

Artea eta espazioa

GUGGENHEIM BILBAO

ARTEA ETA ESPAZIOA: ANESTETIKA	3
13. BURU-ARIKETA BATERAKO ARGIBIDEAK, 1974.....	16
GEOMETRIKOA DENAREN ZABALKUNDEA, 1986	18
<i>ARTEA ETA ESPAZIOA</i> ERAKUSKETA DELA-ETA EGINDAKO ADIERAZPENA	20
ESPAZIOAREN EKOIZPENA ETA HAREN HUSTEA MARTIN HEIDEGGER-ENGAN ETA HENRI LEFEBVRE-RENGAN	21
AGORAMAKIA (ESTATUAREN KASU ZEHATZA).....	31
KONBERTSIOAK.....	40
TESTU HAUTATUAK, 1970-1996	44
INFINITU HIRUKOITZA	48

ARTEA ETA ESPAZIOA: ANESTETIKA

MANUEL CIRAUQUI

Zoritxarrez, espazioa lotsagabea da oraindik ere, eta zaila gertatzen da sortzen duena banaka-banaka aipatzea. Georges Bataille¹

Artea eta espazioa obraren berezitasuna —bertsio elebidunean argitaratu zuen 1969an, alemanez eta frantsesez, *Die Kunst und der Raum/L'art et l'espace* titulupean, Erker Presse argitaletxe bibliofiloak, St. Gallen— Heidegger-en testuaren nolakotasun bikoitzean datza neurri handi batean: alde batetik, usadiozko saiakera filosofikoa da, moldezko letretan irakurtzeko inprimatua; beste aldetik, ordea, grabatua da, eskuz egindako idazkuna, ukitua eta ikusia izateko xedeaz egina². Idazkera bikoitz horri, Eduardo Chillida-ren zazpi litocollage erantsi behar zaizkio, eskuak eta begiak korrituak izateko inprimatuak haiek ere, kaligrafia filosofikoaren komentario abstraktu gisa aurkeztuak. Litocollage bakoitzak orriaren bazterretatik erdialderako hurbilpena iradokitzen du. Bada zerbait parentesi artekoa dirudiena, desbideratuz doazen parentesi zuzenen eta galdera-ikurren modura. Haien arteko hustasuna, ia mugarriztatu ere egiten ez duten parte hori, espazioaren marrazki bat izan zitekeen, edo aldatu ez den esparruan espazioa seinalatzeko modu bat.

Espazioak bere baitan identifika daitekeen entitate jakin bat edukitzea, edo espazioa entitate hori bera izatea, horixe da partez Heideggerren testuaren objektua, zeinak onartzen baitu, baina ez deskribatzen, nola agertzen edo “desezkutatzen” den espazioa arte plastikoan. Zein izan litekeen hustasun horren forma —pentsa daitekeena, edo irudika daitekeena, edo aurkez daitekeena izatea, estetiko edo anestetikoa izatea, gogoan hartu ezkeren *aisthesis* grekoaren esanahi etimologikoa, “ederra denaren ikasketen” tradizioa baino areago —, horixe da, bere ekoizpenaren unetik bertatik, denboraren zenbait kokaguneren aldera begiratzen duen artefaktu hibrido baten bidez sortzen den galdera³. Azken batean, kokagune horiek, erabakitasun berberaz, begiratu apartatzen duela dirudien beste haiek bezain garrantzitsuak izango dira ia.

Espazioa —forma bereko, inondiko kokagune posibleetan nabarmendu ezinezko, alde guztietara balio bereko, baina zentzuen bidez ezin somatuzko tarte da? [...] Espazioa —bitartean neurri gehiagoan gero eta setatsuago gizaki modernoak bere azken jabetza-gaitasunera zirikatzen duena? Jarraitzen al dio plastika modernoak zirikatze honi, bere burua espazioarekiko eztabaidatze bezala ulertzen duen neurrian? Ez da aurkitzen horren bidez bere garaiari egokituriko izaeran bermatua?⁴

Heideggerrek Erkerren argitalpenerako saiakera ilustratzeko eskatu zion Chillidari, baina ez hori bakarrik; artefaktuaren diseinua egiteko ere eskatu zion, alegia, haren formulazio plastikoa⁵. Formatuaren hautaketa (nabarmen txikia, eramangarria) paperarena eta tipografiarena bezain zaindua izan zen, baina agian ez hain funtsezkoa nola izan zen idazkera bi maila sinboliko ia kontraktotan adarkatzea. Chillidak proposatu zuen [harri litografikoen gainean](#) Heideggerrek berak inskribatzeko testua, “bere pultsuaz”, erritual filosofikoko osagai bat erantsiz elkarlanari, performance ez-ohiko eta apur bat eszentriko batean. Sumatu zuen beharbada, Heideggerren karrerako une hartan hain zuzen ere, hizkuntza plastikoarenganako hurbiltasun ez diskurtsibo bat behar zuela diskurtsuak agertu, defentsa gisa erabiltzeko beharbada. Inskripzio kaligrafikoak, era horretan, idazkerak dituen hainbat formaturen “intentsitatei” buruzko komentario antzeko bat eragiten du, baina ondorio askoz ere finagoak eta konplexuagoak dauzka litografia gisa duen birlokalizazio materialak. Filosofia ukitzeko edo irakurtzeko modukoa egiten da, pultsu, arnas gisa; baina baita ere proportzio, tintaren kontzentrazio, puntuazio, ikur ia erregularren sekuentzia, ehun gisa. Eginkizun filosofikoa “erritualizatu” baino harantzago, testua berriz inskriba liteke keinu artistikoaren bitartez egileak *Plastik* gisa izendatzen duen espazio horretan. Eta baldin plastikak, hain zuzen ere, inplizituki “espazioaren konkista teknozientifikoari” erantzuten badio, agian filosofiak erantzuten duen moduaren antzera entenditzen du Heideggerrek, filosofiaren eginkizunaz azaleratzen baita “berarengandik sortzen den mundu ulerkorra aldi berean eusten eta gainditzen duen” elementu bat⁶.

Testu inprimatuak paperaren dimentsio bikoitzera igortzen gaitu, eta kaligrafia grabatuak, berriz, harrira. Harrian berriz inskribaturik —eta errepikaturik, errezitaturik ahots gisa ere *grabatua* izateko, edizioarekin batera kaleratu zen binilozko disko baten moduan—, bere *post-scriptum* propioa bihurtzen da diskurtsua. Era horretan, osatu gabea zegoela aitortzen du. Grabatuaren prozedurak, bere bitartekaritzeekin, eta euskarri baten eta bestearen arteko fase eta zirrituekin, inskripzio litografikoa bere inskripzioaren azala baino gorago altxatzea lortzen du. Idazkera erliebea da eta espazializatu egiten da. Horri berorri emandako erantzun gisa beharbada, *Artea eta espazioa* argitaratu zen urte berean, Chillidak bere trazuekin berekin zizelkatu zuen Solnhofen-eko kareharri horietako bat. Ebakiak plastikaren elementuaren onspena baldin badira, harri litografikoaren zizelkatze-lanak, idazkera baten gertaleku gisa, lurralde partekatu bat gogorarazten du. Chillidarentzat, litocollageak Heideggerren testuari egindako “komentario eskultoriko” bat ziren. Grabatua eskultura meheko forma bat da. “Asko pisatzen ez badu ere, grabitatearekin lotua dago paperik meheena ere”⁷.

Artea eta espazioa artefaktua alde guztietatik dago eskultura-konnotazioez kutsatua, eta konnotazio horiek idazkeraren erliebe fineraino ailegaten dira. Eskultura-kutsadura hori oso sintomatikoa da, XX. mendeko lehen hamarraldietan esplizitua egin zen prozesu batera igortzen gaituen neurrian; kutsadura hori espazioa artelanaren motibo gisa gai bihurtzearen haritik garatu zen, hau da, espazioaren tematizatzeak, baina ez “objektu” gisa, baizik eta artelanak “bere izate espezifikoa” agerrarazi nahi duen hura bezala: teknikoki edo kuantitatiboki deskribaturiko irudi hutsak (pigmentuen edo pixelen operazio gisa, errepika daitekeena) izendatzea lortzen ez duenaren irudikapen bat, aldi berean aurkezpena ere badena. Garapen hori bat dator abstrakzio modernoaren garapenarekin, eta abstrakzio horren mugimenduak kanpora bultzatzen duen indar berak transzenditzen du, hau da, irudikapenetik presentziara. Heideggerren diskurtsuan, “hutsaren” agerpen konkretu, araztu baten gisa irakur daiteke plastika moderno beranteko espazio abstraktua, huts hori irudikatzen baitzuen filosofoarentzat Van Gogh-en *Zapata-para* margolanak *Artelanaren jatorria* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*) obra

kanonikoan⁸. Ezerez aktiboa da, “lurraren eta munduaren artean” tenkatua; tentsio horrek egiazkoa dena zabaltzea dakar, baina haren paradoxazko nolakotasunak ez du hutsa aurkezten “ez entitate baten [gisa], ezta ezerez huts baten [gisa] ere, baina, aldi berean, entitate oroz daukagun esperientzia baldintzatzen du”⁹. Pentsa genezake abstrakzioaren pixkanakako onespenez-prozesu baten parte dela espazio plastikoaren irakurketa heideggertarra, artearen hizkuntza oinarrizkoa eta jatorrizkoa delakoan, baita agian azkena ere. Ezerezaren figurazioa: funtsezko hizkuntza, espazioa gero eta modu eksklusiboagoan tematizatzen den heinean —eta Chillidaren obran izan zuen prozesu horrek bere une gorenetakoa bat—, hain zuzen ere *hurbiltze bat gertatzen ari balitz bezala*, eta ikuspegi horrek plastika “bere nolakotasun garaikidean” berresten duen neurrian¹⁰.

Oro har mintzatuz, plastikaren bidez espaziora gero eta gehiago hurbiltze horretan, berez gertatzen da irudikapenaren aukera eta mugarekiko konfrontazioa; orobat gertatzen da irudikapenak kontzeptu jakin batekin duen erlazioarekiko konfrontazioa, gogoan izanik kontzeptu horren ezaugarriak, edo ez direla sentiberak —hau da, ezin dira irudi gisa pentsatu—, edo gorputzen, masen, distantzien, bolumenen *bitartekaritza*z bakarrik existitzen direla. Obra ontzat edo txartzat epaitu baino hemen, plastikak espazioaren existentzia sortzailea iradokitzen du, eta horrexeren bidez definitzen da. *Espazioa da* plastikaren espazioa, eta neurri horretan haren ispilua ere bada. Alabaina, espazioaren nolakotasun *anestetikoa*, itxuraz, eroso bizi da artistaren asmo figuratibozko edo “irudikapenezko” baten ondoan. Naum Gabo konstruktivistak, zeinak bere karrera osoan zehar aztergaitzat hartu baitzuen espazioa, hau esan zuen bere heldutasunean eginkizun artistikoaz: “Gure kontzientziaren esperientziei irudia ematea [da], era horretan azken horren hazkundea hobetzeko”¹¹. Entitate anestetiko bat eta entitate hori zentzumenei agerrarazteko premiaren topaketatik, abstrakzioaren esparrua sortzen da, baina halako moduan non ezin baita laburbildu “objektuak irudikatzeari uko egite” bat delakoan¹², areago baizik, haren balio figuratiboaren hedapen gisa laburbiltzen da, huts-hutsik ikusgaia dena baino harantzago. Topaketa hori, jakina, plastikak bere substratu propioan egiten duen miaketatik sortzen da. Abstrakzio artistikoan espazioa beste guztien gainetik nabarmentzen denean gai gisa, haren manifestazio plastikoak *irudia ematen dio* pentsamenduaren beraren abstrakzioari.

Karen Barrad-ek modu sinesgarrian seinالاتu duen moduan, hutsean dauden atomoen amets horretan —Demokritori eagozten zaio— izan lezake bere lehen jatorria irudikapenaren auziak. Hartatik, “irudikapenen eta irudikatuaren artean koska bat izateko aukera sortzen baita, [eta] aurreneko aldiz agertzen da itxura. Egurrez egindako masa solido bat ote da mahaia, edo hutsean mugitzen diren hainbat entitateren batuketa? Atomismoak galdera bat planteatzen du, irudikapenetatik zein den erreala”¹³. Irudikapenaren nozioa, berez, mundua bere baitan ilusio gisa “daukan” espazio huts baten ikusmoldearekin lotua legoke, eta bat etorriko litzateke kausalitatearen legearen *hedatzearekin*, non eta “gauzak kokatzen diren eta elkar topatzen duten [leku hartan], elkarrekiko erlazio geometrikoan”¹⁴. Espazioari eagozten diogun formatik independentea den neurrian irauten du ideia horrek: “Bai espazioa zera lautzat imajinatzen badugu, bai zera kurbotzat imajinatzen badugu, iruditeria geometrikoa dakarte berekin hedatzen diren metafora espazialek [...] auzia, espazioaren beraren forma baino areago, formak espazioan da”¹⁵. Hala, plastika modernoan espazioaren poetika bat garatzean, pentsamendu “ez objektibo” baten aukera zabaldu ez ezik, berebat zabaltzen da berriz definitzeko aukera espekulatiboa, erlazio-sistema huts gisa: kausalitatearen mekaniketatik hasita, iraupenaz dugun senera, denbora historikoaren pertzepziora, pentsamendua bere koordinatuetan inskribatzera, partikulen konbinaziora edo indar-eremuetara arte. Konplexutasun-, konpresio- eta azelerazio-maila horretaraino heltzeko,

akumulazio-prozesu batetik igarotzen da plastika, eta prozesu horrek plastikaren historia desordenatuaren une guztiak hartzen ditu, zeina denbora norabide guztietan isurtzen den plano baten gisa ikus baikenezake gaur egun: “Arte den aldetik, plastika espazio artistikoarekiko konponketa bat da noski. Arteak eta teknika zientifikoak espazioa asmo desberdinez eta era desberdinez begiztatzten dute”¹⁶.

Oso adierazgarria da Hermann Minkowski-k espazio-denboraren ikusmoldearen oinarriak continuum baten gisara ezartzea, noiz eta abangoardia artistikoek espazioa *per se* motibo gisa identifikatu eta abstrakzioaren kontzeptua estetika formalistako hainbat azterlanetan agertzen hasi zen urte beretan. Inondik ere urte haietako dokumenturik eraginkorrena denean, Wilhelm Worringer-en *Abstraktion und Einfühlung* (1908), modu bitxian deskribatua ageri da “abstrakzio-irrika”, “espazioaren ikara” batekin loturik, edertasuna bilatuz mundu inorganikoan, formazio kristalografikoetan eta “oro har, lege eta premia abstraktu orotan”¹⁷. Worringer izan zen lehenetako bat ukatzen arteak imitazio-senarekin izan dezakeen lotura, hain zuzen ere “kosmosaren” konplexutasunak gizakiarengan “ezinegon bizia” sorrarazten duen heinean, “bizitzako fenomeno guztien nahasketa ezin pentsatuzkoaren” ondorioz¹⁸. Senezko ikara horrek bultzatzen du gizakia kontsolamendua bilatzera lerro zuzenean, multzo soiletan, hau da, mundu sentigarria orokortzen duten eta era horretan “bizitza ukatzen duten” abstrakzioetan: “Abstrakzioaren aldeko bultzadak zekarren espazioaren irudikapena ezabatzea, gertaera soil baten bidez, eta hura da espazioa dela, hain zuzen ere, gauza batzuk besteekin lotzen dituen [...] eta espazioa delako ezin indibidualiza litekeen gauza bakarra [...] Hala bada, eginahal guztiak xede berera jo zuten, espaziotik libratutako forma indibidualaren aldera”¹⁹.

Baina Worringerren postuluaren eraginkortasuna, gaur egun dakigun bezala, zirkunstantziala izan zen. Worringerrek berak bazekien nolako kontraesana zen, berez, kristalografia mineralean inspiratutako eredu geometriko baten ildotik planteatzea abstrakzioa, kristalografia ere konektibitate baten adierazpena baita; motelagoa, bai, baina motelagoa izan arren, hura bezain gupidagabea da, eta, jakina, hura bezain tridimentsionala. Badakigu gelditasuna ez dela existitzen. Aldi berean behatu beharko zaie abstrakzio modernoaren modalitate guztiei —Kasimir Malevich-engandik Jackson Pollock-engana, Hilma af Klint-engandik Gerhard Richter-engana, Henri Michaux-rengandik Julie Mehretu-rengana—, eredu geometrikoarekiko zeinen mendekotasun eskasa duen ulertzeko. Paradigma murriztailearen kontra, zirrituen artekoaren aurkezpen gisa defini daiteke abstrakzioa, bitartea den oro gisa —pentsamendua bera barne—, motibo artistiko jadanik ez “ideal”, *anestetiko* gisa baizik. Abstrakzioari begiratzea itsutasun edo *blindsight* modu bat da, konkretasuna potentzialitatearen alde ezabatzen duena, “izan litekeenaren aldera bereiztea badena”, Patricia Reed-en hitzetan²⁰. Ezabatzeak potentzialitatearen gehikuntza du efektu gisa, Ad Reinhardt-en koadro beltzetan bezala, edo Jorge Oteizaren atzerabidearen modura —planotik lerrora eta lerrotik puntura—, puntua “polidimentsionala eta metafisikoa” baita²¹. Espazioaren kontzeptuak hezuramitzen du, plastikaren motibo gisa, Heideggerrek gauzatzeko puntuan dagoen potentzialtasun eta erlazio huts gisa —eta horrexegatik da irudi-gabea— ulertzen duen “ezerez” hori. Reedek seinalatu duen bezala, abstrakzioa da “bertatik hautemangarria dena baino harantzagoko” gu baten baldintza, eta “azeleratu egin behar da posizio ontologiko berriak egokitzeko”²². Aukeren azelerazio-, konbinazio- eta mutazio-prozesu horri laguntzen dion ariketa kolektibo baten moduan uler genezake plastika.

