen eskulturen inguruko elkarriketaren tonua.

Artistaren ibilbidean eskultura eta objektu tridimentsionala atal garrantzitsua diren arren, batzuetan anomaliatzen edo alboko alderdiztatzen edo alderdi paralelotzat ikusi izan dira, eta, beraz, haren praxi nagusiarenganako exogenotzat. Sailkagaitza denaren ideia, ohiko tipologietakoa ez dena edo haietan sartzen ez dena, etengabe agertzen da, eta autoreak berak lantzen du, metodo-zehaztasun horiek ez baitzitzaizkion, nonbait, gehiegi axola. Antoni Tàpies bere obraren alderdi formalak argitzera deliberatzen denean ere, ez du problemaren ebazpenean sakontzen, aitzitik, zabalik uzten du haren izatasunari buruzko gogoetarako eremua; zentzu horretan, Lawrence Alloway-k hau idazten du haren pinturaz: “Hala, baliabide honen literalitasunak gehiago ezaugarritzen [du] eskultura pintura zorrotz definitua baino...”², eta nabarmentzen du, baita ere, haren pintura materikoen izaera “erdieskultorikoa”³. Tàpiesentzat, *collagea* bere eskulturen aurrekari zuzena da; era horretara, bion arteko lotura bat ezartzen du⁴.

Allowayren hitzek artistak New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museumekin izan zuen elkarlan estura garamatzate, Tàpiesek 1962ko martxoan eta apirilean museo horretan eginiko bakarkako erakusketarekin argitaratutako saiakeran sartu baitziren. Erakusketa hura Tàpiesek New York hiriarekin landu zuen harreman estuaren emaitza izan zen, berarentzat New York bere nazioartean kokatzearen oinarritzko ardatza baitzen, “mundura zabaldutako leiho bat” izateaz gainera Espainia frankistaren garaian. New Yorkera lehen aldiz 1953an joan zen lehen aldian, hain zuzen, izan zuen Tàpiesek John Cage-ren aditza⁵, eta harekin partekatuko zuen hiri horretako bere galerian erakusketa handik hogeitaz urtera. Erakusketak, 1974ko urtarrilaren 4ko 17:30etan inauguratuak, *Concept and Content* izenburua. New Yorken eusle sutsuak ditu Tàpiesek: Martha Jackson, Estatu Batuetan izan zuen lehen galerista, eta Thomas M. Messer, aipatutako museoaren zuzendaria eta Antoni Tàpiesen lehen atzera-begirako horren bultzatzailea. Messerrek jarraitu zuen Tàpiesi eskaintzen haren aurrekoak, James Johnson Sweeney-k, artista katalanari eman zion babesari. Harreman hori 1964an funtsatu zen, Tàpiesek Guggenheim Award jaso zuenean, haren ibilbidearen aitortza handia izan zen saria, izan ere.

1968an zabaldu zen, hain zuzen, haren produkzioa, eta artista eskultura-sail batean kontzentratu zen; zaila suertatzen da eskultura horiek azaltzea, baldin eta haren obra arautzen duen analisi informalista eta existentziala aplikatzen bada. Harrezkero, Tàpies intentsitate handiagoz emango zaio izate eskultorikoko objektuak ekoizteari, oihaletik kanpoko eta oihaletik salbuetsitako objektuak, alegia, eta, beraz, mami piktorikotik bananduak. Hain zuzen ere, 1971ko otsailaren 1eko gutun batean, David K. Anderson arte-salerosleak eta galeristak ohartarazten dio Daniel Lelong-i⁶ artistaren objektuen eta haiek alderdi filosofikotik artearen merkatuko alderdi lurtarragora itzultzearen auzi

ontologiko korapilatsuaz. Lehenik eta behin, nabarmena da *objet* frantsez hitzaren erabilera. Hizkuntza-ekintza hori arazotzat sumatzen den auzia bakartzera bideratuta dagoela dirudi, eta, aldi berean, “Art Informel”en testuinguruaren barruan kokatzen du Tàpiesen obra. Bigarrenik, baliozko konparazioak ezartzen dira “paperekin” eta gouacheekin, eta oihaltzaleen heren bat gutxi gorabehera tasatzea proposatzen da. Horrez gainera, gutxieneko prezio bat ezartzen da, tamaina kontuan hartu gabe, 600 dolarrekoa. Gutxieneko prezio hori aipagarria da, zeren eta, nahiz garai horretan Tàpiesek tamaina ertaineko edo handiko obra batzuk ekoizten baditu ere, objektu txikiak egiteari emana baitago, oro har. Eskala horren adibide bat *Paperina* (Kukurutxo, 1970) obran aurkitzen dugu, zeina baita kukurutxo soil bat, era horretara tolestutako kartoi mehe zuri batez egina, 18 x 47 x 30 cmko neurrikoa. Pieza hori bost urte geroago agertuko da, 1976an, Martha Jackson Galleryk Tokioko The Seibu Museum of Art-en kudeatzen duen erakusketako obren zerrendan. Erakusketa horretan 39 lan erakutsi ziren, guztira, eta adierazten da delako pieza horrek 5.000 dolarreko salneurria duela, kopuru zinez handia garai hartarako. Erakusketako dokumentazioan era berean aipatzen da ezen obra hori erakutsi daitekeela hura babesteko okasio hartarako eraiki zitzaion plexiglaseko kuxarekin edo gabe⁷. Objektuetan horrelako esku-hartzeak egitea —horien artean plexiglasezko elementuak, haiek errazago manipulatzeko— ohikoak izan ziren, eta gaurdaino iraun dute⁸. Kontu horiek konpontzea bereziki garrantzitsua zen Antoni Tàpiesek Zuricheko Maeght Galerian 1971n egin zuen bakarkako erakusketa prestatzerakoan; erakusketa horretan 27 objektu eta assemblage erakutsi ziren eta, horrez gainera, paper gaineko obrak eta gouacheak. Hautatutako piezen artean daude *Pila de plats* (Plater pila), arestian aipatutako *Paperina* (Kukurutxo), *Coixí i botella* (Kuxina eta botila) eta *Fusta plegada i vas* (Egur tolestua eta edalontzia), denak 1970ekoak.

Hirurogeiko hamarkadan atzera-begirako erakusketa-sail bat egin zuen bata bestearen atzetik, hala Estatu Batuetan nola Europan, eta, haiei esker, iritzi kritikoaren lehen planoan kokatu zen produkzio eskultoriko hura. Erakusketa-sail horretan lehena Musée d’Art moderne de la Ville de Paris-en 1973an egindako atzera-begirakoa izan zen, eta gero Charleroiko Palais des Beaux-Arts-era eta Berlingo Nationalgalerie-ra eraman zuten, beste egoitzen artean. Parisko katalogoan, hau dio Jacques Lassaign-ek, enfasi esanguratsuz:

*Haren Objektuak sailarekin, sartu-irten bat egiten du beste alor batean, hondoratzen ari diren materien bere erreperitorioa erabiliz beti: kutxa hutsak eta zapalduak, egunkari zaharrak, ehun zikinak. Objektu horien presentzia sumatzen da *Zaku eskegia* (1970) hunkigarrian, eta tristuraz pilatuta eta gainezka ikusten dira Hondakinekin korapilatutako maindire handia (1971) piezan. Ehun pobre eta erabili batez estalitako aulkia absentsiari eginiko monumentu atsekabetu bat da. Aurrerantz luzatutako tolesek, bizirik gabeak, jadanik ez dauden beso batzuk oroitarazten dituzte, eta azpimarratzen dute aldi berean gaitzespen-keinu bat, itxuraz hau esaten duena: “Gainerako guztia isiltasuna da”⁹.*

Parisko erakusketan horietako bost objektu erakutsi ziren; haien artean, *Farcell* (Fardela), *Taula de despatx amb palla* (Idazmahaia lastoarekin) eta *Filferro amb llac, os roses* (Burdin haria begizta arrosekin), 1970ean sortuak. 1977ko urtarrilaren 21ean *Antoni Tàpies: Thirty-three Years of his Work* erakusketa inauguratuko da Bufaloko Albright-Knox Gallery-n¹⁰. Katalogoan inprimatutako obren zerrendak berriro azpimarratzen du tipologia honen sailkapen berezia, “objektu tridimentsionalak”¹¹ epigrafearen azpian biltzen baititu, pleonasmo hutsa, alegia, baina genealogia desberdindu baten aurrean gaudela nabarmendu nahi du, korpus autonomo baten aurrean, hain zuzen, David K. Anderson-en eta Daniel Lelong-en arteko gutun-trukatzeak urte batzuk lehenago agerian uzten zuen bezala. Proposatutako sailkapenak aldendu egin nahi du produkzio hau *collage*ari lotutako hartatik, zerikusi handiagoa baitu hark baliabide pikturikoaren erresoluzioarekin eskulturarekin baino.