“Atzo hil ziren espazioa eta denbora. Dagoeneko absolutuan bizitzen ari gara, abiada betierekoa eta nonahikoa sortu baitugu”. Leonard Shlain-entzat, 1909ko manifestu futuristaren adierazpen horrek ezin hobeto laburbiltzen zituen Albert Einstein-ek lau urte lehenago argitaratu zuen *Zur Elektrodynamik bewegter Körper* (Mugitzen ari diren gorputzen elektrodinamikari buruz) artikuluko konklusioak²³. Modu zabalago batean, Einsteinen erlatibitatearekin lotua dagoen aldiberekotasunaren ideia erabakigarria gertatzen da futuristek eta kubistek (aldi berean, bidenabar esanda) proposatu zuten kontzientzia-jauzia ulertu ahal izateko: “Nahiz eta Newton, Kant eta Mendebaldeko pentsalari guztiak kasik, Errenazimentuan hasita, gertaerak sekuentzialki prozesatu behar direlako ustekizunean oinarritu, Einsteinen erlatibitatearen teoriak lausotu egin zuen gertaeren sekuentziazio zehatza elkarren eraginpean aldatzen diren erreferentzia-esparruetan. Alabaina, argiaren abiadak esparru horiek guztiak une geldi eta garden batean ipini zituen berriz. c -n [argiaren abidan] sekuentziarik ez dago, denborarik ez dagoelako: denbora gelditu egiten da, eta, era horretan, ezin da inola ere mugimendurik izan. Argiaren abidan, aldiberekoa da dena espaziodenboran”²⁴. Denbora espazio bihurtzen den abiadagehieneko baten intuiziorik gabe, nekez formulatuko zukeen Einsteinek bere erlatibitatearen ideia. Modu adierazgarrian, abiadaren gehikuntza batean oinarritu zuten futuristek beren estetika²⁵, eta lehen garaiko edozein natura hil edo erretratu kubistak argi adierazten du, eta modu errepikakorrean, *denbora berean gertatzen direla ikuspegi guztiak* eta irudikapen-unitatea (koadroa) ikuspegi-anizkoitzasun bat dela. Beste hitzetan, ikuspegi anizkoitz horren “aurpegi” desberdinak bere osotasunean emandako dimentsio batean antolatzen dira, eta dimentsio hori koadroa da. Aski gertagarria da Picasso-k Henri Poincaré-ren teoria protorrelatibisten berri izatea²⁶, eta dudarik ez dago Duchamp-ek ezagutzen zituela teoria horiek, 1912an formulatu baitzuen hark *Biluzia eskailera batetik jaisten*, ikuspegi kubistaren eta futuristaren arteko gontz asaldagarri gisa. Bestalde, Picassok 1913an margoturiko *Gitarra* lanak argi adierazi zuen jauzi dimentsionalaren ideia, eta mutazio-kate bat jarri zuen abian, berrogeita hamar urte geroago Donald Judd-en “objektu espezifikora” helduko zena.

Ad Reinhardtek laburtu zuen, pintura kubistari buruzko bere binetetako batean, arte modernoak “XX. mendearen hasieran espazioaren eta denboraren ideia tradizionaleri eman zitzaien iraultetarekin”²⁷ duen filiazio-lotura. Einsteinen karrikatura, laborategiko objektuz inguraturik eta behar bezain nahasia ilea, koadro lausoki kubista baten ondoan zegoen, eta gizabanako batek —*lambda* ikusleak— aldibereko hainbat posiziotatik begiratzen zion koadroari. *Zur Elektrodynamik bewegter Körper* lanean, Einsteinek azpimarratu zuen nola “gogoan izan behar dugu ezen, denborak eginkizunen bat betetzen duen gure berrespen guztietan, berrespen horiek aldibereko gertaerei buruzkoak izaten direla beti. Hala, esate baterako esaten dudanean ‘Tren hori 7etan helduko da hona’, honako honen antzeko zerbait esan nahi dut: ‘Nire erlojuaren esku txikiak 7ak markatzen dituen unea eta trenaren helduz den unea aldibereko gertaerak dira’”. Oin-ohar batean, honako hau idatzi zuen Einsteinek: “(Gutxi asko) leku berean jazotzen diren bi gertaeren aldiberekotasunaren kontzeptuan inplizituki dagoen zehazkabetasuna [...] *abstrakzio baten* bidez adostu behar da”²⁸. Ez al zuen kubismoak aldarrikatzen zuen pertzepzio-ereduak jadanik bete-betean inplikatzeko historizismo sinplistaren aldaketa bat, nahiz eta historizismo hori saiatu oraindik ere modernotasun artistikoaren garapenak sekuentzia lineal, diakroniko baten gisa ikusten, kausa eta ondorioen sekuentzia baten gisa? Material historikoa kristal gisa berriz tankeratzeak barreak sor ditzake oraindik ere, Reinhardten binetetan, koadro abstraktuari erronkaz begiratuz, “zer irudikatzen du?” galdetzen duen pertsonaiaren antzera.

Hizkuntza arruntak porrot egin du espazio ez euklidearra azaltzen, eta porrot horrek eragin du bai artearen forma ez irudikatzaileen sorrera, bai forma horien arteko erlazioak modu ez linealean ulertzeko eragozpenak. Shlainek seinatu duen bezala, espazioaren eta kausalitate fisikoaren ikusmolde linealak, Antzinaroan, alfabeto eta gramatika bat era berean linealak eta sekuentzialak osatu zituen lehen zibilizazioak garatu zituen hain zuzen ere²⁹. Borgesen *El Aleph* kontakizuna irakurriz, 1952ko edizioan, honako hau azpimarratu zuen Oteizak: “Nire begiek ikusi zutena aldiberekoa izan zen: deskribatuko dudana, hurrenez hurrenekoa, hizkuntza halakoxea delako”³⁰. Galdegin liteke beraz, Ted Chiang-ek zientzia-fikzioaren alorrean³¹ modu bikainean galdetu duen bezala, gramatika aldibereko baten eta hiztegi jariakor edo “espazializatu” baten erabilera hipotetikoak eramango ote lukeen giza kontzientzia denboraren sekuentzialitatearen “ilusio egoskor tematia” gainditzera.

Fisikari bizkarra ematen dion espazioaren filosofia aurkitzea bezain zaila da abiapuntutzat pintura-irudikapena hartzen ez duen espazioaren ikerketa artistiko bat aurkitzea; hau da, planoan laukizuzen huts bat marrazten dudanean hartan agertzen den leiho hori, leiho horretatik ikus baitezaket margotu nahi dudana hura. Ernst Gombrich-ek azpimarratu zuen bezala, espazioa ezin da pinturan irudikatu, iradoki besterik ezin da egin³². Pintura espazialtasunaren bigarren agerpena da —haitzuloetako pintura, Historiaurreari dagokion bezala, harri zikindutik ateratzen da—, eta bigarren mailako izate horrek gauza moduan ikusaraz lezake espazioa. Horrela uler genezake eskulturaren izatearen bira edo *kutsatzea* pinturaren espazioan, lehen elementura heltzeko xedeaz irudikapenaren plano bat hutsarazteko edo xurgatzeko saio gisa. Eta era horretan hel gintezke ulertzera Lucio Fontana-k oihalaren gainean egin zuen ebakiaren erradikaltasuna, bere “kontzeptu espaziala” behin eta berriz enuntziatzeko: ez oihalik, ez hormarik. Haren ekintza hainbat hamarralditan errepikatzen da, espazio-denboraren hainbat puntutan aldi berean jazotzen den keinu baten gisa; sufrimenduaz gabetua ez dagoen keinua da, bai Kristoren zauri irekiaren Erdi Aroko irudikapenak gogorarazten dituelako, bai Fontanak urte haietan sentitzen zuen oinazeagatik, astronauta espaziora atera izanaren alderdi intrintsekotzat jotzen baitzuen: “1960ko hamarkadaren hasierako aldeko olioiez ziharduelarik, zuloak haietan gero behatzekin handitzen diren oihaleko ebakien bidez eginak baitira [...] Fontanak azaldu zuen: ‘Gizakiaren oinazea espazioan irudikatzen dute. Astronauta zanpatuaren, konprimatuaren oinazea, lanabesak larruazaletik ateratzen zaizkiola”³³. Ez al dugu berebat ikusiko keinu horretan, hain zuzen ere, “arte figuratiboen berrespena beren nolakotasun garaikidean”?

Askok eta askok adiskidetze-agindu baten moduan ikusi bazuten ere Yuri Gagarin-ek espazioan barna egin zuen paseoa, Heideggerrek —eszeptikoa baitzen teknologiaren alderdi onaren aurrean— erreferentzia lauso eta urrutiko bat besterik ez zion egin “espazio kosmiko” hari, bere saiakeraren hasieran. Ez dugu ahaztu behar saiakera argitaratu zen egun bertsuetan gertatu zela Armstrong-en eta haren lagunaren ilargirako bidaia, eta gizakiok “leku” bat denaz dugun ideia betiko aldatu zuen esperientzia izan zela hura. Bizirik jarrai ote lezake *Ortschaft* kontzeptu heideggertarrak, atzean utzita leku ez lurreko, ez nazional, ez hizkuntzazko, gizakiaren izaeraren “leku batekoa izatearen” guztiz bestelako baten ideia? Bidaia espazialean garrantzitsuena, hala argudiatu du Emmanuel Levinas-ek, “ez da, inondik ere, Luna Park-eko ikuskizun guztiz bikainak jendetzei zirrara eragiten diena [...] Beste gauza bat bada, beste guztia baino garrantzitsuagoa dena: [Gagarinek] Lekua utzi zuen. Ordubetez, muga oro baino harantzago existitu zen gizon bat, zerua zen dena haren inguruan, edo, hobeto esanda, espazio geometrikoa zen dena. Espazio homogeenaren absolutuan existitu zen gizon bat”³⁴. Bidaia espazialak espazioaren kontzeptuaren sustraiko desnazionalizazioa dakar, Gabok ere ulertuko zuen

bezala: “Edozein adimenen aldetik, ideia batez jabetzeko saio oro, bere herrialdearentzat edo gizabanako batentzat, okerrik handienetako bat eta faltsutze nabarmenenetako bat da, bai ideiantzat berarentzat, bai sortu duen giza kontzientziarentzat”³⁵. Har dezagun gogoan *Eraiki, bizi, pentsatu* (*Bauen, Wohnen, Denken*) obrako Heidegger; harentzat lekuaren esperientzia ezin da arkitekturaren alderdira murriztu, “leku batean bizitzea eraikitzearen aurrekoa” baita, eta lurrarekin lotua dago, etxearekin baino areago. Lekuari buruzko Heideggerren diskurtsoaren nolakotasun arazo-sortzailea, hilkorrok lurrarekin lotua dagoen ororen aldera dugun halako hurbiltasun-idea batekiko mendekotasuna, areagotu egiten da pentsatzera ausartzen bagara, Jean-François Lyotard-ek egin zuen bezala, eguzkiaren eztanda gertagarrian, giza ekintza guztien ostertz historiko gisa³⁶. Era berean, onartu behar dugu lekuaren kontzeptua lurreko espazioa baino harantzago eraikitze erantzukizuna, espazio kosmikoa, lekurik gabekoa, “poetikoki habitatzearen” erantzukizuna. Filosofia hori, inondik ere, hizkuntza berri batean egingo da, baina, hizkuntza horretarako, gaurko hizkuntza guztiak guretzat orain sumeriera edo sanskritoa diren bezain urrunak gertatuko dira.

Lyotardek modu sinesgarrian lotu zuen ezin irudikatu edo “ezin aurkeztu” denaren bilaketa sublimetasunaren estetika erromantikoarekin, ia-ia estetika horren xedea balitz bezala. Irudikapen paradoxiko horrek hutsa —desokupazio bat— irekitzeko, hutsa konjurtzeko eginahala inplikatzan duelarik, beharrezkoa gertatzen da irudikapenean sufrimendu-osagaia geureganatzea: espaziora irtetea. “Artearen eginkizuna, oraindik ere [...], ezin irudika daitekeen zerbait aipatzea da, onbideratzaitetik ezer ez daukan zerbait, baina ‘errealitateen’ itxuraldatzearen mugagabetasunean inskribatzen dena”³⁷. Espazioa ezin irudika daitekeen elementua da, eta hor dago hala ere, eta plastikan hedatzen da. Ez da gauza hutsala Heideggerrek, “espazioak berezitik daukanaren bila”, begiak artetik aldentzea, hartan agerraldi behar bezain paradigmatico bat gertatu ez balitz bezala. Hizkuntzan kontzentratzen da, eta espazioak berezkoena duena “espaziatze” (*räumen*) baten gisa deskribatzen du, eta leku egite hori ekarpen batekin lotzen da: “Leku egiteak aire zabala dakar, irekia, gizakiaren egoitza eta bizitze baterako. Leku egitea, bere berariazkoan pentsatuz, da lekuak libre uztea [...]”³⁸. Lekuaren gauzarik garrantzitsuenak ez da non, haren bitartez ematen diren gainerako erlazioak baizik. Heideggerren adierazpena irakurrita —“gauzak berak dira lekuak eta ez dira leku bateko soilik”³⁹, gogora datozkigu William Carlos Williams-en *Paterson* poemako hitz famatuak: “Ideiarik ez dago, gauzetan izan ezik”⁴⁰. Carlos Williams-en *dictum* horrek eragin erabakigarria izango zuen Carl Andre eskultorearengan, zeinak, bere aldetik, lekua seinatu baitzuen (*place*), obra plastikoaren definizioan, egituraren gainditzea zelakoan: “Nire lanaren funtsa ez da hau edo bestea, baizik eta hor edo ez-hor”. Pieza bakoitza berez da leku bat, kokatzen den tokian zentzu berria hartzen duena, plataforma bat eta lurraren arrasean dagoen plataforma bat, baina “eskualdagaria”⁴¹. Habitatuak izateko duten aukera da pieza horien bolumena, baina berebat da bere osagaien ezaugarri material hutsak; Mendebaldeko industriaren amaiera islatzen den metalak dira —Andreren eta beste askoren kasuan, baita Chillidarenean ere—. Andreren lehen piezen konfigurazio pareko eta garaikide batean, xafilen orde argazkiak ipini ziren, dauden zorutik bat eskalan, Victor Burgin-en *Photopath* famatuan (1969): “argazki-bide” bat da, argazkigintza *zero gradu* barthe star batera daramana, aldi berean argazki-materiala material gisa jokatzea behartuz, zoru edo zola edo baldosa gisa. Bere *Situational Aesthetics* ospetsuan, Burgin-ek egokiro argudiatu zuen zentzurik ez daukala “arte espazialak” eta “denborazko arteak” bereizteak:

Denboren aniztasun bat dela aitortzeak, prozesuan eta jokamoldean kontzentratzeak, suntsitu egiten dute denboraren eredia arau metafisiko bat delakoan, zeinaren kontra neur baitaitekeen jarduera baten 'iraupen' egokia. Obra batzuk proposa daitezke zeinetan materialak espazioan hedatzen eta mugitzen baitira, denboran konpresioak eta rarefakzioak sortu ahal izateko. Obra mota hori musika estimatzen dugun 'orainaldi hedatu' horren baitan suma daiteke. Kontzientzia-egoera horretan, hondatu egiten da kanpoko eta barneko denboren arteko bereizketa, subjektuaren eta objektuaren artekoa⁴².

Espazio plastikoa ez da behin ere leku bakar bat izaten, leku askoren, haien artean lotzen diren erlazioen konpresioa baizik. Aniztasun ezin aurkeztuzkoa da berez, aurkezpen jakin batek haren agerpena ezereztuko lukeen neurrian. Espazio-denbora itxuraz hutsean, "leku" heidegertarra baino abstrakzio gutxiagokoa ez den kontzeptu baten gisa jakin behar da irakurtzen aukeren mataza edo *entanglement* delakoa, baina baita espazio huts-hutsik gizatiarraren ahalmenaren azelerazio drastiko baten moduan ere. Zentzu horretan, uler genezake Pablo Palazuelo-ren lilura, bereziki *Bidaia mugitu gabe II* bezalako eskulturetan (1978), merkurioak modelo plastiko gisa duen ezegonkortasunagatik. "Espazioa oso materia bizkorra da", esango du Chillidak bere aldetik⁴³. Huts horren ahalmenean, pentsamendua bizkortu egiten da, eta zorabio- eta klaustrofobia-nahasketa eragiten du. Azelerazioa, espazio-denborazko hitzetan, konpresioa da. Konplexutasun horren garapenetan aurkitzen ditugu espazioaren anestetikaren oinarriak. Beste alde batetik, plastikaren espazioaren garaikidetasuna ezin agortuzkoa da, eta hartatik abiatuta bakarrik uler liteke esperientzia artistikoa behatzailearen eta behatuaren elkarrenganako aktibazio baten moduan. Lawrence Weiner-en *36 x 36 hazbeteko estalgarria edo igeltsuzko edo zur ijeltuzko babes-pareta kentzea (A 36" x 36" removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall*, 1968) obra, zeinaren instalazio-argibide bakarrak tituluaren besterik ez baitaude, garaikidea gertatzen da bere errepikapen guztietan, edozein ere izanik ekoizten edo instalatzen den unea. Instalatze hori *kentzea* da, eta horrexek ziurtatzen du gertaeraren gaurkotetasuna. Gaurkotetasun-printzipio hori era berean aplika dakiok eskultura abstraktuaren hutsari, edozein ere delarik haren agerpen kronologikoa; har ditzagun gogoan *Sakona airea da (Lo profundo es el aire*, 1996), Chillidarena, edo *Begirada (Blick*, 1987), Isa Genzken-ena, Susana Solano-ren *Muino hutsak (Colinas huecas*, 1983–85) saila edo Nasreen Mohamedi-k 1950 eta 1980 bitartean egindako marrazkiak.