José Luis Barrio-Garay-k Bufaloko erakusketako katalogoan argitaratutako saiakeran, objektu tridimentsional horiek dira, hain zuzen, Arte Poverarekin eta Arte Prozesualarekin erlazioak ezartzeko aukera emango diotenak. Hala ere, autoreak esango digu “aldeak, bai konbikzioan eta bai jarreran, antzekotasunak baino handiagoak dira”. Mugimendu kontzeptuala edo haren edozein aurrekariren aipamen oro saihesteko bere ahaleaginean, Barrio-Garayk “objektu berreskuratua” kategoria sortzen du, eta, Marcel Duchamp-en *objet trouvé*ren ideiaaren inplikazioak argiak badira ere, jauzi epistemologiko bat egiten du objektu horien alderdi mitologikoak nabarmentzean. Barrio-Garayk jarraitzen du: “[...] ez bakarrik berreskuratua izan dira, areago, haien iragana eta haien orainaldia errepresentatzen duen egoera batean jarriak izan dira”. Besteak beste, *Caixa de serpentes* (Serpentina-kutxa), *Mocador lligat i papers* (Mukizapi lotua eta paperak) eta *Filferro i cistella* (Burdin haria eta saskiak) aipatzen ditu¹². Bai, egia da objektu “pobreak” direla, baina, berriz dio, ez datoz deriba minimalistatik¹³. Barrio-Garayk gogoeta egiten du, baita ere, altzarietatik abiatuta sortutako assemblage tridimentsionala, autoreari berrogeita hamarreko hamarkadako exvotoak gogorarazten dizkietenak, eta Tàpies aipatzen du *Cadira coberta* (Aulki estalia, 1970) piezaz ari dela: “Aulkia ez dago estalia, belatua baizik”¹⁴.

Nahiz eta puntu honetan nahitaez erlazionatu behar dugun obra hau Bruce Nauman-en *Mold for a Modernized Slant Step* (Maila makurtu eta modernizatu baterako molde, 1966) obrarekin. Antoni Tàpiesen obraz esparru akademikoan nagusi den interpretazioa islatzen du Barrio-Garayk, artistaren beraren idatzien eta adierazpenek indartua, garai berean, hirurogeita hamarreko eta laurogeiko urteetan. Pentsamendu-lerro hori azpimarratzen du Dore Ashton-ek garai hartako objektu tridimentsionala hitz egiterakoan:

*1970ean, Tàpiesek objektu autonomo bilakatu zuen aulkiaren bere irudia: giza janzkiaren itxura espektral batez estalitako aulkia; eta aulki hori, objektu erreal bat izatek urrun, Giorgio de Chirico-ren edo René Magritte-ren aulki pertsonifikatuak gogora dakartzan metafora bihurtzen da*¹⁵.

Horrela, eta mekanismo logiko horrekin, Ashtonek “Surrealismoaren tradizio poetikoan”¹⁶ sartzen ditu objektu horiek, eta blindatu egiten ditu beste interpretazio batzuen aurrean. Pere Gimferrer-ek korrelazio bat aurkitzen du aldi honen (1969–1973), non artistaren mintzaira objektu tridimentsionalari eta eskulturei zabaltzen baitzaie, eta “[haren] idatzietako kezka ideologiko gero eta handiagoaren artean”. Gimferrerek azaltzen du esanez “Tàpies teorikoa eta Tàpies artista zorrotz dagozkiola elkarri”¹⁷. Gimferrerren hizkuntza aldaketa aipatu beharra dago, ez baitu jadanik soilik “objektuez” edo *objetsez* hitz egiten, ageri-agerian eskulturez baizik. Bestalde, oihartzun poetikoko analisi bat eskaintzen digu, gainera:

*Hala bulego-mahaia nola aulkia mundu berekoak dira: behatuak izateko objektuak dira, eta erreklamatzeko dute, haien baretasun isilean eta urrunean, ulertezina denari zor zaion errespetua*¹⁸.

Gimferrerek materialen nolakotasunean eta haien arteko interakzioan ezartzen du begirada, haien bidez artistak emaitza bat edo bestea bilatuko baitzukeen. Nolakotasun hori nolakotasun sinboliko bat da. Oihal metalikoaz mintzo zaigunean, garai horretako objektu batzuetan behin eta berriz agertzen baita, “preso” hitza erabiltzen du, eta zuzenean erlazionatzen du sare metalikoaren marrazkia Tàpiesen pinturaren krakelatuarekin¹⁹. Hala ere, sare metalikoak baliabide gisa jokatzen du, koordinatu-ardatz bat ematen baitu, espazioaren mugarritze formal bat, perspektibaren berrasmaketa bat, koadrikula bat, Tàpiesi tridimentsionaltasunaren entelekia antolatze eta egonkortze aukera ematen diona. Era berean jokatzen du burdin hariak, geroztikako hamarkadetako beste obra

batzuetan modu trinkoan agertzen denak. Honela deskribatzen du Laurence Rassel-ek Tàpiesek material horretaz egiten duen erabilera:

Laurogeita hamarreko beste obra batzuetan, ikus daiteke burdin haria korapiloak osatzen, mugak markatzen, hesitzen, eta, baita ere, hodei bat bezala Bartzelonako Fundació Antoni Tàpies-en teilatu gainean hegan [...] Burdin haria da artistak behin eta berriz erabilitako elementuetako bat. Eta burdin hariak bezala, sokak, paperak eta mantak —lotzen, estaltzen, estutzen edo itotzen dutenak— inposatu egiten diote obraren espazioari, espazio-gorputzari, espazio-kutxari. Sortzeko ekintzaren eta haren emaitzaren forma, lerro, azpiko eta hurrenez hurreneko geruza bihurtzen dira²⁰.

Laurence Rasselek alderdi estrukturaleri erreparatu bazien, Jacques Dupin-ek, objektuaz hitz egiterakoan, materialen jokabidean pausatzen du bere begirada:

Objektutik beretik, axola dio ez hainbeste haren objetu-berezitasuna nola eskuaren eta erabileraren bitartez izan duen eraldatzearen emaitza: nola bihurrikatu den burdin haria, nola zapaldu kutxa, nola zimurtu eta zikindu egunkaria, nola izurtu, korapilatu eta zikindu den izarra, eta nola hondatu kartoia²¹.

Berauetan dago ekintzaren efektua, emaitza, eta testura bakoitza elementu bakoitzaren jokabideari atxikia dago. Une horretako produkzioaren konplexutasunak ikerketa-lerro bat zabalarazten dio eskultura bakoitzari, eta txertatzen dio objektu bakoitzari beste gorpuzte baten geroztikako garapen baten ahalmena. Hala eta guztiz ere, Dupinek ez du begiztatzen objektuen autonomia, aitzitik, haren koadroen mendeko sumatzen ditu objektuak, Tàpiesen obra osotasun batean iruten saiatzen den kontakizun teoriko batean:

Objektuak koadrora igortzen du, eta koadroak objektua argitzen du, bere espazioan leherrarazten du. Berdin dio mihizatze bidez oihal bati atxikia egotea, edo bere izate bakartian abandonatuta geratzea, Tàpiesen pinturaren mende dago, hala eta guztiz ere, objektua...²²

“Ia beti zerrendak edo marrazki txikiak egin izan ditut landu nahi nituen gaien abiapuntu gisa”²³. Laurogeiko urteen hasieran aldaketa sakon bat gertatzen da Antoni Tàpiesen sorkuntza-prozesuan. Atzean uzten ditu, aldi baterako, assemblageak, eta zeramikaren lurraldean barneratzen da. 1981ean ekoizten ditu baliabide horrekin eginiko bere lehen obrak. Funtsezkoak dira Tàpiesek material horrekin izan duen topaketan Aimé Maeght, Eduardo Chillida eta Joan Gardy Artigas²⁴, eta bidaia horretan jarraituko dute Daniel Lelongek eta Hans Spinner-ek. Tàpiesek Saint-Paul-de-Vence bisitatzen du bere lehen zeramikak ekoizteko, Artigasen tailerrean jarraitzen du, Gallifa-n, eta Grasse-n lan egiten du gero, Lelong Galeriak hiri horretan daukan tailerrean. Barbara Catoir-ek Grasseko tailerreko giro bukolikoa deskribatzen du: “Jabetza txiki batean kokatua dago, etxe estu eta altu batean, XVIII. mende amaierako eraikin batean...”²⁵. Tàpiesek bere lehen txamotadun lurrak 1981ean sortu bazituen ere, 1983 arte ez ditu zeramika bete-betean eskultorikoak ekoiztuko. 1983ko abenduan Bartzelonako Maeght aretoan aurkeztuko ditu pieza horietako batzuk, haien artean *Titxurako hilarria*, gaur egun iraunkorki ainguratua dagoena Campins-eko haren estudioan, Montsenyn. Zeramikaren langintzak duen konplexutasun logistikoa eta teknikoa dela eta, Hans Spinnerrekiko lankidetzak funtsezkoa da. Tàpiesek liluraz hitz egiten du baliabidearen aukerez, labe bakoitzak sortzen

dituen emaitzak deskribatzen dituenen: “Labe elektrikoarekin koloreak argiagoak dira beti. Ez da kerik sortzen. Egur-labeak, berriz, koloreak belzten ditu, ilundu egiten dira”²⁶.

1986an Tàpiesek Lelongen tailerrean Grassen-n eta Spinnerrekin elkarlanean prestatutako eskulturen eta erliebe-muralen erakusketa bat inauguratzen du Montmajour-eko (Arlés) abadian. Erakusketa horrek ospea ematen dio Tàpiesi zeramikaren giroan, eta han daude jadanik *Sabatilla* (Zapatila, 1986) eta *Llit obert* (Ohe irekia, 1986) bezalako obra monumentalak. Oro har, aurreko bere obren prozesu bera jarraitzen du, elementu kaligrafikoak edo esgrafiatuak sartzen baititu. Txamotadun lurra erabiltzeak tamaina handiko obrak sortzeko aukera ematen dio. Haren zeramiketan, Antoni Tàpiesek hedatzen dituen elementu sinbolikoak espazioan nabarmenduak ageri dira. Ikertzeko eta galdera berriei erantzuteko aukera ematen duen material bat da. Jean Frémon-ek produkzio horrek artistarengan eragiten dituen galderetan sakontzen du:

“Zer da eskultura?” galdera inplizituari Tàpiesek modu esplizituan erantzuten dio: “Zergatik ez, adibidez, hogeita hamar kilo buztin aurreko hagin baten itxuran modelatuak, oraindik tantaka dirudien esmalte zuri batez presaka estaliak?”²⁷

Eta bere gogoeta jarraitzen du:

“Errealitatea” deitzen diogun horretan, ez dira existitzen liburua, garezurra, besaulkia, baizik eta, nolabait, liburu, garezur edo besaulki gauzak, eta horietariko ezein ez da zehatz-mehatz beste baten berdina, eta haren izaera bereziak aldagabe irauten du hala espazioan nola denboran. Horiei “liburu”, “garezur” edo “besaulki” deitzeko, abstrakzio-ahalegin handi bat behar da²⁸.

Estrategia-aldaketa hori bere egitean, Antoni Tàpiesek, sartzen ditu, zeramikari dagokionez, aldez aurretik eztabaidagai izan ez ziren beste kontu ontologiko batzuk. Erreala denaren kontu hori da eztabaida teorikoaren lehen lerroan agertzen dena. Tàpiesek eguneroko bizitzako objektuen errepresentazioak —eskalatik kanpo, baina ez beti—, edo lehendik beste euskarri batzuetan behin eta berriz sartu izan dituen karga sinboliko handiko elementuak, egiten ditu zeramikan. Baina orain hasten du berriz erreala denari eta adierazleari buruzko solasaldi hori. Horrekin azpimarratu egiten da, nonbait, bere obretako batzuek berez duten umorezko edo dramazko karga. Gainera, manipulazioa emaitza gisa, prozesu gisa, ulertua eszenara itzultzen da Jacques Dupinek objektuei eskaintzen zizkien hitzetatik. Berriz ere eraldatze horren emaitza, baina era berean prozesua, da Antoni Tàpiesi berriz interesatzen zaiona. Esmaltatuen izaera ustekabeko eta aurretik ezin ikusia, buztinaren tonalitateak, elementuen alkimia: hori guztia da. Materia etengabe finkatzeko ezintasuna da, materialen aldaketa eta zahartzea saihesteko ezintasuna.

Tàpiesek 1991 arte segituko du zeramikak modu jarraituan egiten, eta, geroago jadanik, noizean behin baizik ez dira agertuko. Gero eta objektu konplexuagoak lantzen ditu Tàpiesek, neurriz edo itxuraz konplexuak, alegia. *Banyera I* (Bainuontzia I, 1988) eta *Banyera II* (Bainuontzia II, 1989) piezek garapen hori artikulatzen dute zeramikak egiterakoan. 1991 arte garamatzan bidean abstrakzio-prozesu bat hasten da, *Tríptic* (Triptiko) eta *Composició* (Konposizioa) eskulturetan gauzatua; azken hori hormigoiei erregogorrez egina dago. Murruren gaia dakarte obra horiek, hemen zeharka islatzen bada ere. Kontu horrekin erlazionatuta, orobat, ateak agertzen dira, eta gai horrekin egiten ditu, besteak beste, *Porta I* (Atea I, 1987) eta *Porta II* (Atea II), 1987an txamotadun lurrez egina, edo *Porta* (Atea) pieza, urte berekoa, brontzez egina; edo, baita ere, *Mur* (Murrua, 1991) literalena, hori ere zeramikaz egina.

Murruaren kontu orokorrak, eta baita ateez ere, “Murruari buruzko komunikazioa” testua idazten du Antoni Tàpiesek 1969an:

Nire murruek, leihoek edo atee —edo haien iradokizunak, behinik behin—, aitzitik, zutik diraute, beren erantzukizunak saihestu gabe eta beren karga arketipiko edo sinboliko guztiarekin²⁹.

Horrela adierazten du Tàpiesek murrua soilik gai batera murrizte posibleak eta sinbolikoa denaren desplazamenduak sortzen dion kezka. Murruaren kezka oinarritzko kezka da Tàpiesen obra aztertzerakoan. Valeriano Bozal-ek haren pinturaren esparru generikora eramaten du exegesi hori, baina arestian aipaturiko obretara eraman dezakegu, mekanismo metodologiko berak jarraituz dihardutenez:

Murruaren gainean egiten den zeinuak hura gainalde bat dela suposatzen du [...] grafiak lehen planoan okupatzen du [...] Baina, denboraren iragateak eraldatu egiten du zirriborro hori [...] Denbora igaro ahala, haren materia, beste materia batzuk bezala, murrurena da, beste materiak bezala hondatzen da, degradatzen da³⁰.

Hain zuzen ere, degradazio hori da Tàpies hartua daukaten alderdietako bat, eta mutazioaren aldaera hori modu nabarian agertzen da, nabariago ahal bada, eskulturetan.