"Denbora lekua ken mugimendua bihurtzen da", adieraziko du Robert Smithson-ek bere *Entropy and the New Monuments* kanonikoan (1966). "Denbora leku bat baldin bada, orduan posible dira ezin konta ahala leku"⁴⁴. Bere saiakeraren azken biran, Smithson-ek laugarren dimentsio itxuragabe bat darama eskulturara, Barre Zabalduren kontzeptuaren bitartez; "ahozko entropia" bat da, objektu solidoa bihurtzen dena, eredu kristalografikoaren ildotik. Halaxe agertzen da "ja-ja kristala": kontzeptu horrek, Dan Flavin-en, Donald Judd-en, Paul Thek-en edo Larry Bell-en obra "antihumanistei" aplikaturik, "lan horien nolakotasun tetradimentsionala ulertzea" eramango gaitu⁴⁵. Laugarren dimentsioa barre kristalizatuaren kontzeptuaren bitartez sartzen baldin bada artelanean, ezerk ez digu eragozten artelana ikustea giza anekdota beste garai geologikoekin eta adimen-formekin lotzen duen igorgailu baten moduan (izan adimen gizatiarra edo ez gizatiarra; minerala edo ez minerala; lurterra edo ez lurterra). *2001: A Space Odyssey (2001: espazioko odisea*, 1968) filmeko monolitoan aurkitu du agian eskultura-funtzio horrek bere formulazio lehena eta karismatikoena. Agerikoa gertatzen da fikziozko objektu horrek eskulturarekin duen konexioa, eta konexio hori indartu egiten da gainera bien arteko erlazio

funtzionala eta haien aktibazio-premia behatzailearekiko harremanean aztertzen baldin badugu, behatzailea garaikide bihurtzen baita. Milaka urte dituen objektu hipermoderno gisa, bere abstrakzio kuboideak definitzen du TMA monolitoa, eta aldi berean bere formarekin inolako zerikusirik ez duten prozesuak abian jartzeko duen ahalmenak⁴⁶. Monolitoaren jokamoldea ez da diskurtsiboa —haren bibrazioa abstraktua da—, baina fikziorarekiko independentea ere ez da, eta horixe izan liteke haren “antzerki-izaera”. Izenik gabeko material batez egina da, eta era horretan monolitoak erabat besterentzen du lekua.

Ikuspegi anestetikotik, “zoriaren nagusitasunak eta guztiaren existentziak berak zuzeneko berrespen baten moduan agertzen dute beren burua”⁴⁷. Marra “nabarmen eta ez nabarmenen” nahasketak erradiazio-efektu bat dauka inguratzen duen espazioaren gainean. Eskulturaren “erlazionaltasuna” dei genezakeena da monolitoaren erradiazioa; kontzeptu horren jarduera deszifratzen du Andrew Mitchell-ek diskurto heideggertarreko leku batean bizitzearen definizio desberdinetan. “Eskulturak tankeratzen du elkarlanaren espazioa”, berresten du. “Espazioa bera pentsatzea gorputzak pentsatzea da, nahiz eta jadanik izan ez bolumen batzuek beren baitan daukaten zerbaiten gisan [...] Zeren inguruko mundua baita irudia taxutzen duena, tankeratzen duena, eta tankerak ere eraketan parte hartzen duen mundu bat da [...] Elkarrekin egon behar balute bezala sortzen dira gauzak espazioan”⁴⁸. Gabok, bere aldetik, antzeko ideia bat azalduko du, “formek gertaeren moduan dihardutela” berresten duenean, eta koloreak, berriz, distantziak modulatu, gure pertzepzioaren erritmoa motelduz edo bizkortuz eragiten dio inguruko espazioaren formari⁴⁹.

Edozein ere dela espazio garaikidearen funts espezifikoa, ezin dugu espazio hori pentsatu ez bada muturreko arrazionaltasun baten terminoetan, eta hori ezin da irudikatu ez bada erlazioen konpresio eta distantzien ezerezte moduan: ezin zenbatuzko orainaldi posibleak txirikordatzen dira, iragan ezezagunak eta jadanik ez diren etorkizunak. “New Yorketik Londreserako itsas gaineko hegaldi batean, hogeita hamabost mila oineko gurutzaldi-altueran, Boeing 747ko 3A eserlekuko bidaiariaren plastikozko erretilian ipinitako Intel-en oinarrituriko ordenagailu eramangarri baten eta Sun lan-leku baten arteko konexio bat —lan-leku hori Sidney-en dago, Meryl Lynch-eko artekari-agentzia bateko hogeigarren solairuan— inbertsio-kapitala transferitzen hasten da Suitzako banku batean dagoen kontu batetik Zhejiang-eko ehungintza-fabrika batek parte hartzen duen arrisku-kapitaleko funts korporatibo batera. Gertaerak analisi geometriko orori erronka egiten dion eskala-anbiguotasun bat eragiten du [...]”⁵⁰. Barradek deskribatutakoaren tankerako egoerek, inondik ere, ondorio jakinak dituzte gaur espazioaren trataera plastikoa, baina baita trataera horren historia, kontzeptu artistiko gisa, irakurtzeko moduetan ere. Nolabait ere, badakigu hortxe zeudela, askoz ere lehenagotik. Periodizazio- eta zatikatze-hamarkada askoren ondoren, gauza gara jarraitutasun bat ikusteko eskultura abstraktuaren espazio “aktiboaren” eta espazio “harkorraren” artean; aurrenekoa irudikatua da, eta bigarrena, berriz, ez irudikatua eta kontestuala da, eta obra minimalistek eta *in situ* interbentzioek nabarmenduko dute, 1958ko apirilaren 28ko Yves Klein-en hutsetik hasita, agerikoa denez: “Sentigarria denaren halako erresuma baten etorrera argia eta positiboa [...] berehala komunika daitekeen estasi-emozio baten bilaketa piktorikoa”⁵¹. Era berean, ezin konta ahala toles eta topaketa imajina daitezke eskulturaren hutsunearen modalitateetan, gaur egun eskulturaren espazioan konektibitatea deitzen denaren konpresio gero eta handiagoa.

Espazioaren kontzeptuaren ideia eta formulazio ugariren bizikidetzeta, beraz, funtsezkoa da agian sinonimoa den beste kontzeptu horren —irudikapenaren— aldaketak ulertzeko. Era horretan, begiztatzera heltzen gara zein ote den irudika daitekeenaren eta “ezin irudika edo ezin aurkez daitekeenaren” beharra, baita bien arteko osagarritasuna ere. Aldi berean existitzen direlarik kate formal desberdinen, adin sistematiko desberdinen erronka edo erantzun gisa⁵², aldeztatik existitzen den eta edozein irudi posible egiten duen kontzeptu baten bariazioak eta egoerak ikusarazten dizkigute obrek. Espazioaren “izaki espezifiko” baten bilaketaren hedapen historikoan, denbora bera espazio bihurtzen da. Esan dezagun alderdi historikoaren ideia “espaziala” ez dela erakusketa-espazio baten oso bestelakoa. Edo gauza bera dena: kontzeptu baten sekuentzia formal askoren erronkak biltzen diren museo bateko salek —kontzeptu hori, kasu honetan, espazioa da—, *de facto*, haien bilketa eragiten duen kontzeptuaren irakurketa-plano ez lineala, sinkronikoa, eratzen dute. Pieza guztiek beren artean eratu dituzten erlazio konbinatorioak izendatzeko, “hurrenez hurreneko” testu bat baino areago, diagrama bat edo paisaia bat behar da. Esperientzia-kopuru jakin batek elkar topatu nahi duen pentsamenduaren eskualde baten bat-bateko argakia da erakusketa. Batzar horretan, gauzek informazioa trukatzeko, kristalek beren itxurazko gelditasunean trukatzeko duten bezala.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Georges Bataille, “Espace”, hemen: *Documents* 2. urtea, 1. zkia., 1930. [Argitaratzaileen itzulpena] [\[itzuli\]](#)
2. Jatorrizko edizio bibliofiloaren ezaugarri hori funtsezkoa da testuak artefaktu bisual eta sinboliko baten gisa duen zentzua ulertzeko, baina galdu egin da ondorengo edizio askotan. [\[itzuli\]](#)
3. *Aisthesis* grekoaren eta estetika modernoaren bereizkuntza baterako (ederra denaren fenomenoak, giza ekoizpenean bereziki, lantzen duen diziplina gisa ulertuta estetika modernoa), irakurri Susan Buck-Morss-ek auzi honetaz egiten duen bereizkuntza, hemen: “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, hemen: *October: The Second Decade 1986–1996*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997, 377–78 or. Buck-Morss-ek, bere testuan, estetikaren kontzeptuaren irakurketa kritiko bat proposatzen du, beste nozio tipikoki moderno batzuekin loturik —sinestesiarekin, fantasmagoriarekin—, neurologiaren eta kimikaren garapenetatik abiatuta, eta anesthesiologiarekin bereziki, zeina ingelesez bereizkuntzarik gabe deitzen baita *anesthesiology* eta *anaesthetics*. Buck-Morssen analisiaren interes handia baztertu gabe, zer izan daitekeen irudirik-gabekoaren (espazioaren) eta artelan era berean moderno eta postmodernoaren fenomeno nagusiki sentigarriaren (baita kasu ustez “desmaterializatuetan” ere) arteko erlazioa zirriborratzea da hemen nire asmoa. [\[itzuli\]](#)
4. Gaur egun arte, gaztelaniarako lau itzulpen argitaratu dira *Artea eta espazioa* obrarenak: aurrenekoa, obra lehen aldiz argitaratu eta berehala, Tullia de Dross-ek egina, *Eco* kolonbiar aldizkarian (122. alea, 1970, 113–20 or.); Kosme de Barañanorena, *Chillida – Heidegger – Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX* alearen barruan (Euskal Herriko Unibertsitatea, 1990, 41–67 or.); Mercedes Sarabiarena, obra honen baitan: M. Heidegger, *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum / Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio / Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Die Kunst und der Raum / El arte y el espacio / Artea eta espazioa* (Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Iruñea, 2003, 113–38 or.); eta, azkenik, Jesús Adrián Escuderorena, *El arte y el espacio* (Bartzelona: Herder, 2009). Saiakera honetan, euskarazko bertsioan, azken aurreko hori erabiliko da obrako pasarteak aipatzean (hemen aipatua bezala, 2003ko argitalpeneko 182. orriari dagokiona). [\[itzuli\]](#)

5. Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida: vida y obra*, Donostia/San Sebastián: Txertoa, 2002, 102. or. [itzuli]
6. Iain Thomson, “Heidegger’s Aesthetics”, hemen: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/heideggeraesthetics>. 2017ko abuztuaren 18an kontsultatua. [itzuli]
7. Eduardo Chillida, Andrew J. Mitchell-ek aipatua, *Heidegger among the Sculptors*, Stanford, Kalifornia: Stanford University Press, 81. or, 2010. [itzuli]
8. Hemen: Martin Heidegger, *Caminos del bosque*, itzul. Helena Cortés eta Arturo Leyre, Madril: Alianza Editorial, 1995, 11–62 or. [itzuli]
9. I. Thomson, *ibid.* [itzuli]
10. Zentzu honetan, badu garrantzirik Ernst Barlach, Bernhard Heiliger eta Eduardo Chillida eskultoreen lanak —haiengandik gertu kokatu baitzen Heideggerren idatzia—, abangoardia-mugimendu jakinetan ez sartzea, aitzitik, haiengandik ondorioztatu zuten beren bultzada klasizista. Ikus A. J. Mitchell, *op. cit.* [itzuli]
11. Naum Gabo, *Of Divers Arts: The A.W. Lectures in the Fine Arts, National Gallery of Art, Washington, 1959*, New York: Bollingen Foundation, 1962, 58. or. [Egilearen itzulpena] [itzuli]
12. Briony Fer, *On Abstract Art*, New Haven: Yale University Press, 2008, 5. or. [Egilearen itzulpena] [itzuli]
13. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham: Duke University Press, 2007, 48. or. [Argitaratzaileen itzulpena] [itzuli]
14. *Ibid.* [Argitaratzaileen itzulpena] [itzuli]
15. *Ibid.*, 447. or. [Argitaratzaileen itzulpena] [itzuli]
16. M. Heidegger, *Artea eta espazioa*, 182. or. [itzuli]
17. Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*, itzul. (alemanera/ingeleza) Michael Bullock, sarrer. Hilton Kramer, Chicago: Elephant Paperbacks, Ivan R. Dee, argitaratzailea, 1997, 4. or. [Argitaratzaileen itzulpena] [itzuli]
18. *Ibid.*, 16. or. [Argitaratzaileen itzulpena] [itzuli]
19. *Ibid.*, 22. or. [Argitaratzaileen itzulpena] [itzuli]
20. Patricia Reed, “Seven Prescriptions for Accelerationism”, hemen: #Accelerate#, Berlin: Urbanomic Media Ltd., Merve-rekin elkarlanean, 2014, 536. or. [Egilearen itzulpena] [itzuli]
21. Ignacio Sánchez Simón, *Oteiza y los nuevos paradigmas científicos*, Altxua: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2012, 322. or. [itzuli]
22. *Ibid.*, 535. or. [itzuli]
23. Leonard Shlain, *Art & Physics: Parallel Visions in Space, Time, and Light*, New York: William Morrow/HarperCollins, 2007, 199. or. [itzuli]
24. *Ibid.*, 206. or. [itzuli]
25. Boccioni-ren *Espazioko jarraitutasun-forma bakanak* obra paradigmaticoak (1913) gizon baten irudia erakusten du, bere estatua-kokagunetik ibilian atera eta inguratzen duen espazioa berekin mugiarazten. Espazio honen “xaflek” edo aurpegiek, bere soin-adarrei heltzen zaizkiela, aldi berean soin-adar horiek berak direlarik, mugitzen den gorputzaren fase desberdinak agerrarazten dituzte, hau da, keinu baten eta aurretik

- eta ondoren datozenen aldiberekotasuna. Baina giro sinbolikoa da hemen oraindik espazioaren ideia, sasi-masa, alegia. Ikus Alex Potts-en komentarioa hemen: *The Sculptural Imagination*, New Haven: Yale University Press, 2000, 106. or. [itzuli]
26. Arthur I. Miller, *Einstein y Picasso*, Bartzelona: Tusquets, 2001, 16. or. eta ondorengoak. [itzuli]
27. Poster gisa hemen: Ad Reinhardt, *Una página de chistes*, Mexikoko Hiria: Alias, 2010, orririk gabe. [itzuli]
28. Gaztelaniazko bertsioa: A. Einstein, “Sobre la electrodinámica de cuerpos en movimiento”, itzul. Hernando Quevedo, https://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/jcuevas/Teaching/articulo-original.pdf. 2017ko abuztuaren 18an kontsultatua. [Letra etzana egilearena da] [itzuli]
29. L. Shlain, *op. cit.*, 345. or. [itzuli]
30. I. Sánchez Simón, *op. cit.*, 323. or. [itzuli]
31. Ted Chiang, “Story of Your Life”, hemen: *Stories of Your Life and Other Stories*, New York: Vintage, 2016. [itzuli]
32. Ikus Alberti-ren esaldi famatuari buruzko komentarioa, E. H. Gombrich, “Western Art and the Perception of Space” hemen: *Space in European Art, Council of Europe Exhibition*, Japan, 1987, <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdis25.pdf> [itzuli]
33. Enrico Crispoli, hemen: *Lucio Fontana*, Londres: Hayward Gallery, 1999. [Argitaratzaileen itzul.] [itzuli]
34. Emmanuel Levinas, “Heidegger, Gagarin and Us”, hemen: *Difficult Freedom. Essays on Judaism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 233. or. [Argitaratzaileen itzul.] [itzuli]
35. N. Gabo, *op. cit.*, 174. or. [Argitaratzaileen itzul.] [itzuli]
36. Jean-François Lyotard, *The Inhuman. Reflections on Time*, Oxford: Polity Press & Blackwell, 8. or. [itzuli]
37. Lyotard, *op. cit.*, 128. or. [Argitaratzaileen itzul.] [itzuli]
38. M. Heidegger, *Artea eta espazioa*, 184. or. [itzuli]
39. *Ibid.*, 187. or. [itzuli]
40. William Carlos Williams, *Paterson* (1946), New York: New Directions, 1992. [Argitaratzaileen itzul.] [itzuli]
41. Carl Andre, *CUTS*, argit. James Meyer, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005, 181., 185. or. [itzuli]
42. Victor Burgin, “Situational Aesthetics”, hemen: *Studio International*, 178 alea, 915. zkia., 1969ko urria, 118–21. or. [Argitaratzaileen itzul.] [itzuli]
43. Eduardo Chillida, *Escritos*, Madril: La Fábrica, 2016, 60. or. [itzuli]
44. Robert Smithson, *The Collected Writings*, arg. Jack Flam, Berkeley: University of California Press, 1996. [itzuli]
45. *Ibid.* [itzuli]
46. Arthur C. Clarke, 2001: *A Space Odyssey* (1968), New York: Penguin, 1999. [itzuli]
47. Donald Judd, *Writings*, New York: Judd Foundation, 2015, 165. or. [Argitaratzaileen itzul.] [itzuli]

48. Mitchell, *op. cit.*, 81–83, 90, 60, 72. or. [Argitaratzaileen itzul.] [itzuli]
49. N. Gabo, *op. cit.*, 68, 98. or. [Argitaratzaileen itzul.] [itzuli]
50. K. Barrad, *op. cit.*, 224. or. [Argitaratzaileen itzul.] [itzuli]
51. Iris Clert galeriako aurkezpenerako gonbidapenaren testua, 1958. [Argitaratzaileen itzul.] [itzuli]
52. George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven eta Londres: Yale University Press, 1962, 53. or. eta ondorengoak. [itzuli]

13. BURU-ARIKETA BATERAKO ARGIBIDEAK, 1974

BRUCE NAUMAN

ARGIBIDEAK

A. ETZAN ZAITEZ LURREAN, AHUSPEZ, ESPAZIOAREN ERDIGUNETIK GERTU, ETA, PIXKANA-PIXKANA, UTZI GORPUTZARI LURREAN HONDORATZEN. BEGIAK IREKITA MANTENDU.