1987an brontzeen produkzioa hasiko du Tàpiesek, eta Bartzelonako Carles Taché galerian erakutsiko ditu lehen aldiz. Obra horiek, Vilà galdategian eginak, ez dute funtsean aldatzen Tàpiesen ikerketazko erretorika. Lehenengo brontze horietan konbinatzen ditu, eskuz modelatutako obrak, izate erdiabstraktua hartzen dutenak, eta moldeen moldatzeak, eguneroko elementuak erreproduzitzen dituztenak. *Crani 376* (Garezurra 376), *Llibre I* (Liburua I) eta *Llibre II* (Liburua II), denak 1987koak, modu zuzenean ahaidetzen dira eskulturaren historiarekin, eta haietan, zeramiketara eta objektu tridimentsionaletara bezala, Tàpiesek idazkun kaligrafikoak edo zeinuzkoak egiten ditu pigmentuak aplikatuz edo gainazala esgrafiaturik. Zeinu horiek ez dute interpretazio-elementuak bezala jokatzeko, ez dute “argitzaile” gisa balio, “lausotze” gisa baizik, pieza horiei esanahi pribatu bat ematen baitiete. Manuel J. Borja-Villel-ek eutsitasun ikonografiko hori azaltzen du:

Objektu- edo motibo-kopuru murriztu bat behin eta berriz obsesiboki erabiltzeak, hala nola aulkiak, leihoak, zapatilak edo hankak eta beste batzuk, adierazten digu zer-nolako premia duen artista honek irudikatutako objektuak berehala identifikatuak izan daitezkeen eta berarekin elkartuak³¹.

Urte hartan bertan sortutako beste brontze-tipologia batean aurkituko dugu, hala ere, Jean Frémon-ek, txamotadun lurrez mintzo zenean, “erreala” denaren arazotzat laburbiltzen zuen hura. *Matalàs* (Koltxoia, 1987) eta *La butaca* (Besaulkia, 1987) bezalako eskulturak dira, besteen urte berekoak. Gorputzaren absentsia kontatzen da bietan: koltxoia bildua eta lotua dago, ez du gizakiaren ezein aztarnarik erregistratzen eta ez da objektu gisa baliagarria; era horretara, goragoko plano ontologiko batean kokatzen da. Besaulkiak ere azalaren absentsia kontatzen du: gezi margotu batek eserlekuaren norabidea seinalatzen du, ezinezko ekintza bat egiteko gonbita, alegia, besaulki baten errepresentazio huts den objektu baten gainean gu eseritzeara. Azken finean, Tàpiesek brontzeen esparrura aplikatzen eta zabaltzen ditu zeramikaren bitartekoa menderatzeko prozesuan egin dituen ikerketa teoriko eta

praktikoak. Beste euskarri batera zabaltze horrek indartu egiten du haren praxian aurkitzen dugun denborazko zirkularitatea.

Laurogeita hamarreko urteen amaieran, artistak brontze-sail berriak egiten ditu. Oraingoan Barberi galdategira joango da, Gironan. Saskia elementu gailentzat agertzen da tamaina handiagoko eskulturetan. Formalki, obra hauek urrundu egiten dira laurogeiko hamardako amaieran ekoiztutakoetatik, hala patinaren akaberetan eta pigmentuen aplikazioan nola assemblagearen prozesua aipatzen duten elementuak eranstean. *Caixa i cadira* (Kutxa eta aulkia, 1999) eta *Composició amb cistella* (Konposizioa saskiarekin, 1996) obrak deriba horren adibide dira. Azken pieza hori Londresko Waddington Galleries-en eta Madrilgo Soledad Lorenzo galerian erakusten da. 1980ko hamarkada amaieratik artistak oso presentzia aktiboa du Londresen, hasieran Annely Juda Fine Art-ekin elkartzeari esker, eta, gero, luzaroago, Waddington Galleries-ekin. Neurri handiagoko brontze horiek egiten dituen artean, beste txikiago batzuk ere egiten ditu. Material hori erabiltzeak ahalbidetzen dio, zeramika erabiltzeak bezala, eskalaren arazoaz gogoeta egitea eta, gainera, espazio publikoari buruzko gogoetan sakontzea, brontzeak alor horretan txertatzen dituenaz.

1993an Espainia ordezkatzeko du Veneziako Bienalean, Cristina Iglesias-ekin batera. *Rinzen* instalazioaren garapenak assemblagera bere egoerarik araztuz itzultzea markatzen du. Londresen 1994an Antoni Tàpies. *A Summer's Work* izenburuarekin egingo duen erakusketan gauzatuko da bultzada hori. Bienalean parte hartzea dela eta bere eskulturek egingo duten norabide-aldaketaren ondorioz sortutako piezak erakutsiko dira³². “Uda bakoitzean hutsetik hasten dela dirudi, eta, etengabeko berriz haste horretan, haren ideia finko guztiak berriz erreztatzen dira”³³. *Capç , al i metall* (Oheburua eta metala, 1993), *Pila de mantes* (Manta pila, 1993) eta *Paquets metàl·lics* (Pakete metalikoak, 1993) piezak multzo horren parte dira. Obra horiek, gardentzat defini daitezkeenak, ia dena esaten digute Antoni Tàpiesen lan-metodoaz. “Lan-metodoa [...] batuketazko metodo bat da, aldaketak eta istripuak eransten dituenak, ezer, edo ia ezer ez, ezabatu gabe”³⁴. Gainera, pieza horiek *Cubell* (Ontzia, 1999) eta *Sac* (Zakua, 1999) piezekin erlazionatzen dira, 2000. urtean³⁵ erakutsiko direnak eta zeinetan elementu organikoak nabarmentzen direnak: soka, egurra, lastoa eta zakua, metalarekin kontrastean. Murriztapen sinboliko hori murriztapen formal bat da, aldi berean, eta sinplifikazio horrek garden bilakatzen ditu obra horiek, brontzeek eta zeramikak berez duten seriotasunaren aurrean. “Sacek helburua haren espezifikotasun zehatzari atxikitze gure desira zapuzten du. Edukiontzia bat da, adierazle huts bat daukana, hala ere”³⁶. Tàpiesek bere azken obrei ekiten dienean, hamarkada askoan obratutako baliabide formalak erabiltzen ditu, bateko karta gordez beti mahukan, baina baliabide horiek berak ahitu gabe.

1995etik aurrera produkzio eskultorikoa ziklo eta sail murriztagoetan biltzen da. Kontzentrazio handiago hori honela identifikatzen du Dan Cameron-ek: “Tàpiesen estilo berankorra tekniken metatze trinko batean oinarritua dago, eta bere jardueraren alor desberdinetan landu izandako praktika sail bat konbinatzen du”³⁷. Aipamen hori ez dagokio bakarrik eskulturei, erabat aplikatu dakioke testuinguru honi. Hala, azken urteotan berdina-berdina txandakatzen ditu assemblagea, brontzeak eta zeramikak. 1988an, Lelongek Tàpies. *Esprit de papier* katalogo ilustratua argitaratzen du, papera ardatz zentral antolatzaile gisa izendatzaile komun duten obra multzo batekin. Idazkeraren unibertsoa gogorarazten duten obra txikiak dira, baina gorputz tridimentsionala hartzen dutenak, papera eskultura bilakatzen dutenak. Okasiorako, artistak “Tatuajea eta azala” testua idazten du, Shih-t’aoen aipamen honekin hasten duena: “Nik neure eskuarekin hitz egiten dut, zuk zeure begiekin entzuten duzu”³⁸. Burdin haria, platerak, oihaletak, lastoa, egurra itzuli dira Tàpiesen obrara, erabiltzen dituen baliabideen aniztasunak ezaugarritutako une batean. Azken garai honetan, landa munduaren eta mundu organikoaren aipamena urte hauetako bi obretan agertzen da: *Creu invertida* (Gurutze alderantzikatua, 2002), non zuhaitz baten adarrak txamotadun lurra zeharkatzen baitu, eta *Trill* (Laborenarra, 2009), haren azken eskultura, non Tàpiesek nekazaritzako lanabesera jotzen baitu *objet trouvé* gisa, zeinari

zeinu matematikoak eranstean baitzikio eta zeinarekin munduaren eta zibilizazioaren jatorrira eramaten gaituela baitirudi.

Antoni Tàpiesek ia bere karrera osoan izan zuen eskulturan interesa, behin eta berriz egin zuen gogoeta diziplina horretaz eta deitoratu ere egin zuen eskultore gisa bere lanak izan zuen arreta eskasa. Berarentzat, eskultore eta “objektore” gisa egiten zuen lana ez zegoen bigarren mailan. Hirurogeiko hamarkadako azken urteetatik haren heriotzaraino doan genealogia bat marratu dezakegu, objektu horiei bakarrik segituz, eta hala ulertuko diogu artistari tridimentsionaltasunetik.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharra

1. Robert T. Buck, Jr.en gutuna, 1973ko irailaren 10ekoa, hemen: Robert T. Buck, Jr., *Records, 1973–1983*, Box / folder number, AK2.9, G. Robert Strauss, Jr. Memorial Library, Albright-Knox Art Gallery, Bufalo. [\[itzuli\]](#)
2. Lawrence Alloway, “Foreword”, hemen: *Antoni Tàpies* [erak. kat., New York, Solomon R. Guggenheim Museum], New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1962. [\[itzuli\]](#)
3. Ibidem. [\[itzuli\]](#)
4. Barbara Catoir, *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Barcelona, Polígrafa, 1989, 124. or. [\[itzuli\]](#)
5. Antoni Tàpies, *Memoria Personal. Fragmento para una autobiografía*, trad. de Francisco Javier Rubio Navarro y Pere Gimferrer Torrens, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2010, 280. or. [\[itzuli\]](#)
6. David K. Anderson-ek Daniel Lelong-i idatzitako gutuna, 1971ko otsailak 1ekoa. Martha Jackson Gallery Archives, UB Anderson Gallery, Bufalo (New York). [\[itzuli\]](#)
7. Kontserbazio-txostena; “Antoni Tàpiesen atzera begirako erakusketa” Tokioko The Seibu Museum of Art-en, 1976ko uztailak 12ko data duena. Martha Jackson Gallery Archives, UB Anderson Gallery, Bufalo (New York). [\[itzuli\]](#)
8. Esku-hartze horiek Martha Jackson Gallery-k egin zituen eta ez dirudi artistak gainbegiratu zituenik. [\[itzuli\]](#)
9. *Zakua zintzilik* gisa aipatzen den obra *Farcell* (Fardela) da, berez, eta *Izara handia hondakinekin korapilatua* obra *Gran drap nuat amb deixalles* (Trapu handia hondakinekin korapilatua) obrari dagokio. Jacques Lassaigne, hemen: *Tàpies* [erak. kat., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris; Charleroi, Palais des Beaux-Arts; Geneva, Musée Rath; Berlin, Nationalgalerie], [S. l.], 1973, 9. or. [\[itzuli\]](#)
10. *Antoni Tàpies: Thirty-three Years of his Work* [erak. kat. Bufalo, Albright-Knox Gallery; Chicago, Museum of Contemporary Art; San Antonio, Marion Koogler McNay Art Institute; Des Moines, Des Moines Art Center; Montreal, Musée d'art contemporain], Bufalo, Albright-Knox Gallery, 1977. [\[itzuli\]](#)
11. Erakusketa hori beste kategoria hauetan banatu zen: oihala gaineko obrak, teknika mistoko obrak eta paper gaineko obrak. Guztira 125 pieza erakutsi ziren, eta haietatik hamabi objektu tridimentsional gisa sailkatu ziren. [\[itzuli\]](#)

12. Katalogo arrazoitua argitaratzeak Antoni Tàpiesen obren tituluak finkatzen lagundu zuen, hirurogeita hamarretako urteetako obrek hainbat titulu baitzeuzkaten. *Filled to Overflowing*en titulua, adibidez, *Pañuelo atado y papeles* (Musuzapi lotua eta paperak) izango da gaztelaniaz, eta, ingelesezko haren itzulpen ofizialean, berriz, *Knotted Handkerchief and Papers*. Era berean, *Box of Streamers* (*Caixa de serpentes*) *Box of Serpentes* gisa agertzen da katalogo arrazoituan. [\[itzuli\]](#)
13. José Luis Barrio-Garay, "Intention, Object, and Signification in the Work of Tàpies", hemen: *op. cit.* [10. oharrean], 26. or. [\[itzuli\]](#)
14. *Ibidem*, 26. or. [\[itzuli\]](#)
15. Dore Ashton, "Matter and Spirit: the Art of Antoni Tàpies", hemen: *Tàpies* [erak. kat., New York, Guggenheim Museum], New York, Harry N. Abrams 1995, 38. or. [\[itzuli\]](#)
16. *Ibidem*, 38. or. [\[itzuli\]](#)
17. Pere Gimferrer, *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, Barcelona, Polígrafa, 1974, 53. eta 73. or. [\[itzuli\]](#)
18. *Taula de despatx amb palla* (Idazmahai eta lastoa) eta *Cadira i roba* (Aulkia eta arropa) obrak aipatzen ditu, 1970ekoak biak. Pere Gimferrer, *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, Barcelona, Polígrafa, 1974, 78. or. [\[itzuli\]](#)
19. *Ibidem*, 79. or. [\[itzuli\]](#)
20. Laurence Rassel, "Cos i filferros", hemen: *Antoni Tàpies. Image, Body, Pathos* [erak. kat. Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen; Reikiavik, Reykjavik Art Museum], Kolonia, Snoeck, 2011, 117. or. [\[itzuli\]](#)
21. Jacques Dupin, *L'Espace autrement dit*, Paris, Galilée, 1982, 113. or. [\[itzuli\]](#)
22. *Ibidem*, 114. or. [\[itzuli\]](#)
23. Antoni Tàpies, *op. cit.* [5. oharrean], 294. or. [\[itzuli\]](#)
24. Lourdes Cirlet, "Tàpies ceramista", hemen: *Tàpies. Tierras* [erak. kat. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía], Madril, Aldeasa / MNCARS, 2004, 33. or. [\[itzuli\]](#)
25. Barbara Catoir, *op. cit.* [4. oharrean], 43. or. [\[itzuli\]](#)
26. *Ibidem*, 88. or. [\[itzuli\]](#)
27. Jean Frémon, "Le Légume, la relique et la sculpture", hemen: *Tàpies. Sculptures et relief muraux* [erak. kat. Arlés, Abbaye de Montmajour], Arlés. [\[itzuli\]](#)
28. *Ibidem*, 22. or. [\[itzuli\]](#)
29. Antoni Tàpies, *En blanco y negro. Ensayos*, ed. de Xavier Antich, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008, 49. or. [\[itzuli\]](#)
30. Valeriano Bozal, "Tàpies, muro, tiempo y cuerpo", hemen: *Tàpies en perspectiva* [erak. kat. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona], Bartzelona, ActarD, 2004, 102. or. [\[itzuli\]](#)
31. Manuel J. Borja-Villel, "Introducción", hemen: *Tàpies* [erak. kat. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía], Madril, Aldeasa / MNCARS, 2000, 15. or. [\[itzuli\]](#)
32. Manuel J. Borja-Villel, "La obra de un verano", hemen: *Antoni Tàpies: a Summer's Work* [erak. kat. Londres, Waddington Galleries], Londres, Waddington Galleries, 1994, o. g. [\[itzuli\]](#)

33. Ibidem, o. g. [itzuli]
34. Ibidem, o. g. [itzuli]
35. *Antoni Tàpies. Recent Work* erakusketaren barne daude, Pace/Wildenstein-en, New York, 2000. urtean, non sartzen baitira orobat 1996tik 1999ra bitartean egindako tamaina txikiko brontzeak, hala nola *Esfera i cadena* (Esfera eta katea), *Ventall i ous* (Abanikoa eta arrautzak) edo *Serp i plat* (Sugea eta platera). [itzuli]
36. Dan Cameron, "Smolder", hemen: *Antoni Tàpies. Recent Work* [erak. kat. New York, Pace/Wildenstein], New York, Pace/Wildenstein, 2000, 7. or. [itzuli]
37. Ibidem, 5. or. [itzuli]
38. Antoni Tàpies, *Tàpies. Esprit de papier*, París, Lelong Editeur, 1998, s. p. 39. Barbara Catoir, *op. cit.* [4. oharrean], 124. or. [itzuli]

ARTISTA KONTZEPTUALA IZAN AL ZEN, AZKEN BATEAN, TÀPIES?