B. ETZAN ZAITEZ LURREAN, AHOZ GORA, ESPAZIOAREN ERDIGUNETIK GERTU, ETA, PIXKANA-PIXKANA, UTZI LURRARI ZURE INGURUAN ALTXA DADIN. BEGIAK IREKITA MANTENDU.

Hau buru-ariketa bat da.

Praktikatu egunero ordu batez.

Aurrena, praktikatu ordu erdi batez A atala; gero, etenaldi bat egin, behar bezain luzea, gogoia husteko eta gorputza lasaitzeko; eta, azkenik, praktikatu ordu erdi batez B atala.

Hasieran, normala da segundo edo minutu gutxi batzuetan kontzentrazioa galtzea edo ariketan etenaldiak gertatzea.

Halakoetan, hasi berriro hasieratik, besterik gabe, eta jarraitu ariketa errepikatzen, ordu erdiko saio bat osorik burutzea lortu arte.

Ariketa ordu erdi osoz segidan eta etenik gabe egitean dago zailtasuna: hau da, A atalari (hots, gorputza lurrean hondoratzeari) edo B atalari (hots, lurrari zure gainetik altxatzen uzteari) ordu erdiko saio oso bat eskaintzean.

A ariketaren kasuan, oso lagungarria gertatzen da ikuspen periferikoaren kontzientzia hartzea: erabil ezazu ikuspen hori aretoko ertzetako tartea nabarmentzeko; hondora zaitez ertzen azpitik aurrena, eta lur azpian ondoren.

B ariketaren kasuan, berriz, desaktibatu ikuspen periferikoa, eta tunel-ikuspenaren kontzientzia hartu: era horretan, espazioaren ertzak desagertzen hasiko dira, espazioaren erdigunea zure inguruan altxatzearekin batera.

Kasu bietan, kontuz jardun, ariketa amaitzean, gogoa eta gorputza lasaitzeko orduan.

[Itzultzailea: Roseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

GEOMETRIKOA DENAREN ZABALKUNDEA, 1986

PETER HALLEY

Lehen aldiz hemen argitaratua:

Effects Magazine for New Art Theory, 3. zkia., 1986ko negua

Hemen jasoa: *Peter Halley: Selected Essays, 1981–2001*,

Richard Milazzo (arg.), New York: Edgewise Press, 2013

Geometrikoa denaren zabalkundea nagusi da paisaian. Espazioa gelaxkatan zatitua dago, beren zabaleraren eta funtzioaren arabera esplizituki zehaztuta dauden gelaxka bereiz eta bakartuetan banatua. Gelaxka horietara iristeko, korridore- eta errepide-sare konplexuak zeharkatu behar dira, ezarritako abiaduran eta ezarritako denboran zeharkatu ere. Geometria horien konplexutasuna eta eskala etengabe areagotzeak behin eta berriro eraldatzen du paisaia.

Hodiek hainbat baliabidez hornitzen dituzte gelaxkok: argi-indarra, ura, gasa, komunikazio-lineak eta, zenbait kasutan, airea bera ere tutuen bidez bideratzen dira. Hodi horietako gehienak lur-azpian sartuak egoten dira, ez ikusteko moduan. Garraio-sare handiek mugimendu eta interakzio izugarri baten ilusioa sortzen dute. Baina hodi-sareek minimora gutxitzen dute gelaxkak uzteko beharra.

Giza jardueraren, pertzepzioaren eta mugimenduaren arautze-prozesua espazioaren zatiketa geometrikoarekin batera doa. Denbora kontrolatzeko gailuen erabilerak, normaltasun-estandarren aplikazioak eta polizia-aparatuak gobernatzen dute. Lantegian, giza mugimendua geometria espazial eta tenporal zorrotzetara egokitzen da. Bulegoan, datuak eta estatistikak erregistratzeko zeregin amaiezina bulegarien bizkar geratzen da.

Paisaiaren geometrizazioarekin batera, pentsamenduaren geometrizazioa gertatzen da. Indarrean dagoen ereduaren nagusitasunak bazter uzten du tokian tokiko errealitatea. Eta ereduak, halaber, paisaiaren gainetik ezartzen da, eta areago baztertzen du oraindik errealitatea, zirkulartasun gero eta beteagoko prozesu baten barruan.

Arteak bera ere, edo artetik geratzen dena, geometrizatua dago. Artearen munduan, baina, geometrikotasuna transzendentziarekin lotu izan da. Mondrian-en eta Newman-en kasuan, adibidez, baina baita Noland-en kasuan ere, intenporaltzat, heroikotzat eta erlijiosotzat aldarrikatzen da geometriko den oro. Ironiaz, ordezkatzeko duen natura horrekiko lotura pribilegiatu gisa ulertzen da geometria.

Hala, arte geometrikoa geometriko denaren zabalkunde hori justifikatzeko asmatu da: klasikoen jakinduriarekin, erlijio-egiaren tradizioarekin eta kultura ez-mendebaldekoen meditazio-praktika esoterikoekin lotu du geometriaren zabalkunde modernoa. Arte geometrikoak ezertarako balio izan badu, geometriaren zabalkunde modernoa gizarte tradizioletako mito bitxiak baino bitxiagoa dela ezkutatzeko izan da. Arte geometrikoa gu konbentzitzen saiatu da, froga guztiak kontra izan arren, geometriaren aurrerabidea humanista dela, “zibilizazioaren martxa”-ren parte dela, eta iraganaren eta orainaren arteko jarraitutasuna irudikatzen duela. Alde horretatik, arte geometrikoak erabat bete du bere helburua. Horrek geometrizarazioaren bigarren fasea —gerraostekoa— gauzatu dadin lagundu du; fase horretan lilurapenak ordezkatzeko du hertsadura.

Sinetsita gaude. Boluntario eskaintzen dugu geure burua. Gaur egun, Baudrillard-en disuasioak hartu du Foucault-en konfinamenduaren lekua. Jada ez dago zertan behartu langilea lantegian egotera. Gimnasia joaten gara gure gorputza lantzerantz. Presoak jada ez dauden zertan espetxeratu. Apartamentuetan inbertitzen dugu gure dirua. Zoroek jada ez dute zertan gora eta behera ibili zoroetxeetako korridoretan. Estatu arteko errepideetan zehar zirkulatzen dugu.

Garai batean diziplina hertsatzailea irudikatzen zuten geometria berberak liluratu gaituzte gaur. Egun, haurrek orduak ematen dituzte bideo-jokoetako erakustaldi geometriko fosforeszentearen aurrean. Nerabeak txoratuak daude beren ordenagailuetako misterio aritmetikoekin. Heldu gisa, guk ere lortu dugu, azkenean, geure hiperrealitate zibernetikoan —bere kreditu-txartel, erantzungailu automatiko eta hierarkia profesionalekin— parte hartu ahal izateko beharrezko “sarbidea”. Egun, “auzo espektraletan” edo hiri simulatuetan bizi gaituzke. Korporazio-jokoan, enpresa-jokoan, inbertsio-jokoan edota arte-jokoan ere jolas gaituzke.

Orain, geometriak zeharo liluraturik gauzkan honetan, arte geometrikoa desagertu egin da. Jada ez dugu Marden edo Ryman gehiagoren beharrik eremu geometrikoaren edertasun esentzialaz —telebistaren irudi ñirñirkariak irudikatzen duen horrez— konbentziturik egoteko. Egun, “arte figuratiboa” dugu haren lekuan, gorputz humanista zahar hori desagertu ez dela konbentzitu gaituzten (nahiz eta zinez desagertua den). Arte geometrikoak orain du aukera, (gorputza) alde batera utzia izan denez gero, geometrikoa denaren zabalkunde hori deskribatzen hasteko.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

ARTEA ETA ESPAZIOA ERAKUSKETA DELA-ETA EGINDAKO ADIERAZPENA

ZARINA HASHMI

Sanganer (Rajastan) herrixkako papera ekoizteko produkzio-zentroan nengoela deskubritu nuen nik nolako potentziala duen paper-oreak askotariko objektuak —eta ez soilik paper-orri lauak— fabrikatzeko.

Paper-orez egindako modelaketak *mâché* paperez egindakoekin nahasi ohi dira, baina ez dira inondik ere gauza bera. Paper-orezkoetan ez da kolarik erabiltzen. Paper-orea zanpatuz ura erauzi ondoren, paper-zuntzak “hidrogeno-zubi” edo “hidrogeno-lotura” izeneko prozesuaren bidez batzen dira. Nik plastikozko moldeak erabili ohi ditut. Horrela, zuntzak uzkuzten direnean, erraz atera dezaket pieza bere moldetik. Ondoren, agata-harri batez leundu behar da pieza: zuntz askeak atera eta irregulartasunak agerian gelditzen dira horrela. Ez dut gizakiak fabrikatutako materialik erabiltzen. Paper-orea koloreztatzeke erabiltzen ditudan pigmentuak naturalak dira denak. Grafitoa iraunkorra da eta ez du bizitasunik galtzen.

Nik grabatzailetzat daukat neure burua, ez eskultoretzat. Tinta eta papera dira nire adierazpideak. Betidanik izan dut gustuko haren ukitua eta hauskortasuna, egunen batean jatorri eta sorburu duen lur horretara atzera bihurtuko dela jakitea.

New York, 2017ko ekaina

[Itzultzailea: Roseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

ESPAZIOAREN EKOIZPENA ETA HAREN HUSTEA MARTIN HEIDEGGER-ENGAN ETA HENRI LEFEBVRE-RENGAN

SARA NADAL-MELSIÓ

*Kanpoko espazioa toki atsegina da, askea izan zaitezkeen tokia.
Mugarik ez dago nahi duzuna egiteko.
Zure pentsamendua askea da eta zure bizitzak merezi du.
Espazioa lekua da.*

*Urrutiko lekuren batean,
argi-urteetara, espazioan,
eraikiko dut amets abstraktuko mundu bat
eta han itxoingo dizut. —Sun Ra*

Perfumed Nightmare (1977) egunkari-dokumental faltsuaren eszenetako batean, Kidlat Tahimik filipinar zinemagileak Parisen erakusten digu bere protagonista, Les Hallesko merkatutik gertu, etorkizuneko Centre Pompidou eraiki aurreko eraiste-obren garaian. “Kidlat” izeneko pertsona baten ibiliak jarraitzen ditu filmak, zeinak zuzendariaren izen eta gorputz bera baititu, baina osorik fikziozkoa da; *jeepney*-gidaria da (‘azpigarapenaren’ taxia da *jeepney* hori), eta bere herrian, Filipenetako mendietan, nolako den eguneroko bizimodua kontatzen dio kamerari, baita Frantziara eta Estatu Batuetara egin dituen bidaiak ere. Ipar Amerikako karrera espazialaren promesek elikaturiko amets kosmonautikoekin kateatzen du “Kidlat”-ek bere kontakizuna —izan ere, Werner von Braun elkaratearen presidentea da—. Sun Ra-rentzat bezala, zeina musikari esperimental bikaina, filosofo kosmikoa eta Afrofuturismoaren aitzindaria baita, mitologia espazialak heterotopia politiko eta orainaldiaren mugek kritika gisa jotzen du *Perfumed Nightmare* filmean. Aipatu dugun eszena horretan, frantses hizkuntza praktikatu du “Kidlat”ek *supermarché* bihurtzeko botatzen ari diren Pariseko eraikin zahar baten hondakinen aurrean. “Kidlat”-en Filipinetatik Pariserako igarobidean, eta Estatu Batuetarakoan geroago (“oraindik *superago* da han dena”), aurrerabide ekonomikoaren mamuek espazioaren konkistarekin duten konplizitatea agertzen dute, eta “Kidlat”-en ametsak, atzetik Neil Armstrong-en ahotsa dutela, apurtzen hasten dira. Eta orduan, bigarren mailan, eta eraikinaren hondakinen artean, intersekzio koniko perfektu baten espazio hutsa begizatzen da.

Gordon Matta-Clark-en arkitektura negatiboa *Elkargune konikoa* obran (*Conical Intersect*, 1975) kolpetik, bortizkeriaz kasik, sartzen da *Perfumed Nightmare*-ren, espazioan barna egiten den beste igarotze-modalitate baten gisa. Arkitektura horren geometria perfektua hutsune edo hutsarte moduan

ageri da filmaren kontaketa-egituraren atzean. Ez dakigu “Kidlat” pertsonaia konturatzen ote den bere inguruan gertatzen denaz (nahiz eta filma izenpetzen duen beste Kidlatek oso gogoan izan hori). Tahimiken filma ez da behin ere aipatzen Matta-Clarken obraren dokumentazio gisa, eta nolabait ere halakorik ez dago. Justaposizioak, izan berariaz edo ez, hainbat espazioaren eta denboraren bat-egitea leku-egoera bakarrean proposatzen duen konposizio-logika bati erantzuten dio. Tahimik atzematen du, Matta-Clarken obra ez ezik, baita elkarrekin gurutzatzen diren esperientzia espazialeko bi modalitateen arteko tentsioa ere: espazioaren ekoizpenaren politika eta haren husterik erradikalena.

Tahimiken artisa-kamerak¹ agerian jartzen ditu eraikinen eta hondakinen atzean dauden historia eta kontakizuna: espazioaren kolonizazioa eta haren balizko iruditeriak, arteak erakunde gisa higiezinaren espekulazioarekin duen konplizitatea. Matta-Clarkek, bere aldetik, kontakizun horretan ezkututzen den hondakin-kontrakoa agerrarazten du, eta hartan esku hartzen du, haren junturak askatzeko. Tahimiken filmeko denborazko dimentsioek eta dimentsio bolumetrikoez anamorfosi baten moduan dihardute, bere kontakizun antikapitalistaren eta antikolonialistaren terminoak itxuraz auzitan jartzen dituen dimentsio-desadostasun bat ezartzen baitu². *Elkargune koniko* obraren bihurtura geometrikoak bortizkeria eragiten du bere inguruan, jatorrizko keinu baten gisa aurkeztua baitago, zeinak eutsi nahi dion ordezkari-ordena oro eteten baitu. Maila formalean, arazte eta kenketa baten gisa ere jokatzeko hutsak, eta gutxienez murrizten du egoeraren egitura edo euskarria. Tahimiken proposamenaren ondoan —espazioaren ekoizpena deskolonizatu, diferentzia eta bestelakotasunezko justaposizioak eta muntaketak baliatuz—, Matta-Clarkek litekeenaren katalizatzaile gisa jokatzeko duen desokupazio bat ezartzen du. *Elkargune konikoa* obrak irekitze gisa aurkitzen du negatibotasun eratzaila: hutsik gabe ez dago espazioaren ekoizpenik. Agindua, beraz, tokia hustea da, era horretan espazioa posibilitate gisa desezkutatzen.

Matta-Clarkek ebakia, arrakala eta partizioa baliatzen ditu masatik askatutako potentzial markatzaile gisa, eta Tahimiken kamera, berriz, bere aldetik, irekitze horren denborazko iraupenari itxi gabe eusteko balio lezakeen bitarteko bakarra da. *Perfumed Nightmare* filmak elkarrekiko guztiz desberdinak diren erabilera-balioak (fisikoak, kontzeptualak edo soziopolitikoak) dauzkan forma-kontzeptu baten gisa aurkeztu digu espazioa, eta forma horiek konposizioaren arabera daude elkarrekin lotuak. Era horretan, filosofia eta arte garaikidearen kontzeptualizazio espazialen une giltzarri bat dokumentatzea, eta historizatzea aldi berean, lortzen du filmak. Espazioa, historia gertatzen den tokia denez gero, neurri berean da denborazkoa eta espaziala; aldi berean finitua, maila fisikoan, eta infinitua, denborazko mailan. Horrexek azaltzen du zergatik duen toki nagusia hausnarketa estetiko eta filosofiko garaikideetan.

Era berean, XX. mendearen bigarren erdiko estetika eta filosofiako inflexio-leku gisa artelanak betetzen duen funtsezko eginkizuna —gaur egun ere indarrean jarraitzen du— oso estu lotua dago bere premisa espazialen birformulazioarekin. Sentigarria denaren logika bati dagokion estetika baten aurrez aurre, zeinak objektu batez galdetzen duen subjektu bat inplikatzeko baitu nagusiki, artelanean zentratzen diren proposamenek, gertatzearen operazio eta modalitate gisa, subjektu-objektu dikotomia apurtzen dute dimentsio espaziala eranstean.