TONY GODFREY

Laurogeita hamarreko urteen amaieran Arte Kontzeptualari¹ buruzko liburu bat idatzi nuenean, ez zitzaidan inolaz ere bururatu Antoni Tàpies tartean sartzea (Joan Brossa, bai, han zegoen, eta Ferran García Sevilla eta Grup de Treball aipatzen nituen Espainiako testuinguruan). Zergatik ez nuen sartu? Zeren eta, senez, berrogeita hamarreko urteetako artistatzat hautematen nuelako, zeinaren obrak, Jean Dubuffet-enak bezala, materialari (*materia*) buruzko kontuekin erlazioa baitzuen eta errealismo magikoa dei geniezaiokeen zerbaitetan baitzuen jatorria, sustraiak surrealismoan zituen zera batekin, alegia. Tàpies, gainera, figura instituzional bat izana zen, zeinen obrak errespetatu, bildumatu eta onartu egiten baitzituzten 1968an indarrean zegoen arte kontzeptualaren zeharo beste muturreko erakundeek, eta, bereziki, New Yorkeko Arte Modernoaren Museoak (MoMA). Hain zuzen ere 1968an ospatu zen Vienan haren atzera-begirako erakusketa ugarietako bat, Werner Hofmann komisario zuela. Beharbada, jakintzat emango nuen, baita ere, Tàpiesek ez zuela Arte Kontzeptualak berezkoa duen umorea edo ironia: artista erromantiko bat zen eta zorrotza, itxuraz.

Beharbada, guztiaren gainetik, berari buruz idatzi izan zen hizkuntzak definitzen zuen Tàpies “kontzeptuala dena”ren kontrakotzat, itxuraz. Baldin eta Dore Ashton-ek, Espresionismo Abstraktuaren dekanok, Tàpiesei buruz idatzi zuen saiakera bat aztertzen badugu, hitz jakin batzuk aurkituko ditugu, autoreak haietan gelditu eta usu errepikatzen dituenak: “metafora, irudimena, magia, fantastikotasuna”². Horiek ez dira Arte Kontzeptualaz dagoen literaturan aurki ditzakegun hitzak. Ashtonek kontatzen du ezen Tàpiesek “objektu magikoak” sortzearekin amets egiten zuela: ez da, izan ere, hori Joseph Kosuth-ek edo Art and Language taldeak egin nahi zutena, guztiz kontrakoa, aitzitik.

Tàpiesi buruz, probableena da nire belaunaldiko ingeles hiztunek sir Roland Penros-ek, goiko klaseko ingelesak eta, hogeita hamarreko urteetan, tarteka surrealistak, 1978an eskaini zion monografia irakurria izatea. Tàpiesi buruzko haren liburua doinu hantustetsuan ari da etengabe, nire belaunaldiko irakurle gehienen haserrea ziurtatzeko nahita egin dirudiena. Burgestasunari dion mespretxua, marxista edo surrealista bainoago, kutsu aristokratikokoa da. Bere obran zehar, Penrose izugarri tematuta dago Arte Kontzeptualaren oihartzuna duen guztitik Tàpies urruntzen: adibidez, hau dioenean: “izan ere, aurreratzen ari zen Arte Povera gisa ezagutuko zen mugimendua, handik urte batzuetara agertuko zena”³. Jung-en itzala eta arketipoen nozioa liburu osoaren gainean daude, haren egileak esaten baitigu, adibidez, ezen “Tàpiesen mintzaira forma jakin batzuek berezkoak dituzten zentzu arketipikoetan oinarrituak daudela [...] hala nola, gurutzeak, karratuak [...] ezezaguntasunean sakonago sartzea da haren helburua”⁴.

Arte Kontzeptualaren edo Arte Poveraren kide irudi dezakeen obra batez hitz egitea dagokion bakoitzean, Penrosek beste bide batzuetara desbideratzen du trebeki eztabaida; hala, hirurogeiko hamarkadako obrez mintzatzerakoan, non Tàpiesek, Giulio Paolini-k bezala, oihala eta bastidorea atzetik erakusten baititu, Penrosek jakinarazten digu hori “oinarrizko gai horren [gurutzearen], errebelazio bat” dela, alegia, Paolini egiten ahalegintzen zenaren antitesia:

pinturaren forma eta egitura analitikoki hausnartzea. Era berean, Tàpiesen / koadroa, 1961ekoa, Robert Morris-en /-Box (I Kutxa) —nortasunari eta objektu artistikoari buruzko jolas bat baita— 1962ko koadroarekin pareka litekeenik pentsatzea bururatu ere ez dakigun, Penrosek I letraz hitz egiten du “batasunaren jatorrizko zeinu” gisa, eta azaltzen du Tàpiesek Iren muturreko marrak eranstea, “batasuna esan nahi duen hasierako ezaugarri bakarra goiko eta beheko ebakiekin apaindu du, hark infiniturantz bi norabideetan egiten duen aurrerapena geldiarazteko eta *imago ignotaren* ondorioak, pentsaezinak izan litezkeenak, mugatzeko eta haiek estatiko bihurtzeko”⁵. Batzuetan, Penrosek esanahi mistiko batean duen tema nahasmenean erortzen da erabat.

Laburbiltzeko, Tàpies azti gisa, mistiko gisa, aurkezten du Penrosek, egia metafisikoen atzetik doan norbaiten gisa. Hark objektu edo material pobreak erabiltzea “eraldatze” hitzarekin ezaugarritu ohi da. “Material apalena hizketan hasten da—dio Penrosek—. Haren kolorea eta forma nabarmendu egiten ditu ezusteko justaposizioen batek eta artistaren trebetasunak bizitzara deitzen duen materia bizigabearen eta gordinaren magiak”⁶. “Oinarritzko zeinuei” eta “material mesprextatuei” dagokionez, Penrosek esaten digu ezen Tàpiesek “haien zentzu arketipikoan eta, azken batean, betierekoan berrezartzeko erabiltzen” dituela⁷. 1969ko obra batez ere ari dela, *Cercle de corda* (Sokazko zirkulua), non Tàpiesek ez zion oihalaria erantsi sokazko zirkulu bat ez beste materialik, Penrosek azpimarratu egiten du ezen artistak eman ziola, guztiarekin ere, “eduki metaforiko eta arketipiko” bat⁸.

Manchesterreko Cornerhouse Gallery-n 1994 egin zen *Ideas and Attitudes: Catalan Conceptual Art, 1969–1981* erakusketak, eta hari zegokion katalogoak, berretsi egin zituen nire aurreiritziak⁹. Argitalpen horretan Miró onepenez aipatzen zen eta Tàpies, berriz, etsaitzat aurkezten zen: “Haren obran, kontzeptualistek bereziki gorrotatzen zuten *collage* piktorikoko haren mami nagusia”¹⁰, “abangoardia estilistiko eta apolitiko bat inplikazio politiko-sozialik gabea aldarrikatzeaz akusatzen zuten Tàpies”¹¹. Aipatzen zen, baita ere, Tàpiesek 1973ko martxoaren 14an *La Vanguardian* Kontzeptualismoaren aurka —joera edo estilo hutsa zela iruditzen baitzitzaion— egindako erasoak sortutako polemika, bai eta Cosmos pintore abstraktuen taldeari buruzko haren aldeko iritzia, haietariko batzuk antikatalanistak baziren ere.

Hala ere, bitxi samarra iruditzen zitzaidan ezen Joan Brossa, Tàpiesen lankiderik jarraituena, batzuek artista kontzeptualtzat erreibindikatu ahal izatea Tàpies bera kategoria horretatik kanpo geratzen zen artean, baina ez nion segitu ustezko kontraesan horren aztarnari. Adierazgarria suertatzen da ezen Penrosek sekula ez aipatzea Joan Brossa artista gisa, poeta gisa bakarrik baizik; egia da ezen baldin eta Brossa konformatzen bada zeinu autografo bakan samar batzuekiko objektuak elkarren ondoan jartze hutsarekin, Tàpiesek ia beti “idazketa”tik zerbait eransten duela, alegia, bere eskuz manipulaturako material batzuk.