Bai Martin Heidegger-entzat, bai Henri Lefebvre-entzat —politikoki kontrako muturretan zeuden filosofoak— espazioari buruzko hausnarketaren funtsezko egitura gisa ageri da “artelana”. Lefebvrearen

kasuan, Nanterren idatzi zituen testuetan oinarrituta jardungo dut hemen batez ere; Nanterre testuetan leku fisikoa da, baina aldi berean posibilitate politiko gisa funtzionatzen du, 1965 eta 1973 bitartean, bereziki *L'irruption de Nanterre au sommet* izenekoan (1968). Heideggerri dagokionez, *Artelanaren jatorria* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, hitzaldi gisa emana 1935ean, baina ez zen 1950 arte argitaratu) eta *Artea eta espazioa* (1969) obrak hartuko ditut gogoan; bigarren hori alor existentzialetik alor espazialaren alderako mugimendua marrazten duen azkeneko testua da, eta hartan adierazten du Heideggerrek aurrenekoz zeinen zaila den espazioa kontzeptualizatzea. Gertaeraren filosofoen genealogia gero eta handiagoan, irudi nagusi bezain deserosoa izaten jarraitzen du Heideggerrek, eta Lefebvrek, berriz, egile ahaztu handia izaten jarraitzen du. Azken horren kasuan, espazioari buruz egin dituen gogoeten arrakastak bigarren mailan utzi dute gertaerari buruzko intuizioek bere eginkizun kritikoan betetzen duten paper giltzarria.

Hala Heideggerrengan nola Lefebvrerengan, subjektuaren eta objektuaren arteko erlazio espazial gisa ezartzen da artelanaren sozializazioa, halako eran non haren 'hor-izatea' presentziaren ekoizpenerako teknologia bihurtzen baita. Objektu-subjektu-espazio hirukotearen birformulazioa oinarritzkoa da obraren baitan dagoen 'transbalorazioa' ulertu ahal izateko —espazioko gertatze gisa—, biek miresten zuten Nietzsche-ren hitzekin esateko. Era horretan, biak urruntzen dira alderdi estetikitik diziplina edo dotrina gisa, praktika gisa heltzeko, edo praxi gisa Lefebvreren kasuan, izakia biziartzen duen arteari. Artelanaren gertatzea, termino espazialean, izakiaren lekualdaketa gisa deskriba daiteke, haren igarotze-leku gisa³. Hala, gertaeraren arkitektura narratiboa aldi berean da gainazal topologikoa eta igarotzea; alor estatikoaren eta alor dinamikoaren topaketa-puntua errepikatzen da era horretan, zeina Matta-Clarkengan konoaren bihurtura negatiboan formalizatua baitago. Artelanaren egiturak mugimendua dauka bere baitan, baita gelditasunezko egoeran ere, zeren "atseden bat mugimenduaren barneko bilketa bat", "mugitasun gorena" izan daiteke⁴. Heideggerrek beste igarotze bat azpimarratzen du geroago, oraingo honetan obraren egunerokotasunean habitatzean inskribatua:

Horman zintzilik dago irudia, ehizako izkilua edo kapelua dauden bezala. Pintura bat, adibidez laborari oinetako pare bat irudikatzen duena, erakusketa batetik bestera dabil⁵. Obrak bidaltzen dira Ruhr eskualdeko ikatza edo Oihan Beltzeko arbolak bidaltzen diren bezala. Hölderlinen ereserkiak, gerra garaian, garbigailuak bezala sartzen ziren motxiletan⁶.

Pasarteak, argi dago, artelanaren egunerokotasunari egiten dio erreferentzia eta gauzekin edo lanabesekin izan lezakeen elkarbizitzari, "elkarrekiko izateko posibilitateari"⁷. Lefebvrerentzat bezala, munduaren esperientzia kokatzen den tokia da espazioa, egunerokotasunaren eta haren erritmoen, "giza bizitzea datzekien gauza presentean azaltzea onartzen baitu" intimitatearenganako hurbiltze baten bitartez⁸. Testuinguru honetan, bi filosofoek interes bera dute 'mundu' eta 'eguneroko bizitza' kontzeptuak gaiberritzeko, erlazio-espazio eta erabilera-modalitate gisa. Egunerokotasun hori, parte izate hori direla medio, hain zuzen ere, birformula daiteke artelanaren igarotzea kontingentziaren adierazpen gisa, zeina mendeetan hartu eta transzenditu baita munduarekiko harremanean. Egunerokoa denaren porositatea, haren iragazkortasuna eta erresistentzia, konstante bat da Lefebvreren diskurtsoan, eta materialtasunaren beraren hondar-erresistentziarekin lerrotatzen da sarritan —giza gorputza bide da materialtasun horren adierazpenik konplexuena—. Egunerokotasunak historiaren gertatzea berreskuratuko du, hain zuzen ere, osotasun *erantsi* gisa.

Lefebvreren formulazioa, *L'irruption de Nanterre au sommet* obran, egunez eguneko batena da, eteten duten gertaerek puntuaturik, zeina musikalki bizkorragotzen eta hausten baita esperientziaren erritmoan. Gertatzeak kontingentziaren historiarako bereganatzeak berezkoa duen espontaneitatea adierazten du; erronka egiten dio *continuum* baten gisa hartutako historiari, eta,aldi berean, historiaren kategoriara goratzen du espontaneo dena edo sortzen ari dena. Historia, absolutu gisa baztertu delarik, maila apalago batean itzultzen da, gertatzearen aukeraren mailan. Heideggerrekiko kontrastean, eta bere momentu historikoaren berezitasunarekiko sintoniari esker, prest ageri da Lefebvre 1968ko udaberriko gertaerarako —testuinguru honetan, ezin dira ahaztu Situazionismoarekin zituen loturak, etenak ordurako—. Egunerokotasunaren atzemate kritikoa ideologia gisa bazeuzkan jadanik gertatzearen posibilitate eta materia mailan berregitea bideratzen duten mekanismoak, “haren eduki positiboaren erditzea” behartuz². Era horretan, esperientzia konkretu bihurtutako egunerokotasun baten eduki positibo gisa agertzen da gertatzea, ideologikoa dena baino harantzago: “Eguneroko bizitzaren kritikak esperientzia konkretu gisa aztertzen du giza nolakotasuna”¹⁰. Izakiaren eta munduaren arteko topaketa berebat da ezkutua dagoenetik ageria denerako ibilbidea, artearen eta filosofiaren arteko beharrezko loturaren adierazpena. Bi filosofoek artearen eta pentsamenduaren artean zubiak eraikitzeak duten konpromisoak azpimarratzen du “igarotze” horrek beren birformulazioetan duen nagusitasuna. Egitura estetikoaren eta filosofikoaren kontingentzia eta historikotasuna behin betiko agerturik geratzen direnean (eta Nietzscherekin jadanik gertatzen da hori), bai filosofian, bai arte garaikidean, argi sumatzen da prozesuan dagoenaren, gertatzearen —bere berezitasunean— nahitasun bat. Obrak gertatze gisa sortzen duen kezka paraleloan doa berriaren sorrerak eragiten duen interesarekin, eta,aldi berean, oso estu lotua dago irudikapenaren eta diskurtsoaren hurbilpenarekin. Presentziak, edo, baita maizago ere, presentzia horrek hutsean eta absentsian duen adierazpen negatiboak, ordu arte irudikapenak betetzen zuen toki nagusia hartzen du eta esanahiaren halako saturazio bat ordezkatzera deitzen du, haren ordezkariaren intentsitatea berresteko. *Poiesis*-ak betiko kentzen dio protagonismoa *mimesis*-ari. Obra adierazpen tautologiko bihurtzen da, eta *poetikoki* azpimarratzen du bere presentzia edo determinazio propioa, materia setati eta irauneko gisa.

Presentziaren ekoizpena, artearen oinarriko teknologia delakoan, paraleloan doa materiak propietate fisikoa delakoan sortzen duen lilurarekin. Kontsumismoaren kondena, adierazpen antimaterialista gisa *Perfumed Nightmare* filmean, bereari eusten dio hondar-objektuaren artisaun-, esku- eta arte-erabilera beren truke-balioaren gaintik goratzean, irudikapenean, diruan oinarritzen baita hura. Bai Tahimikentzat, bai Lefebvrerentzat, eta Bertolt Brecht-ek esaten zuen bezala, “gauzak mugitzeko balio diguten heldulekuak dira kontzeptuak”. Subjektuaren eta munduaren arteko topaketa erabileratik igarotzen da beti, sorkuntza-erlazioaren jatorrizko forma gisa: arte gehiagok mundu gehiago ere esan nahi du, errealtate gehiago, artearen bitartez materializatua eguneroko erabilera eta praktika gisa.

Lefebvreren eta Tahimikeren proposamenetan, egunerokotasuna adierazpen espazio-denborazkoa bihurtzen da, topaketa baten erlazio-esperientzia. Topaketa-aukeren baldintzak kontingenteak dira —Lefebvrek nahiago du “espontaneoak” hitza— eta ez-beharrezkoak; topaketak irekitze bihurtzen du muga. Egunerokotasunaren ageriko presentzia, kontingentzia denaren eta litekeena denaren, erreala denaren eta imajinatua denaren intersekzio baten emaitza da. Topaketa hori, hain zuzen ere, litekeena bihurtzen ditu kontingentzia dena eta haren falta. Obraren kontzeptuak sormen-ekoizpen bat berresten du, erreproduktzio ideologikoaren inertziari aurre egiteko gauza dena, eta posibilitatearen mailan irekia

egongo dena. Hala, Lefebvrerentzat, “espazioaren kontzeptuak berak haren funtsezko *bitartekari-funtzioa* agertzen du, haren *formulazio estetikoak*, modu berean, alde batetik, *ondorio kognitiboak*, eta, bestetik, *ondorio soziopolitikoak* dakartzan bezala”¹¹. Artelanaren espazioek eta hutsuneek espezifikotasun soziopolitikora hurbiltzen dute filosofia, eta bata eta bestea lotzen dituzte beren konkretutasun historiko eta materialean. Artelana bi esferen arteko erlazio-topaketa baten aukeraren baldintza da, alor estetikoaren eta alor filosofikoaren artean bereizte- edo bestelakotze-logika desordenatzen duena. Promesaren falta eta bestelakotzearen hutsa transzendituak geratzen dira artelanaren eduki positiboan. Aldi berean kontingentea eta transzendentea delarik, praxi estetiko-filosofiko baten objektuan/subjektuan/lekuan tankeratzen da agerikoa denaren balio handitze sortzailea. Alabaina, Lefebvreren gertaeraren bertsioa inoiz ez da huts-hutsik teorikoa, eta ezin da bereizi 1968ko esperientzia politikotik. *L’irruptionen*, honako hau jakinarazten du Lefebvrek: “Mugimenduaren teoria batek mugimendutik beretik behar du sortu, hark agerrarazten, abiarazten eta askatzen baititu ahalmen teorikoak”. Heideggerren formulazioan bezala, obrak obra bera sorrarazten du eta aurreko protokoloak baztertzen ditu: “Hutsak erakarrita, espontaneitatea hasten da huts hori betetzen [...] asoziazioak lekualdatzen ditu, banaketak transzenditzen ditu”¹². Konektatzeko desira horren espontaneitatea politikoa da argi eta garbi, eta bizitza komun baten aukerarekin dago lotua, gizartekoitasunaren funts gisa eta *praxis*, *poesis* eta *techne*-ren fusio gisa ulerturiko komunitatean. Politika lotua geratzen da objektu/subjektu bikoiztasunari gainjartzen zaion esperientzia espazializatu batekin, zeinak, bestalde, bestearen aitortpenaren premia baitu. Bestea aitortzeak era berean esan nahi du norbera aitortzen dela subjektu/objektu gisa, eta une bat sortzen dela, laburra eta espontaneo, elkarrekikotasuneko. Topaketa baten sorrera, zeina berez baita elkarrekikoa, Lefebvrek 68ko Maiatzari egin zizkion ekarpenen erdian dago. Topaketaren bidez, gizabanakoak bere gain hartzen du gizarte-sarean duen parte hartzea gizabanakoez gaindiko funtzio eta funtzio ez-subjektibo gisa, bestearerikoa harremanaren emaitza gisa. Heideggerrengan bezala, jatorrizko elkarrekikotasun horrek, irudikatu gabe, adierazteko ahalmena duen hizkera poetikoa eskatzen du.

Sormena, beraz, eragindakoa eta sinkronikoa den topaketarekiko aldaketa baten adierazpena, ageriko diferentzia batetik sortzen da. Halaxe iragartzen du Lefebvrek: “Desberdintzeak agerikoak egiten direnean, sorkuntzaren edo sormenaren premia azaltzen da”¹³. *L’irruptioneko* formulazioetan, sormena politikoa da beti —politikaren *forma* da, izan—. Ageriko diferentzia gertaeraren sormenaren ardatzean kokatzen da, eta erreproduktio ideologikoari egindako kritika bat dakar berekin. Sormena eta kritika, hortaz, ezin bereizizkoak bihurtzen dira. Hala, ikaslea bere alienazioaz ohartzen da, Nanterreko espazio fisikoak bestearen, langilearen alienazioa adierazten duelako, eta aldi berean ikusgai egiten dio ikasleari berea. Subjektuak objektu gisa ikusten du bere burua, beste baten gisa. Periferiak, esate baterako, agerian jartzen du zentroaren beraren —Parisen— nolakotasun alienatua. Aljeriako errealtateak, beste objektu bat baita, burujabea zela uste zuen errealtate frantsesa agerrarazten du. Tahimikek *Perfumed Nightmare* filmean egiten duen kritika egituratzen duen mekanismo berbera da: erreifikaturiko bi subjektibotasunen arteko erlazio-topaketek ideologiaren objektu gisa agerrarazten ditu biak. Topaketaren jatorrizko ekoizpenak eten egiten ditu erreproduktio ideologikoa eta haren interpelazio identitarioak.

Filosofian, errelazionalitatea falta moduan adierazten da, “osotasun-kontzeptuak hutsik geratzeko arriskua du, bakar-bakarrik filosofikoa baldin bada”¹⁴. Filosofiaren isolamenduak, azkenean, bere muga propioen aurrean itsua den ezagutza-diskurtso baten erreifikazioa dakar. Horrekiko kontrastean,

Lefebvrek iruzkintzen duen “hiri-filosofiak” Platonen erbesteratzea desegiten du eta laguntza eskatzen die arteei. 68ko gertaerak espezializazio intelektualaren forma pribilegiatuei berariaz egindako egindako eraso dira, diferentzia eragiten eta ondoren ezkututzen baitute. Nanterrek, topaketa baten gertatzea den neurrian, Nanterren leku gisa adierazitako desberdintasuna desezkututzen du: “Orain arte abstraktuak eta osagabeak zirelarik, disoziazioek elkar osatzen dute [...] lekuan bertan proiektaturik, gai dira beren burua transzenditzeko”¹⁵. *L'irruptionen* sartutako Nanterrenen deskribapenak igarotze eta topaketa baten kontakizuna dira, eta, *Perfumed Nightmare* filmaren kasuan bezala, kausalitatezko egitura bat jartzen dute agerian, une horretaraino abstrakzio ideologiko gisa esperimentatu zena, Nanterren eta Nanterrerengatik: “Aldiriak eta txabolak ikuskizun triste bat baino gehiago dira; hutsunea eratzen dute. *Anomie* delakoa eta ‘gizarte-bazterkeria’ gizarte honek proiektaturiko irudia osatzen duten parte dira. Absentzia “zoritxarra konkretu egiten den [lekua] da”¹⁶.

Gertaerak igarotze espazialeko esperientzia batean sortzen dira, eta hutsaren okupazio bat proposatzen dute posibilitate gisa. Espazioa eta denbora, Lefebvreren ezagutza-mapa berriaren baitan, kategoria epistemologikoak izateari uzten diote *a priori*, eta estaldurarik gabeko bizitutako oraina izatera igarotzen dira. Hala bada, desezkutetze labur bat dator gertaeraren ondoren: “Gertaeraren eraginpean, egiaz diren bezala agertzen dira jendeak eta ideiak”¹⁷. *L'irruptionen* bukaeran, Lefebvrek gogorarazten digu gertaerak agerian jartzen duen hutsunea indartsu agertzen dela berriz, leize baten indarrarekin, hura itzali denean. Lefebvreren dialektikak espazio baitaratu baten tautologiaren kontra oharrarazten gaitu, azkenean espazio horrek bere burua irudikatuko baitu, begien itxi-ireki labur batean. Modu berean, *Elkargune konikoaren* hutsune hauskorak etorkizuneko okupazio bat iragartzen du hala eta gutzit ere, zeinak burdin eta zementu gehiagorekin zigilatuko baitu bere absentzia.

Heideggerren kasuan, desezkutetzea egiaren, artelanean-jartzearen gertaera gisa, bere irekitzea besterik iragartzen ez duen izakiaren agerpenaren bilakaeraren baliokidea da:

Behin onarturik artea dela “egia obrara eramatea” eta egiak izatearen desestalketa esan nahi duela, ez du izan behar orduan erabakiorra arte figuratiboko obran egiazko espazioak ere, bere propioena ezkututik ateratzen duena?¹⁸

Obrak, hemen, “leku egite” edo hutsera zabaltzeko, desezkutatzeko ekintza gisa funtzionatzen du; aldi berean da habitatzearen negatibotasunaren eta posibilitatearen baldintza: “Leku egitean jazotze bat mintzo da eta orobat ezkututzen da”¹⁹. “Egiazko espazioaren” esperientziak, itxuraz, Lacan-en *extimité* baten gisa funtzionatzen du, non distantzia edo bereizketa oro erlazio- edo intimotasun-aukera ororen aurretik baitator: “Gorpuzte plastikoan hustasunak lekuak bilatzen eta proiektatzen dituen sortzaile gisan jokatzeko du”²⁰. Alabaina, espazio izengabetu eta hutsak bakarrik, burujabea ez den espazioak, sorraraz lezake subjektua arrakala, eten edo bitarte gisa. Espazioaren potentzialtasuna zuzenean da subjektuaz askatzeko eta desjabetzeko duen ahalmenaren mendeko: “Hustasuna [...] ez da ez bat, egintza bat baizik. Hutsa ez da faltan emate bat, ekoizte bat baizik”²¹. Hutsa ez baldin bada presentzia-falta, presentzia-ekoizpena baizik, bere egia propioaren desezkutetze bat, lekuzko gramatika-hitz edo atzizkietatik abiatuta (*gainean, azpian, harantzago...; -ra, -tik...*): bere prozesu propioa adierazten duten, bere burua sortzen duen, eta, hortaz, bere buruaren gainean itxita dirauen egitura tautologiko baten aurrean ote gaude? Hona nola jarraitzen duen Heideggerrek:

Eta hala eta guztiz ere: *badenaz gaindi*, ez ordea harengandik aparte, baizik haren aurretik, beste zerbait gertatzen da oraindik. Badenaren erdian bere osoan *badago leku ireki bat*. *Argiune bat* da. Badenaren arabera pentsatuz, *badena baino badenago da*. Erdigune ireki hori ez dago hartaz badenaz inguratutik, baizik erdigune argitsuak berak inguratzen du, *guk apenas ezagutzen dugun ezerezak bezala*, baden oro²².