Jakina, Tàpies idazlea izan zen, batez ere, eta elkarriketatu hain maizkoa nola pertsuasiboa. Dore Ashtonen, Roland Penrosen, Barbara Catoir-en eta beste batzuen hitzek Tàpiesen obra interpretazio kontzeptual orotik aldentzen ahalegintzen baziren ere, ez zuten berretsi baizik egiten artistak berak zioena. Gerraondoko sormen-lanetan, Bigarren Mundu Gerra ondoren, garrantzi handia ematen zitzaien artisten hitzei, nahiz dagoeneko 1972an Lawrence Alloway-k deitoratu egiten zuen kritikariak haien adierazpenekiko eta elkarriketekiko zuten mendekotasuna:

*Baliteke [adierazpenok] ez uztea idazleei artistek hartzeari amore ematen ez dioten edo aintzat hartu ez dituzten norabideetarantz eztabaida bideratzen. Baldin eta artistaren asmoek baldintzatzen badituzte kritikariaren interpretazioak, isilean gordea geratzen da, beraz, informazio konparatibo eta historiko bat. Elkarriketak erabiltzen duen aginpideak artisten eztabaida kritikoa beren eboluzioaren lehen etapetan izozteko ondorioa sortzen du*¹².

Obrek artistak zer esan nahi duten diotena esan nahi dutela pentsatzeak asmoaren falaziaren esklabo bihurtzearen parekoa da, Zanco Panco-k Lewis Carroll-en *Ispiluan zehar* liburuan dioena ontzat ematea, alegia: “Nik hitz bat erabiltzen dudanean, hark esan nahi du nik zer esan nahi duen nahi dudana, ez gehiago ez gutxiago”. Marcel Duchamp-ek zioen, aitzitik, artistaren asmoa eta haren obratzea sekula ez zirela gauza bera:

*Artista ez da sormen-ekintza egin behar duen bakarra, ikusleak ezartzen baitu obrak kanpoko munduarekin duen kontaktua, eta haren kalifikazio sakonak dezifratzen eta interpretatzen baititu, eta, horrekin, beraren ekarria egiten dio sormen-prozesuari*¹³.

Tàpiesek ugari eta ondo idatzi zuen, eta, beraz, zorrotz zelatatu zuen bere obra, eta, Penrose edo Ashton bezalako idazleek polizia-agente otzanarena egin zuten. Adibidez, 1969ko *Nus i corda* (Korapiloa eta soka) bere obra, leku ezezagunean, honela deskribatzen zuen: “Oihala zeharkatzen duen soka batetik musuzapi zuri bat zintzilik dago, korapilo zuri handi bat. Eta hori zen guztia”¹⁴. Berriz ere, artista kontzeptual edo Arte Poverako artista askok egin zezaketen obra bat zen; hala eta guztiz ere, Tàpiesek glosa hau eskaintzen dio: “Korapilo batek gizakiak unibertsoan duen egoera sinboliza dezake. Ikuslearen eta ikuskizunaren arteko adostasunaren ideia eragin dezake”¹⁵.

Obra horren data —1969— elokuentea da. Tàpiesen sormen-lanak Arte Kontzeptualarekin kidetasun handiagoa duen aldia haren goraldiaren zehatz-mehatz paralelo doa: 1968–1972. Tàpiesek, demokraziaren alde manifestatzeko, Sarriako Kaputxinoen komentuan itxialdi bat egin osteko berehalako aldia da, gainera, begien bistako kontua zenean bera ez zela “apolitikoa”. Erakusketa honetan dauden bi obra goiztiar —*Taula* (Mahaia) eta *Pila de diaris* (Egunkari pila)— Catoir-en *Conversaciones con Antoni Tàpies* liburuko orri berean erreproduzitu ziren, eta orri horretan bertan ageri dira orobat *Tres escombres* (Hiru erratz), Catoirrek suntsitutzat jotzen duen obra, eta *Pila de plats* (Plater pila)¹⁶ (biak, baita ere, 1970ekoak). Tàpiesek berak hau adierazi zuen:

[...] *Monjeen bizitzari aipamena egiten diote, zeren eta nik begikotasun handia nion frantziskotarren ordenari [...]. ‘Arte pobre’ baten kuadroak eta marrazkiak dira, zeren eta han barruan oso objektu pobeak aurkitzen baitira [...], adibidez, erratz bat, erratz soil-soil bat [...]. Objektu horiek espetxe-egun haiek ere aipatzen dituzte*¹⁷.

Espero izatekoa zenez, artistak interpretazio posibleetako bat azpimarratzen zuen. Lau obra horiek zeharo kontzeptualtzat jo litezke: eguneroko bizitzako objektuak dira, testuinguru artistiko batera eramanak eta artelantzat joak.

Baina, zer ulertzen da “Arte Kontzeptual”tzat testuinguru horretan? Nire liburuan erabili nuen definizio soil bat da arte kontzeptualeko obrak ez duela bere burua adierazpen baten gisara aurkezten (“pintura bat naiz”), galdera baten gisara baizik (“artelan bat ote naiz?”). Tàpiesentzat, zeinaren obra artean eta hark gorpuzten dituen egia mistikoetan sakon sinestean oinarriturik baitago, gaia problematikoa zen, eta bera nahiz haren obra iruzkindu zutenak horrelako pentsamenduak geldiarazteko zer-nolako mailetaraino iritsi ziren ikusteak arazo bat badagoela iradokitzen du. Une hartan ezinezkoa suertatuko zitzairen ez jakitea zenbateraino zuten Tàpiesen obrek ikaragarritzko antza artelana eta haren pretentsioak auzitan jartzen edo gutxien zituztela zirudien haren garai bereko beste sormen-lan haiekin.

Tàpiesentzat, “Arte Kontzeptuala”k Grup de Treball esan nahi zuen, guztiz bereziki, erabat konprometitutako taldea baitzen politikoki nahiz estetikoki: hori zen *La Vanguardian* argitaratu zuen idatziaren jomuga espezifiko. Joseph

Kosuth-en eta Charles Harrison-en azterlanek, bai eta geroztikako beste batzuek ere, gehiegizko garrantzia eman zieten zeharo konprometitutako talde horiei, zeinak, aldi berean, antiobjektuak baitziren eta hizkuntzan zentratuta baitzeuden¹⁸. Baina, baldin eta aintzat hartzen baditugu Arte Kontzeptualeko Europako lehen erakusketak —Harald Szeeman-ek 1969an antolatutako *When Attitudes become Form*, batik bat, mugarri izan zelako—, hizkuntzan oinarritutako obra gutxi samar aurkituko ditugu haietan, eta, aitzitik, Jannis Kounellis-en (zaku laboreak), Giovanni Anselmo-ren (adreiluak uretan) eta Barry Flanagan-en (18 metro soka) objektu asko. Artista horietariko askok adieraziko zuketenez ez zirela artea ukatzen ari, mugak eguneroko bizitzara desplazatzen baizik (Joseph Beuys-en kasuan, haren koipezko eta feltrozko instalazioak, artistak zioenez, inplikazio pertsonal handiak ere bazituen). Catoir-en liburuan erreproduzitutako lau objektuetatik edozein erakusketa hartan erakuts zitekeen, lekuz kanpo zegoelako itxura izan gabe.

Hartara, uste dut objektu horiek giltzarria direla Tàpiesen karrerako beste pieza asko berriz hausnartzeko, haren pinturak barne. Haren obra goiztiarrean badaude elementu nabarmen batzuk kontzeptualtasunaren ideiarekin kidekoak diruditenak: *collage*aren haren erabilera edo oihal bat paretari begira jarri zuen modua, bai eta horrela erakusgai¹⁹ utzi ere, nahiz testura pixka bat erantsi ondoren.

Orain “Mendebaldea” deitzen denetik kanpo bizi naizenez, oso kontziente naiz ezen Arte Kontzeptuala bezalako fenomeno bat ia herrialde guztietan eman zela, baina oso modu desberdinez kasu bakoitzean: Argentinan nabarmenkiro politikoa izan zen; Herbeheretan, berriz, kapritxoso samarra; Ingalaterran, ordea, lehor samarra, ingeles filosofia analitikoa bezalakoa; Katalunian, Argentinan bezala, sumindua izan zen maiz, nahiz askotan poetikoa.

Italian (baldin eta Arte Povera jotzen badugu Arte Kontzeptualaren italiar era) ere poetikoa zen, eta metafisikarako joera zuen, Tàpiesenaren ez oso desberdina. Paoliniren aforismoak, bereziki, Tàpiesek adieraziak izan zitezkeen: “Hutsean hara-hona dabilen norbait da artista, hura deskribatzeari uko egin ezinik”²⁰.