Soilgune edo irekidurak, artelanaren jatorrizko egiaren gertatze bakarti baten moduan, ezerez tankera gabe eta ezezagun gisan agerrarazten du bere inguru. Horixe da bere inguruaren gainean duen denborazko efektua, zeina agertzen baita, huts konikotik, zentzurik gabea delakoan. Obraren desezkutatzea bere inguruaren desezkutatzearen eta urruntzearen mendekoa da. Puntu jakin bateraino, obraren irekitzea, aldi berean, haren ixtea da. Itxurazko denbora-sinkronia horretan izan liteke posible beharbada artelanaren eta haren gertatzearen denborazko edukia berriz pentsatzea.

Egia bada ere Heidegger hain zuzen ere Lefebvre deseroso jartzen duela dirudien tautologiara heltzen dela, artelanaren denborazko edukia, haren gertatzearen garaikidetasuna eta batasuna azpimarratuz heltzen da tautologia horretara. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* obrako funtsezko pasarte batean, Peter Osborne-k ondorengo era honetan deskribatzen du garaikidetasunaren kontzeptu heideggertarra:

Garaikidetasunaren kontzeptuak denborazko batasun bat proiektatzen du bere presentzian, zeina, izateaz eta printzipioz, etorkizunekoa edo aurrerapenezkoa baita. Garaikidetasunaren kontzeptua, hortaz, berez da espekulatiboa, ez bakarrik epistemologikoki arazo-sortzailea delako historiari aplikatzen zaionean, baizik eta *egituraz aurrerapenezkoa* delako berez. Heideggerrentzat, etorkizunizate funtsezko horren bitartez izan liteke bere “denborarentzat” izatea bat²³.

Artelanaren denborazko batasuna —hori bai, Heideggerrek eta Lefebvrek, biek partekatzen dute—, espazioaren desokupazioaren nolakotasun aurrerapenezkoa azpimarratzearekin lotua dago. Obraren hutsean barnako arazte formalak denborazko gune bat ezkutatzen du, eta horrek historiarekin lotzen du posibilitate gisa. Lefebvrerentzat —osatugabea eta faltaren inguruan egituratua den osotasun baten gisa ulertzen du hark historia— etorkizuna esperientzia historikoari eransteak esan nahi du, hain zuzen ere, faltarekin bakeak egitea; eta Heideggerren denborazkotasuna, berriz, sarritan lotzen da, eta batez ere *Sein und Zeit (Izatea eta denbora)* obran, hilkortasunaren mugekin. Alabaina, eta Osborneren irakurketari jarraiki, litekeena da artelanaren espazio-irekitzea subjektuari ez zirkunskribaturiko denborazko termino aurrerapenezkoetan interpretatzea. Obraren “soilgunea” bere inguru baino harantzago bestelakotzen eta proiektatzen den modu berean, bera baino harantzago dauden beste denborazkotasunen gainean proiektatzen da obran dagoen oraina. Artelanaren immanentzia historikoa da. Lehenago ere ikusi dugun bezala, obrak bere burua sortzen duenez, eta, hortaz, bere denborazko protokolo propioak sortzen dituenez, irudiko luke iragana negatiboan ageri dela jadanik, obraren gertatzeak lekualdatutakoa eta desokupatua delakoan. Galdera, orduan, honako hau litzateke: “Zer leku betetzen du etorkizunak artelanean?”.

Artelanaren prozesu-nolakotasunak, haren gertatzeak, deskribatzen du berebat haren denborazko immanentzia. Obraren denborazko intentsitatea lotua dago, bai errealaren denarekin, eta, batez ere, posible edo litekeena denarekin. Artelanaren posibilitatearekiko denborazko erlazioa ezin da etorkizunean baizik izan, proiektio gisa. Artelaneko hutsa ikuspegi geometriko bat da, etorkizun ezezagun baten aldeko ihes-puntu batekin. Azken finean, etorkizuna beste bat da egiaz, heriotza bera baino harantzago zera bat imajinatzea baitakar, subjektua eta haren ikuspuntua baino harantzago. Hutsak espekulazio espazial gisa funtzionatzen du etortzeko den denborazkotasunari buruz, berria dena berriz abian jartzeko, hasteko eta berriz hasteko duen gaitasunean, “artearen agitzaren den bakoitzean, hau da: hasiera bat denean, historiara kolpe bat dator, historia hasi egiten da lehenez edo berriro”²⁴. Etorkizunak bere baitatik ateratzera behartzen du obra, gainditzen duen beste zerbaitekin erlazionatzera; eta beste horrek aldi berean sendotasunez finkatzen du munduarekin, nahiz eta zentzubermerik batere eskaini ez. Obrak ekoizten duen subjektua gainditzen duen bezala, munduak hartan txertatzen den obra gainditzen du. Subjektua artelanean sailhesten eta desokupatzen denean, berriaren sorpresarekin sortzen da mundua, eta bere berezitasuna berreskuratzen du. Munduaren historikotasuna partekatzen da eta erlazio gisa aurkezten da. Espazioaren heteronomia topaketa material gisa agertzen da, eta heteronomia horren berezitasuna bere erlazio-ahalmenaren mendekoa da.

Louis Althusser-ek, 1968ko gertaerek artearen eta pentsamenduaren gainean izan zuen efektu katalizatzailearen ondoren idatzi zuen testu hunkigarrienetako batean —“Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre”—, Heideggerren eta Epikuroren arteko elkarrizketa harrigarri bat proposatzen du, topaketaren posibilitatearen baldintzak taxutzeko. Ez izenik, ez burujabetzarik ez dutenen deslekuan itxita egon ondoren, filosofoa itzultzen da “gutziz berria” den, “sorpresez bete dagoen” eta “orain arte egon gabea zen” mundu batera”²⁵. “Topaketaren filosofia” baterako proposamena eratzen duten ohar osatu gabeetan, Althusserrek lotzen ditu, genealogia luze batean, filosofia hutsaren pentsamenduarekin, eta hutsa, bere aldetik, topaketarekin, bere ekoizpen-teknologia delakoan. Subjekturik gabeko ekoizpen-prozesua omen da haren iritzian, zeinak, hala eta guztiz ere, *gertatu behar baitu*, eta hartan filosofiak jokatu du “kontingentziaren teoria baten eta gertatuaren aitortpenaren [gisa] [...] topaketaren efektuari ‘forma ematen dioten’ formen gertatua”²⁶.

Litekeena denaren pluraltasunari, beren berezitasunean topatzearen efektuei forma emate hori, ez dagokio filosofiari, artelanaren espazioari baizik. Artelanaren sorrera bakana eta berezia saiheska gertatzen da beti, huts koniko espero gabe baten gisa. Espazio saihestuak eta haren egia topologikoak, era horretan, obraren eta munduaren arteko topaketa materializatzen dute. Tahimiken kamera, ekoizpen-espazioetan barna egiten duen igarotzean, eta Matta-Clarken desokupazioak une labur batez elkartzen dira *Perfumed Nightmare* filmean, kontingentzian, posibilitate-lekua delakoan. Haien topaketak denbora tankeratzen du espazioaren barna, forma hutsean saihestu eta agerrarazitako batean, irudi zinematografikoan eskegita eta babestuta, eta heterotopia berezi batera orientaturik, non Sun Ra aditzen baita abesten: “Urrutiko lekuren batean, argi-urteetara, espazioan”.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Tahimiken filmografian, artisaу-*metisak*, “hirugarren munduko” izena hartzen du, erretorikoki ironikoa eta politikoki utopikoa. Era horretan, zinemagileak “hirugarren munduko proiektoreak eta kamerak” aipatzen ditu, edo “hirugarren munduko erritmoak”, zeinek kontakizun global kapitalistaren alternatiba gisa proposatzen den artisaу-ondare bat babesten baitute. Tahimikek Documenta 14an aurkeztu zuen instalazioan, besteak beste, banbuzko kamera bat zegoen, arrantzako kanaberekin, edontzi-azpikoekin eta beste hondakinekin fabrikatua, zinemagilearekin bere jendaurreko agerraldi guztietan joaten dena. [itzuli]
2. Hurrengo urtean, Matta-Clarkek lente anamorfikoak erabili zituen bere *City Slivers* filmean (1976). [itzuli]
3. Ez da kasualitatea: tradizio germaniarrean arte plastikoan baita sailkatzen da arkitektura. [itzuli]
4. Euskarazko bertsioa, Martin Heidegger, *Artelanaren jatorria eta beste*, itzul. Pello Zabaleta, berrik. Joxe Azurmendi, Klasikoak, Bilbo, 2004, 66. or. [itzuli]
5. Heideggerrek Van Gogh-en *Bota-parea* obraz egiten duen irakurketa ezaguna ekfrazi ideologikoa eta epifania erreakzionarioa da, nekazariaren presentzia sentimentalizatua eta haren lanaren denborazkotasun ziklikoa gogorarazten dituen, objektuak bere baitan hartzen dituen ezaugarrien bitartez. Badirudi filosofoak begiradaren subjektibotasuna eta egiazkoa denaren nostalgia baliatuz, testu bereko ekarpen dekonstruktibo handietako batzuk ukatu zituela. [itzuli]
6. Martin Heidegger, *Artelanaren jatorria eta beste*, 43. or. [itzuli]
7. M. Heidegger, *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum / Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio / Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Die Kunst und der Raum / El arte y el espacio / Artea eta espazioa* (Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Iruñea, 2003, 186. or.) [itzuli]
8. *Ibid.*, 185. or. [itzuli]
9. Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, I. alea (*Introduction*), itzul. J. Moore, atariko M.Trebitch, Londres: Verso, 1991 [1947 eta 1958], 87. or. [itzuli]
10. *Ibid.*, 97. or. [itzuli]
11. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, itzul. D. Nicholson-Smith, Londres, Blackwell, 1991, 120. or. [itzuli]
12. Henri Lefebvre, *The Explosion: Marxism and the French Upheaval*, itzul. A. Ehrenfeld, New York, Monthly Review Press, 1969 (1968). (*L'irruption de Nanterre au Sommet*), 51-52. or. [itzuli]
13. *Ibid.*, 93. or. [itzuli]
14. *Ibid.*, 93. or. [itzuli]
15. *Ibid.*, 98. or. [itzuli]
16. *Ibid.*, 104. or. [itzuli]
17. *Ibid.*, 8. or. [itzuli]
18. Martin Heidegger, *Artea eta espazioa*, 184. or. [itzuli]
19. *Ibid.*, 185. or. [itzuli]
20. *Ibid.*, 189. or. [itzuli]

21. *Ibid.*, 188. or. [itzuli]
22. Euskarazko bertsioa, Martin Heidegger, *Artelanaren jatorria eta beste*, Pello Zabaleta, berrik. Joxe Azurmendi, Klasikoak, Bilbo, 2004, 70. or. [itzuli]
23. Peter Osborne, *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, Londres: Verso, 2013, 23. or. [itzuli]
24. Euskarazko bertsioa, Martin Heidegger, *Artelanaren jatorria eta beste*, Pello Zabaleta, berrik. Joxe Azurmendi, Klasikoak, Bilbo, 2004, 89. or. [itzuli]
25. Louis Althusser, “Le courant soulerrain du matérialisme de la rencontre”, hemen: *Écropts philosophiques et politiques*, I. liburukia, 1999. [itzuli]
26. *Ibid.*, 170. or. [itzuli]

AGORAMAKIA (ESTATUAREN KASU ZEHATZA)

ASIER MENDIZABAL

1.

“Poesia egiteak ernamuin mitiko bat ebidentziara eta burutze fantastikora eramatea esan nahi du”. Cesare Pavese-ren aipu hori jasotzen du Jorge Oteizak bere 1963ko *Quousque Tandem..!* liburuan¹. Honela jarraitzen du poetaren aipuak: “Berebat esan nahi du, gorputz-irudi batean gauzatuz, kontenplaziozko materiara eramatea ernamuin hori, oroimenaren amatasun-ilunpetik bereiztea, eta, azken batean, hartan gehiago ez sinesten ohitzea, jadanik misterioa ez den misterio batean bezala”. Oteizak Pavese-ren *Oficio de poeta* [Poetaren eginkizuna] liburutik egiten du aipuaren erreferentzia, 1957ko Buenos Airesko Nueva Visión-en ediziotik. Datari dagokiona ez da garrantzirik gabeko datua, aurrerago ikusiko dugunez, eskultorearentzat oso berezia zen une batean kokatzen baitu irakurketa. Parentesien artean, oharra eransten du aipuarekin jarraitu baino lehen: “(Batuetan ez da jakiten poeta zehatz-mehatz esaten ari ote den batek irakurtzen duena, halakoxea da haren ogibidea [...] iragarpenaren ogibidea)”. Eta Pavese-ren aipua osatzen du: “Orduan hasten da artistaren egiazko sufrimendua: haren mito bat irudi egin delarik, eta artistak, *desokupaturik*, jadanik ezin duenean sinetsi, baina oraindik ez dakienean ondare haren, egiazko fede haren galerara etsitzen, bizia ematen baitzion, eta berriz saiatzen da [fede hura berreskuratzen], fedeak oinazetzen du, sufriarazten dio”. Neuk nabarmendu dut *desokupaturik* hitza letra etzanez. Baina era berean erabaki zezakeen Oteizak berak nabarmentzea Pavese hitzak transkribatzean. *Desokupatu* aditz ezohikoa gaztelaniazko jatorrizkoan, enigmatiko samarra aipu honen testuinguruan, funtsezko kategoria programatikoa bihurtuko zen euskal eskultorearen asmo esperimentalean; baina *desokupatu* aditzak Oteizaren teknika formalaren eta asmo poetikoaren ekintza ere egokiro deskribatzen du. Pavese-ren aipuan, bere eginkizuna bukatu duen poeta deskribatzen duen hitza da *desokupaturik*. Oroimenaren itzalpean ezkutatua zegoen mito formalizatu ondoren —irudi bat emanaz hari—, bere egitekoa burutzeari heltzen dio, etsipen eta galera gisa. Okupaziorik gabe jadanik, bukatua lana.

Oteiza eskultorearen obra teorikoan, espazioan gertatzen den ekintza da *desokupatu*, kategoria tekniko bat, literalki azaltzen duena hustearen prozesua, hutsune bat sortuz pertzepzio-espazio bat aktibatzearena. 1957ko São Pauloko Bienalean eskultoreak egindako ekarpena osatu zuen “Asmo Esperimentala” manifestu argian agertzen den lehen kontzeptua da, eta kontzeptu nagusia. Lehen paragrafoaren idazpurua honelaxe hasten da: *Estatua, forma-unitate arinen bat egitearen bidezko Espazioaren Desokupazio aktibotzat*, eta hona hemen aurkezturiko sail eta eskultura batzuen izena: *Esferaren desokupazioa (Desocupación de la esfera)*, *Desokupazio kubikoaren teorema (Teorema de la desocupación cúbica)*, *Espazioaren desokupazio aktiborako proba eta Unitate laua hiru fasean irekita (Prueba de desocupación activa del Espacio con la Unidad plana abierta, en tres fases)*, edota *Zilindroaren desokupazioa (Desocupación del cilindro)*.

Horrela ikusita, 1957ko bi testuetan *desokupatu* hitza agertzea kasualitate bat besterik ez litzateke izango, garrantzirik gabea gainera, erabilera bakoitzean *okupatu* hitzaren adiera bana erabiltzen baita. Zentzurik literalenean, espazioari dagokion zentzuan, Oteizarengan; irudizko zentzuan, eginkizuna edo lana delakoan, Pavaserengan. Kasualitate hutsa balitz ere, ez luke iragarpen-edukirik faltako “(Batuetan ez da jakiten poeta zehatz-mehatz esaten ari ote den batek irakurtzen duena, halakoxea da haren ogibidea, iragarpenarena)”. Espazio-desokupazioa, Oteizak abian jarritako estatuaren hustea, nahitaez, hutsean bukatzen da. Eskultorearen aldi esperimentera lasterra eta emankorra, Bienala igaro eta 1960 arte, eskultura bertan behera utziz bukatu zen. Hura amaituta, bere prozesuaren logika formala burututa, Oteizak ondorioztatzen du bukatu dela bere eginkizuna, desokupazioaren ondorio poetikoa. Pavesearen poeta bezala, Oteiza bera desokupatua dago eskultore gisa. Baina Pavesearen poeta ez bezala, bere irudi-sorkuntzan, bere formalizazioan, sortuko du Oteizak mito-proposamen bat. Paveseak pentsatzen duena baino modu anibalenteagoan, eta eskultorearen hagiografiek iradokitzen dutena baino modu konplexuagoan, aurre egin behar dio Oteizak ukoaren, etsipenaren edo galeraren ideari.