Aipatu dugu jadanik Duchampen izena, Tàpiesekin konparatu izan baita batzuetan. Baina haren obra —Beuysena bezala— Duchampi eta haren *readymaderen* erabilerrari eginiko kritikatzat har daiteke. “Nirea objektuen arte bat da, baita pintura ere”, zioen Tàpiesek²¹. Haren koadroetan, objektuak askotan *readymade* bezala aurkezten dira: arestian aipatutako sokaren kasua edo *Blau i agulla imperdible* (Urdina eta kateorratza) obrako kateorratzarena, 1970ekoak, oihalaren erdian flotatzen baitu, zirriborro urdinen masa baten gainetik. Masa urdin horrek nabarmentzen du pintura bat dela, zeinu pertsonalez blaitutako pintura bat: kontzeptualtasuna edo *collage*a pinturaren espazio tradizional batean berriz kokatzen da. Kateorratza *readymade* bat al da, hala ere, edo “eraldatua” izan da? Baldin eta onartzen badugu Tàpiesek eta Penrosek diotena, jakina hala izan dela, baina, ezin badugu sinetsi “eraldatua” izan dela, horrek eragiten du, berez, pintura anbiguoagoa edo anbibalenteagoa bihurtzea, eta konplexuagoa.

Era berean, Tàpiesen obra jo daiteke, batzuetan, Aleksandr Rodchenko-rengandik Ad Reinhardt-enganaino eta Robert Ryman-enganaino Arte Kontzeptualaren tradizioaren paralelo dabilen pintura monokromoaren tradizioaren eboluzio eta kritika gisa. Bere garai kontzeptualeko obra goiztiar batean, Mel Ramsden australiar artistak (gerora Art and Language taldean sartuko zenak) monokromo zuri bat aurkeztu zuen, eta, pintore batek bere pinturen “eduki espiritualaz” egiten dituen erreibindikazio tipikoak parodiatuz, esan zuen, koadroari atxikitako benetakotasun-agiri batean, koadroan zirkulu bat zegoela. Poetikotasunaren eta metafisikotasunaren halako ukazioa izango zen, seguru asko, Tàpiesek Arte Kontzeptualetik gorroto zuena. Hala ere, Ryman edo Blinky Palermo bezala, ustez kontzeptualak diren beste artista batzuen monokromoei begiratzean, ez da sumatzen hain izaera negatiboko materialismorik: horietan zalantza gertatzen da, baina baita metafisikaren posibilitatea ere²².

Esango nuke zalantza kontzeptual horrek zain edo lur azpiko korrante etengabe baten gisara zeharkatzen dituela ez bakarrik Tàpiesen objektuak, baita ere, batzuetan, bere pinturak berak. Baliogabetu egiten al du horrek haren obra edo ustez defendatu zituen sinesteak? Ezta pentsatu ere! Hori aintzat hartzeak ematen die Tàpiesek sinestean eta esanahi espiritualetan behin eta berriz egiten zuen enfasiagatik gogogabetuta gera zitezkeenei abiapuntu bat haren obra ulertzeko eta balioesteko, era horretara bihurtzen baita ez bakarrik fededunentzat, baita ateoentzat eta agnostikoentzat den artea. Dударik gabe, Tàpiesi ez zitzaion batere gustatuko bere burua artista kontzeptualtzat deskribatuta ikustea, baina, berez, hala balitz bezala lan egin zuen batzuetan.

Eta horrek bihurtzen du, nire ustez, askoz artista konplexuago, probokatzaileago eta interesgarriago.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Londres, Phaidon Press, 1998. [\[itzuli\]](#)
2. Dore Ashton-en saiakera (ed.), hemen: *Antoni Tàpies: New Paintings* [erak. kat. New York, Pace/Wildenstein Gallery], New York, Pace/Wildenstein, 2006, 20. or. [\[itzuli\]](#)
3. Ikus: Roland Penrose, *Tàpies*, trad. del inglés por Miguel Montaner, Barcelona, Polígrafa, 1986 (2. ed.), 20. or. Aldentzeko ahalegin antzeko bat hemen aurkitzen dugu: *Conversations with Antoni Tàpies*, Barbara Catoir-ena (Munich, Prestel, 1987): “[Tàpiesen obra] italiar *arte povera*tik oinarri-oinarrian desberdintzen da [sic], zeren eta arte horrek axaleko erakarmeneko poetika baterako joera baitu, material zikin eta pobreen eta akabera txukuneko produktu industrialeko arteko kontrastetik sortzen dena. *Arte povera* ikusmenezko eta ukimenezko zentzumenetara zuzentzen da, Tàpiesen *arte pobre*rekin, berriz, ukatu egiten ditu gainazalaren nolakotasun horiek. Horregatik, arte horri gogortasun eta zorrotzasun handiagoa dario, uko egiteaz eta umiltasunaz gainera”, hemen: Barbara Catoir, *Conversaciones con Antoni Tàpies*, trad. del alemán por Ramón González y Elisabet Garriga, Barcelona, Polígrafa, 1989, 41–42. or. Arte Poveraren definizio berariaz gezurtia dago hor, Tàpiesek itxura sakona eta Arte Poverak, berriz, apaingarri hutseko itxura izan dezan erabilia. [\[itzuli\]](#)
4. Roland Penrose, *op. cit.* [3. oharrean], 108. or. [\[itzuli\]](#)
5. Ibidem, 109. or. [\[itzuli\]](#)
6. Ibidem, 132. or. [\[itzuli\]](#)
7. Ibidem, 177. or. [\[itzuli\]](#)
8. Ibidem, 104. or. [\[itzuli\]](#)
9. Idatzi honen bertsio laburtu bat zen: *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964–1980* [erak. kat. Bartzelona, Centre d'Art Santa Mònica], Bartzelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1992. [\[itzuli\]](#)
10. Ibidem (Pilar Parcerisas-en aitzinsolasa), 16. or. [\[itzuli\]](#)
11. Ibidem, 19. or. [\[itzuli\]](#)
12. Lawrence Alloway, “Network: the art world described as a system”, *Artforum* XI/1 (1972); hemen berrargitaratua: Lawrence Alloway, *Network*, Ann Arbor, 1984, 7. or. [\[itzuli\]](#)

13. Marcel Duchamp, "The Creative Act", *Art News* (1957ko uda); gaztelaniaz hemen argitaratutako testua: Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, trad. del francés por Laura Fólica, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008, 425. or. [\[itzuli\]](#)
14. Barbara Catoir, *op. cit.* [4. oharrean], 53. or. [\[itzuli\]](#)
15. *Ibidem*, 54. or. [\[itzuli\]](#)
16. *Plater mordoa* obrak *Pila de plats* (Plater pila) titulua du Antoni Tàpiesen obren katalogo arrazoituan. Hemen egileak emandako titulua mantendu da, hark kontsultatutako iturrietatik hartua. [\[itzuli\]](#)
17. *Ibidem*, 117–18. or. [\[itzuli\]](#)
18. Kosuth-en idatziak akademikotzat defini ote daitezkeen suposatuz. [\[itzuli\]](#)
19. Ikus *Pintura damunt bastidor* (Pintura bastidore gainean, 1962), Turin, International Center of Aesthetic Research-en bilduma, edo, bestela, *Pintura-bastidor*, 1962, Fundació Antoni Tàpies, Bartzelona. [\[itzuli\]](#)
20. Hemen aipatua: *The Image of the Void: An Investigation on Italian Art 1958–2006* [erak. kat. Museo Cantonale d'Arte Lugano], Bettina Della Casa (zuz.), Milán, Skira, 2006, 67. or. Katalogo osatu eta zabal horrek hutsaren filosofiak aztertzen ditu, Tàpiesen garaikide italiarren ikuspuntutik. [\[itzuli\]](#)
21. Barbara Catoir, *op. cit.* [4. oharrean], 124. or. [\[itzuli\]](#)
22. Pertinentea suertatzen da, horri dagokionez, Arthur C. Danto-k pintura monokromoen balizko esanahiez egindako hitzaldi ospetsua, A. W. Mellon-ek 1995ean Arte Ederrei buruz egindako hitzaldien kariatara idatzia (ikus *After the End of Art. Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998). [\[itzuli\]](#)