Eskulturaren bukaera formalaren iragarpena, bertan behera utziko duela esatea, beraz, 1960an gertatu zen. Oteizak Liman eman zuen urte hartako apirilean gauzatu zen abandonu horren adierazpen argia. Handik bidali zuen “El final del arte contemporáneo” manifestua, Madrilen argitaratuko zena, eta han, IACn (Instituto de Arte Contemporáneo de Lima), eman zuen “Terminación estética y prolongación poética del arte contemporáneo” hitzaldia. Hitzaldia galdu egin da, baina, partez, Oteizaren oharren bidez berregin da, eta beste poeta bati egindako omenaldia zen: César Vallejo-ri.

Egun haietan Liman idatzi zuenaren tituluek adierazten dute jadanik Oteizaren pentsamenduaren anbizio harrigarria: bere prozesu esperimentera amaituz, orobat amaitzen da arte garaikidea bera, esperimentera nahiz aldi historiko gisa.

Pavese aipatzen zuen *Quousque Tandem...!*-eko paragrafo hura osatzeko, Oteizak beste aipu batera jotzen du —oraingo honetan bere lanari buruzkoa da—, bere *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952) honako hitz hauek transkribatzen dituenean: “Zoritxarrekoak inertzia hutsez jadanik behar ez diren garaietan gertatzen diren artistak”². Ez da uste izatekoa Oteizak ordurako eskultura bertan bera uztea pentsatuko zuenik, baina esaldi horrek, hain zuzen ere, artearen amaieraz zuen ideia aurreratzen du.

2.

Jorge Oteizak bere poemaren lehen bildumarako idatzi zuen hitzaurrea, *Existe Dios al noroeste*³, 1990koa, honako hitzokin hasten da: “Liburu hau justifikatu nahi dut”. Justifikazioaren premiak pentsarazten du nolabait ere senti zezakeela liburu txiki hau ez zela egokia aditzera emateko zer-nolako erlazioa izan zuen poesiarekin berrogeita hamarreko hamarkadaz gero. 1954an *Androcanto y sigo*⁴, hamalau abestiko poemaren ale-kopuru guztiz murrizta argitaratu zuenetik, oso tarteka bakarrik agertzen ziren Oteizaren poemak aldizkarietan eta egilearen beste argitalpenetan, era horretan lausotuz, eskultura baztertu zuenetik, pixkana-pixkana poesia eskultorearen jardunaren oinarritzko tresna

bihurtuz joan zela. Hitzaurre hartan, justifikazio gisa, bizitzako hainbat alditan bere idatzien parte handi bat galdu izana deitoratzen du Oteizak. Galdutako idatzi horietatik, baten galera bereziki mingarria gertatzen zaio: “Liman Vallejoz eman nuen hitzaldia da oraindik ere gehiena sufritzen dudana galera”. Azaltzen du, sarritan egin izan zuen bezala, nola, poetaren alargunak atsegin handiz entzun zuelarik hitzaldi hura, liburu moduan argitaratzea proposatu zion Buenos Airesko Losada argitaletxearekin, hark zabaltzen baitzuen César Vallejoren obra. Hura da, jakina, 1960ko apirilean Lima IAC erakundean eman zuen mintzaldia, zeinak balio izan baitzuen modu programatikoan iragartzeko bukatu zuela eskultoreak bere esperimentazioa eta amaitua zela arte garaikidea. Limako hitzaldia argitaratzea bururatu zitzaionlarik, behin baino gehiagotan saiatu zen mintzaldia berridazten, bere oharretan eta oroitzapenean oinarrituta, luzatuz eta osatuz, anbizio handiagoko saiakera taxutu zuen arte. Makinaz idatzitako eta ohar ugariz hornitutako dokumentuen multzoak dira eginahal horiek, eta, kasu batzuetan, laneko eskemak osatzen dituzte. Bi bertsio daude, baina behin betiko bertsioa izateko borondatez hasten da dokumentua, azkenean konklusioak gero eta bizkorrago eta gero eta ugariago emateko, arkatzez idatzia, eta horrek pentsarazten digu Oteizak ez zuela inoiz topatu idatziari azkeneko orrazketa emateko abagunerik. Saiakera amaitugabeko honentzako pentsatu zituen tituluen artean, ondoko honek dirudi behin-betikoena: “Arte garaikidearen bukaera estetiko eta luzapen poetikoa; eta jakintza bikoitz horren erreferentzia Vallejoren poesian”. Eta horixe da, gainera, egilearen asmoa ondoen laburtzen duena.

Bere asmo esperimentalak São Paulon 1957an argitu zuenetik, Oteizak gero eta gehiago teorizatu ohi zituen bere eskulturen prozesu formaletik zuzenean eratorritako ondorioak. Prozesu formal horretan, zeina gehienbat espazioari baitzegokion —espazio huts baten aktibazioari, hutsune harkor gisa ulertuz hura—, desokupazioaren bitartez, denbora zen egiaz jokoan zegoena: espazio-denbora erlazioa.

Artea G[zizonaren] barne D[enboraren] tratabide partikularra da, termino zorrozki espazioetan, bisualetan. Barne D hori, D existentziala, D bitala, D psikologikoa, horixe da artearen egiazko objektu metafisikoa. D-k eragiten du H-rengan deserosotasun existentziala.

Limako hitzaldia berregiten duten makinaz idatzitako dokumentuetako batean dago aipu hori. Inizialen erabilera *Denbora* edo *Gizon* hitzetan konstante bat da ohar hauetan, baina estilo-auzi batengatik, denbora aurrezteagatik baino areago. Bere lan guztian, hogeita hamar urteetako lehen ariketetatik hasita, ekuazioaren forma erabili zuen Oteizak bere tesiak ilustratzeko.

Arteak soluzioa bilatzen du D barneko eta espiritual honentzat, bestelako nolakotasuna duten beste 2 Denborekin tratatuz D hori: kanpoko errealitatearen D-a, naturako D jarraitua, zeina mugimendurekin nahasten baita, eta D neutroa, axolagabea, denborarik gabea esan dezagun, eta hura da irudi geometrikoen, entitate matematikoen edo idealen zero D-a. Hiru Denbora horiek ekuazio baten lehen atalean integratzen dira, soluzio gisa eragiteko, bigarren atalean, izate berri bat, izaki estetikoarena, laugarren D estetiko bat, artelanaren transzendentzia eta aldaezintasuna egurtatzen duena.

Formula hori bere obra osoan zehar errepikatuko du Oteizak, hainbat eratako bertzio eta adierazpenetan. Giza kontzientzia, “deserosotasun existentziala” aldatzean datza artearen funtzioa, eta sarritan definituko du eskultoreak hura Miguel de Unamuno-rengandik “bizitzaren sentimendu tragikoa” hartuz: denbora subjektiboa, barnekoa, artistak bere oharretan aipatzen duena. Artearen estrategiak, artearen historian zehar, barne-denbora hori agertzen saiatzen dira, bi kategorien bitartez, zeinak, Oteizaren dialektikan, azalduz eta identifikatuz baitoaz denbora nahiz denborak espazioarekin duen erlazioa (hau da, mugimendua) ulertzeko modu banarekin: bada denbora bat geometriaren espazio idealean geldiarazia (abstrakzioa, klasizismoak) eta bada espaziotik “askatzen den” denbora bat (espresionismoak, barrokoak). Dialektika hau, egiaz, fisikari gehiago dagozkion hitzekin adierazia, Oteizak berak bere ideiak argitzeko erabiltzen dituen adibide jakinen bitartez, bat dator batez ere Heinrich Wölfflin-ek eta haren garaikideek gauzaturiko artearen historiaren ikusmolde bitariko, formalistarekin, zeinaren adibide argia baita Klasizismoaren eta Barrokoaren bitasun paradigmakoa. Artearen mekanismoa adierazpenaren *pathos*-aren hazkundera edo gutxitzea eskatzen den une historikoekin bat datozen bikote polarren sail batera murriz daitekeelako ideia —lineala eta piktorikoa, gainazala eta sakontasuna, etab.— funtsezkoa da *Ley de los Cambios* delakoaren formulazioan⁵, eta hartantxe laburbiltzen ditu Oteizak honaino adierazi ditugun intuizio guztiak. Oteizaren proposamen estetikoak, Limako hitzaldian jadanik seinalatu zuen bezala, izaki estetikoaren nolakotasuna ebatztea datza, ekuazio moduan, denbora geldiaraziz, espazioa desokupatuz, *zero negatiboa* deituko duen huts aktiboa bihurtzeko. Hitz ia mitologikoak erabiliz, *agoramakia* deitu zion Oteizak Liman espazioarekiko borroka agoniko horri. Akidura da arazo estetikoaren soluzioa, proposamen formal honek nahitaez izango duen ondorio logikoa. Hortik aurrera, bukatu da artea arazo esperimentera gisa. Amaitu dena, beraz, ez da bakarrik Oteizak abiarazitako proiektu esperimentera; aitzitik, berarekin bukatuko da arte garaikidea esperimentera gisa.

Liman hitzaldia prestatzen aritu zen egun beretan, idatzi zuen orobat, agian atzeratuta utzitako konpromiso bati erantzunez, bere adiskide Nestor Basterretxearekin Madrilgo Neblí galerian egin behar zuen erakusketaren katalogorako testu bat. Testuak manifestu baten doinua eta asmoa du; “El final del arte contemporáneo”, eta egileak eskulturagintza utziko duelako adierazpen bat da, jadanik urruti ikusten duen erakusketa baten azalpen gisa bidali zuena.

Eskulturagintza bertan behera uztera eraman ninduten arrazoiak laburtuko ditut hemen. Arrazoibidea nahiko zabala da, eta bidaia honetan, non lehen kanpotik bakarrik ezagutzen nuen estatua baten gisa aurkitzen bainaiz, ez dut momentu librerik aurkitu eginkizun honetarako. Eskultoreak, ikuspegi berri batez lanean, oroimen berri bat eraiki besterik ez du egiten. Eskulturagintza bukatzen ari zaigu, eta gogoratzen hasten gara, aurreraka, bestelako modu batean bizituko garela. Bukatu da arte garaikidea. Egiaz hasten den oro bezala, egiaz du bukaera.

Eginkizun hori, hasitako prozesuaren bururatzearen ondorioa, Cesare Pavese deskribatu zuen berbera da. Haren aipuarekin hasi dugu hain zuzen ere idatzi hau, eta Oteizaren beraren bitartez: ernamuin mitiko baten formalizazioa, ernamuin mitiko baten gauzatea, horixe baita Pavesearen aburuz poemaren eginkizuna. “Ernamuin honi gorputzeko irudi bat emanez” eta “jada misterio ez den misterio batean bezala, gehiago ez sinesten ohitzea”. Eginkizun mitikoa da, eta, aldi berean, nahiz eta paradoxa eman, desmitifikatzailea.

Manifestuak artearen jarraipen-aukera bat proposatzen du, eta modu esplizituagoan dihardu horri buruz Vallejori buruzko hitzaldiaren oharretan, ez proiektu estetiko baten moduan, “teoria eta esperimazio” gisa, baizik eta “poetika batetik abiatuta, Valéry-k esaten zuen bezala. Alegia, ariketa erromantiko eta herrikoi gisa”. Ez du argitzen Paul Valéryren zer adierazpenez ari den, baina badira poetarengan antzeko hausnarketa bat proposatzen duen artearen prozesu historikoaren eten baten aipamenak. Hala, bere *Cahiers*-etan, hona zer dioen Valéryk: “Pentsa liteke izan daitekeela garai bat arte espezializatuak eta espezifikoak ezeztatuko direnak, eta jarduera arrunten arteak ordezkaturiko dituenak. Eta bizitzeko arteak, laburtuz. Horixe izango litzateke egiaz zibilizazioa, eta baliteke dena horretarantz joatea. Gure arte espezialak aldiak izango lirateke”. Aldien ideia horren oihartzunak, eta arte “espezializatuarenak”, artea bururatu delako ideiarenak, aditzen dira Oteizaren Aldaketen Legearen ikusmolde osoan. Argigarria da Oteizak luzapen hori *poetiko*a delakoan identifikatzea, eta beste behin aipatzea, intuizio horren ilustrazio gisa, poeta bat. Analizatu da dagoeneko behar adina Oteizaren keinu likidatzailea, baina agian ez da gogoan hartu, agian komeniko zaio gure orainari ulertzea zer proposatzen zuen, gainera, luzapen poetiko horretan.

Paveserengan sakrifiziozko momentu gisa agertzen da poetaren eginkizunaren bururatze hori — “Orduan hasten da artistaren egiazko sufrimendua: beraren mito bat irudi egin delarik, eta artistak, *desokupaturik*, jadanik ezin duenean sinetsi, baina oraindik ez dakienean ondare haren, egiazko fede haren galerara etsitzen, bizia ematen baitzion, eta berriz saiatzen denean, oinazetzen denean, sufritzen duenean”—; baina Valéryrenganako erreferentzian, berriz, “ezereztatzea” eginkizuna betetzea besterik ez da, teleologikoa kasik, zibilizatzailea, bilakaera historikoaren ondorioa, ukatze-keinu sakrifiziozkoa baino areago. Oteiza zabuka ibiliko da, 1950eko hamarkadaren bukaera aldetik hasita, artearen amaieraren bi figurazio horien artean. Alde batetik, akitzearen ideia: bilaketa gisa ulertutako prozesu baten amaiera, eta, prozesu hori amaitu delarik, bere burua sakrifikatu behar du eskultore gisa. Beste alde batetik, abandonuaren ideia: hizkera esperimental gaitzeta, ikasitakoan oinarrituta aplikazio politiko bati heltzeko. Ebatzi gabeko paradoxa gisa geratzen da dikotomia hori Oteizarengan.

3.

Apirileko egun haietan, adiskide eskultore eta arkitektoek gonbidatuta zegoen Oteiza Liman. 1947an Perun egon zenetik zeukan harremana haiekin (eta funtsezko eragina izan zen, perutar artistek berek aitortu zuten, Peruko abangoardiaren ernamuina izan zen *Agrupación Espacio* izeneko osatzeko), eta hiru urte lehenago ikusi zituen berriz, São Paulon. Orduko hartan, César Vallejoren omenez monumentu bat egitera gonbidatu zuten. Oteizak eginga zeukan lehenagotik poetari eskainitako eskultura bat; São Paulorako egin zituenekin zegoen formalki eta materialki lotua, eta eskultorearen amaiera-aldikoa zen. *España, aparte ezazu kaliza hori nigandik* zen eskulturaren titulua, eta Vallejok Espainiako Gerra Zibilar eskaini zion poema-liburutik hartua zen. Azpititulu edo titulu argigarri gisa, *César Vallejoren omenez egindako hilarria* deskribapena zeukan erantsia. Asmoa zen Joaquín Roca Rey eta Jorge Piqueras perutar eskultoreak, zeinak lotuak baitzeuden IACekin, pieza haren erreplika eraikitzea Liman, eskala handiagoan, monumentu-tankera emanez obra berriari. IACeko hitzaldiak, beraz, Oteizaren konpromisoa jendaurrean agertzea zuen asmo nagusia, eta funtsak biltzea lana bideratzeko. Oteiza une haietan Latinoamerikan zen bidaian, eta abagune hura baliatu zen asmoa bideratzeko.

Aste batzuk lehenago, Montevideora heldu zen eskultorea, arkitektura-lehiaketa batean parte hartzera eta bere lana defendatzera. José Batlle y Ordóñez presidente-ohia eta buruzagi historiko *colorado*-a omentzea zen lehiaketaren helburua, eta Uruguako gobernuak egin zuen deialdia, urtebete lehenago. Lehiaketarako, Roberto Puig arkitektoarekin elkarlanean, oso arkitektura-proiektu handinahi bat aurkeztu zuen Oteizak, eta, aldi berean, guztiz kontsekuentea zena bere planteamendu estetikoekin eta eskulturan formalizaturiko asmoarekin. Proiektua zela medio, nolabait esateko, eskala errealean aplika zitezkeen, hirian, Oteizak eskulturaren alorrean bideratu zuen prozesu esperimentalaren ondorioak. Hura ez zen, ordea, arkitektura “eskulturala”, eta, era berean, ez zen, inola ere ez, dimentsio arkitektonikoko eskultura. Oteizak hemen saiatzen zuen tipologia berria zen erabat, eta erabilera eta erlazio espezifikoen zerbitzura jartzen ziren hartan haren teoria estetikoak, zeinak ezinezkoak baitziren bere eskulturagintza-laboregiaren fase esperimentalean.

Eskultorea Limara joan zen Montevideoko epaimahaiaren erabakiaren zain zen bitartean. Oteizak ez zuen inoiz zalantzarik izan lehiaketa hura irabaziko zuela. Gogoan izan behar da, beraz, Oteizak, alde batetik, Vallejori eskainitako monumentua bukatu zuen unea —ezin konbentzionalagoa, eskultoreak Montevideon zuen planteamenduari alderatuz gero—, eta bestetik, eskultura abandonatu duelako adierazpena eta “hirira etortzea”, bat zetozela lehiaketaren emaitzaren itxaropenarekin. Arterari uko egitea “hirira” pasatzeko, ideia hori beti interpretatu izan zen artearen funtzio politikoaren metafora baten moduan, konstruktibismoa produktibismoa igaro zen unearen oihartzun berantaren eta apur bat desilusionatuaren gisa, artistak erantzukizun politikoa bere gain hartuko balu bezala, modu apur bat tragikoan. Hori horrela izango bazen ere artistaren ondorengo pentsamoldean, eta modu gero eta landuagoan, pentsa liteke une jakin hartan, egun haietan, gauza guztiz literala izango zela “hirira” igarotzearen aipamena. Hala baldin bazen, Oteiza seguru baitzegoen Montevideoko lehiaketa irabaziko zuela, ez da zaila pentsatzea bere eskulturrez mintzatzean ageri duen mespretxuak (“harri hauez hizketan, esan nezake neronek ere ez ditudala ezagutzen”) badu zerikusirik beste faktore batekin, eta hura da handik aurrera eskala askoz ere konplexuago eta eraginkor batean lan egitea espero zuela: eskultorearen konklusio estetikoaren *sui generis* aplikazio bat urbanismoaren eta arkitekturaren alorrean. Baliteke “hirira” igarotzeko desira, une hartan, erabat literala izatea.

Uruguako gobernuaren gorabeherak zirela-eta, bertan behera utzi zen proiektua, denek Oteizaren proposamena irabazletzat ematen zuten lehiaketa hutsik utzi ondoren, eta, hala, une horretatik aurrera eskultoreak bere porrot errepikatuak zoritxarreko patutzat hartuko ditu, izan ere horiek frogatuko lukete haren eginkizunaren zintzotasun ezin ukatuzkoa.

4.

São Pauloko 1957ko Bienalean, *Pare espazial pisugabea (Par espacial ingrávido)*, berebat deitua *Pare mugikorra (Par móvil)*, izan zen Oteizaren eginkizun esperimentalaren piezarik paradigmatikoenetakoa bat. Eskultura txikia zen, hainbat bertsiotan egin zuen, eta arazo formal bati erantzuten zion, gutxienez hiru euskarri-puntu behar direla gorputz solido ororen oinarri gisa. Bi zirkunferentzia-erdik osatzen zuten, altzairuzko txapazko bi disko-erdik, eta zein bere alde zuzenetik perpendikularrean lotua zegoen puntu eszentriko batean, eta bere ertz zirkularren bi puntutan bermatua beti. Batura-soldadura

zentrotik lekualdatua zegoen (urrezko sekzioa edo sekzio aureoa delakoa aplikatzearen ondoriozko puntuan), eta, hartara, piezaren pisua ez zen inoiz zentroan egonkortzen, eta multzoa ezegonkorra gertatzen zen, ertz baten gainean itzulikatuz, eta, bira osoa eginda, beste ertz batera lekualdatuz pisua —ertz haren gainean biratzen zen ostera ere—, joan-etorri potentzialki infinitu batean aurrera eginez. *Pare mugikorra* tituluak gogoan hartzen duen mugimendu etengabe horren aurkikuntzak osatzen zuen, denborarekin eta espazioarekin zuen erlazioan, Bienalean ere berebat zegoen esferaren desokupazioaren saila. *Pare mugikorra* urte asko geroago nabarmenduko zen berriz, Euskal Herriko testuinguruan, beste estela bat osatzeko, beste monumentu bat. Oteizak ipini zuen, bere ekimenez eta modu ez ofizialean, *Pare mugikorra* horren erreplika zabaldu bat, era horretan seinalatzeko, 1968an, Guardia Zibilak tiroka erailda, Txabi Etxebarrieta ETako kidea hil zen tokia. Ekintza armatu batean hildako lehenetakidea zen, eta harek hil zuen, bestalde, lehen guardia zibila, José Antonio Pardines Arcay, bezperan hain zuzen ere, errepide-gurutze hartatik ez oso urruti. Okasio hartarako, Oteizak beste izen bat eman zion piezari: *Estela gurutzea ibilean, Txabi Etxebarrietaren omenezko estela (Estela cruz caminando, homenaje a Txabi Etxebarrieta)*. Egonkortasun-faltak, kadentziako mugimenduak, batean ertz baten gainean, bestean kontrako ertzaren gainean, ibilian dabilen gurutze horren aipamenarekin, funtzio metaforiko bat hartzen zuen, eskultura haren jatorrian zegoen ikerketa formal abstraktuarekin bat ez zetorrena. Hilarri bihurtu zen. Heriotza-zerrenda oso luze baten aurreneko biak sinbolikoki markatuz, kontrapisuen betiereko mugimendu honek orduantxe abian jarri zen espiral zitalaren metafora bihurtu zuen pieza abstraktua.

Limako hitzaldian, César Vallejoren omenez egindako hilarria azaltzean —hitzaldi hartan, arte jadanik agortuaren “luzapen poetikoaren” iragarpen-adibide gisa azaldu zuen eskultoreak haren poesia—, antzeko ariketa bat proposatu zuen Oteizak. *España aparta de mi este cáliz* poemako bertso batzuetan oinarriturik hartu zuen titulua Oteizaren eskulturak —bere bizitzako azken hilabeteetan idatzi zuen poetak, Espainiako Gerra Zibila gogoan hartuz—, eta hilarriaren interpretazio metaforikoa proposatzen du, ia figuratiboa. Jatorrizko eskultura galdua dago orain, eta altzairuzko bi txapak osatzen zuen, bakoitzari zirkulu bana ebakita. Txapa zulatuak kurbatuak zeuden eta barne-espazio bat sortzen zuten, gutxi asko zilindro formakoa. Beren barneko espazio *desokupatua* besarkatzen zuten, nolabait esateko, Oteizak behin eta berriz bere azken piezetan aipatzen duen hutsa sortuz. Gaur desagertua den estela txiki hau, Oteizak behin baino gehiagotan azpimarratu zuen bezala, artistaren azken eskultura izan zen.

Limako hitzaldirako egin zuen irakurraldian, Oteizak inskribatu zituen, beren alde batzuetan irekitzen ziren bi disko-parek zulatutako altzairuzko bi xafla hauetan, Vallejoren poesiatik zetozen irudiak. Bertso hautatu haiek, hala nola “bi xafla lurtar” edota “zerua bi linbo lurtarretan kabitzen bada”, estela osatzen zuten txapazko bi xafla horietan behartutako iradokizun jakin batzuk gogorarazteko balio zuten. Bi xafla lurtar eta bi linbo. Linboa, “zintzoek itxoiten duten tokia” izateaz gainera, Oteizak bere eskuizkribuan idazten duenez, “izarren itxurazko ingurua” da astronomian, estelaren hutsune zirkularrak eratzen dituen txaparen inguruan marratua. Tituluan aipatzen den kaliza bera, jaunartzearen sakramentu kristaua, une tragiko baten moduan inbokatzen zen goiko zirkulu hutsean, zeinak, txaparen kurbaturatik bi ertzetan osatzen zuen ingurua hautsiz, zatitzen ari diren ostia bat ikusarazten baitu, sakrifizioaren sinbolo gisa.

Disko hutsak, bere txapa-inguruetatik ebakiak, kurbatzen diren xaflak, Vallejoren bertsoen bitartez, beraz, ikur figuratiboagoak gertatzen dira, amaitzen zuten hasierako prozesu esperimantal abstraktuak proposatzen zuena baino.

5.

Ariketa erraza da bi txapa laukizuzenak imajinatzea, beren zirkulu formako zulo banarekin, César Vallejori eskainitako hilarria osatzeko kurbatu aurretik ziren altzairuko bi xafla lauen gisa. Hala eginez gero, aise ikusiko dugu xafla metalikoa, negatiboan marraztutako bi diskoekin, txapa laukizuzen batean bi pieza zirkular ebakitzetik geratzen den hondarra dela; era horretan sortu den ingurua ebaki horretan baztertutakoa besterik ez dela, soberan geratu den materiala, hondakin gisa. Txapa horretatik ebaki ziren diskoak imajinatzen baditugu, ez zaigu zaila gertatuko konturatzea disko horiexekin berekin eraiki zuela Oteizak bi urte lehenago *Pare mugikorra*.

6.

Heriotza eta mitoa. Luzapen poetikoa, eskultorearen ezinbesteko premia gisa, baita eskultoreak nahi gabe ere, ostera ere itzultzen den funtzio hori, heriotzaren kontrako erresistentziarekin dago lotua. Heriotza fisikoarekin eta artearen heriotzarekin. 1957ko São Pauloko Bienaleko Oteizaren “Asmo Esperimentala”-rekin manifestu gisa doan txosteneko azken paragrafoak “Hilarria” du izena: “Estetikoki espazioaren desokupazio gisa, askatasun gisa jaio dena, heriotzatik kanpoko toki izatera igarotzen da. Hil berria denaren izena hartzen dut. Heriotzatik itzultzen naiz. Lurperatu nahi izan duguna, hemen ari da hazten⁶⁷”.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. *Quousque Tandem...!* liburuak, zeina euskal gazte kopuru harrigarri handi batek irakurri baitzuen, ulertu zutelarik iruditeria kulturala berrasmatzeko premia zegoela Franco-ren erregimenaren kontrako erresistentzian, ez zeuzkan orrialdeak modu ortodoxoan zerbakituak. Aipaturiko zatiaren euskarazko bertsioa Guggenheim Bilbao Museoa editatutako itzulpena da. Jatorrizko gaztelaniako 56 atalari dagokio, liburuak orain arte izan dituen zazpi edizioetan. Oraingo honetan aurrenekoa kontsultatu da, 1963koa, eta Donostiako Auñamendi argitaletxeak plazaratu zuen. [itzuli]
2. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* liburuko 125. orrian, Ediciones Cultura Hispánica, Madril, 1952, zeina Oteizak argitaraturiko lehen liburua izan baitzen. 1935ean, Hego Amerikara eraman zuen bidaiako konklusioak jasotzen ditu, lehen-lehenik Kolonen aurreko eskultura megalitikoa aztertzeke asmoz joan baitzen hara. Arrazoi askorengatik —eta Espainiako Gerra Zibila ageri da haien artean mingarriena delakoan—, 1949 arte luzatu behar izan zuen bidaiak. Egonaldi hark funtsezko eragina izan zuen Oteizaren bizitzan. Hori baino gutxiago aipatu da Oteizak berak izan zuen eragina, egonaldi hartan nahiz ondorengo egonaldietan, parte hartu zuen Hego Amerikako testuinguru batzuetan.

Merezi du aipu horren aurretik dauden esaldiak berreskuratzea: *Eskultore bat gizon-mota unibertsal berri baten hasierako forma eta forma dramatikoak da, ez gehiago ez gutxiago; ez da besterik. Estatua bat soluzio politiko bat da. Badira interpretazio estetiko honetan oihartzun batzuk gero Pavesei hartuko zizkion mitoaren sorkuntzarenak gogorarazten dizkigutenak. Haien artean, liburuan zehar bi aldiz agertu baitziren, bi aldatuko*

ditut hona, Platonena bata: “Egiazko poetaren eginkizuna ez da diskurtsoak bertsoetan osatzea, mitoak asmatzea baizik”; eta Unamunorena bestea: “Nik ez dut filosofatu nahi, nik mitologizatu nahi dut”. [itzuli]

3. *Existe Dios al noroeste*, Pamiela Argitaletxea, Iruñea, 1990. Oteizak erabaki zuen, modu argigarrian, hamarkaldien arabera antolatzea poema-antologia hau osatzen duten atalak, eta hartara, bera 1908an jaioa zelarik, poemak bat zetozen gutxi asko beraren adinarekin. Era horretan, modu inplizituan, bere bizitza-proiektuarekin lotua zen poesiaren baliabidea.

*Konturatu nintzen nire eskultoretatik
hitzak ateratzen zirela
amaiera zela sentitu nuen
horrela igaro nintzen nire eskultura-hizkuntza moteletik eta garestitik
hizkuntzaren ekonomia honetara, zoriontsuagoa, seguruagoa,
praktikoagoa baita
paper batean piztuz hitzak.*

Liburua lau aldiz berrargitaratu zen 1990eko azken hiru hilabeteetan. [itzuli]

4. *Androcanto y sigo* 150 aleko lehen argitalpen batean kaleratu zen, eta garai hartako panorama politikoan eta kulturalean gaurkotasun eta garrantzi handia izan zuen gertaera batez ziharduen. Eliza berri bat eraiki behar zen Arantzazuko mendian, eta eraikuntza hura sinbolismoz bete zen, artearen eremutik oso erantzun kodetua ematea proposatu zuten arkitekto- eta artista-talde bati eskatu baitzitzaizen eraikuntzaren ardura; erantzun hura Francoren erregimenari eta eliz hierarkiari egindako kritika gisa ulertu zen, gizarte-auziari eta euskal kultura berreskuratzeari men eginez. Oteizaren poemak bere proiektuak pairatutako zentsura kontatzen du, eta nola utzi zituzten bere eskulturak abandonatuak basilikarako bidearen bazter batean. 1968an jarri ziren berriz abian eraikuntza-lanak, behin betiko orduan, eta funtsezko akuilua izan ziren euskal kulturaren definizio berrian. [itzuli]
5. Aldaketen Legea, *Quousque Tandem...!* obran jadanik agertzen zena, bi testuetan ageri da tesi gisa nagusiki formulatua, eta hitzaldiak dira biak. Lehenengoa 1964an eman zen, eta “Ideología y técnica desde una ley de los cambios para el arte” zuen izena. *Oteiza 1933,68n* argitaratu zen, Nueva Forma argitaletxean, Madril, 1968. Bigarrena, “El arte como escuela política de tomas de conciencia”, 1965ean inprimatu zen, *Ejercicios espirituales en un túnel* liburua izango zenean argitaratzeko. Urtebete lehenago *Quousque Tandem...!*-en irakurketa politikoek izan zuten eragina zela-eta, Francoren zentsurak debekatu egin zuen argitalpena, eta materiala klandestinitatean zabaldu zen, harik eta, 1983an, koadernatu ziren arte hemeretzi urtez gordetako plegu inprimatuak, testu berrien bilduma batekin batera, *Ejercicios espirituales en un túnel* liburuaren lehen argitalpena izango zenean, Hordago argitaletxea, Donostia, 1983. Geroagoko argitalpen batek, *Ley de los cambios*, Ediciones Tristán-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990, bi testuak bildu zituen. [itzuli]
6. *Escultura de Oteiza. Catálogo IV Bienal de São Paulo, 1957*. Txosten hau egileak berak argitaratu zuen (500 ale espainieraz eta 500 frantsesez), eta “Propósito experimental” [“Asmo experimental”] esaten zaio. Eskultoreak Bienalean egindako ekarpena osatu zuen manifestua da. Euskarazko bertsioa hemendik atera da: Edizio faksimilea, *Propósito experimental, 1956–1957*, Oteiza Fundazio Museoak berrargitaratua, Altzuza, 2007. [itzuli]

KONBERTSIOAK

AGNIESZKA KURANT

Gaur egungo ekonomia, zeinetan dirua eta lana mailaz maila desmaterializatzen ari diren, gero eta gehiago dago energiaren zirkulazioaren eta energiaren eraldaketaren mende, formaren aldera eta formatik abiatuta. 1971. urtean urrearen eredu aldea batera utzi zenetik, alegia Ameriketako Estatu Batuek dolarrak tasa finko baten arabera urre bihurtzeari utzi ziotenetik, ikusten da energiak gero eta zeregin handiagoa betetzen duela diru gisa. Energia, azken batean, informazio bihurtzen da¹, eta informazioa, berriz, kapital. Etorkizun hurbilean, litekeena da konbertsio energetikoen bitartez sortzea kapital gehiena. Kapitalaren jatorrizko eta azken buruko forma eguzkia da, eta eguzkia, gaur egun, naturari energia emateaz gainera, energia-iturri gisa ustia liteke. Urrearen, petrolioaren eta tantalioaren jatorri estralurtarrari buruz egin diren azken aurkikuntzei esker, etorkizuna kapital estralurtar bati, beste planeta bateko bati, lotua egongo dela imajina dezakegu.

Gure ekonomia modernoaren zati handi bat digitala da. Ekonomia digitala, bere izaera bera dela eta, elektrizitate eskuragarriaz elikatzen da. Deigarria da nola utzi dioten gaur egun erregai fosilek energia-iturri izateari eta nola ordeztu diren, mailaz maila, beste energia berriztagarri batzuegatik eta, aldi berean, nola ordeztu den dirua dibisa birtualengatik, zeinaren ekoizpena energiak bultzatua den eta soil-soilik haren mendekoa. Erregai fosilen eta mineralen erauzketa tradizionala kriptodibisen ekoizpenaren bitartez osatzen da gaur egun, esate baterako Ethereum sistemaren bitartez, zeinak *blockchain* teknologia eta modu esanguratsuan “gas” izeneko dirua dituen oinarri. *Bitcoin*² delakoak (arazo matematikoak ebazten dituzten ordenagailu bidez sortutako diru digitala) ekoizteko behar den gauza bakarra ordenagailua elikatzen duen korrontea da, *bitcoin*-en bankuaren kudeaketa bera ere automatizatua baitago. Era horretara, *bitcoin* kapitalaren ekoizpena ordenagailuei eta zerbitzarien instalazioei korrontea emateko energia-iturri merkeenak bilatzeko lasterketa bihurtu zen une jakin batean. Orain dela gutxi, *bitcoin*-sukurtsal asko Venezuelara joan dira, energia oso merkea delako herrialde horretan, eta, bien bitartean, *bitcoin*-instalazio berriak, munduko handienak, Txinan eraikitzen ari dira, eraitsitako urtegiak sortutako energia berreskuratzen baitute *blockchain*-enpresek bertan. Energia-iturri merkeen bilaketa horrek espazio birtualetik espazio errealera itzultzera behartzen gaitu.

Espazio birtualaren eta errealaren artean dabil *aire-eskubideen* kontzeptua. Hori ere luxuzko produktu bihurtu da, eta baita espekulazioaren helburu ere, Marcel Duchamp-ek saltzeko botilan gordetako Parisko airearen gauza bihurtzea edo reifikazioa. *Aire-eskubideen* merkatuak New Yorkeko eta mundu osoko beste hiri handi batzuetako hiri-ondasun higiezin merkatuaren garrantzizko parte bat osatzen du gaur egun. Lursail bat edo eraikin bat edukitzearen edo alokatzearen barruan sartzen da lursail horren gaintetik dagoen espazioa erabiltzeko eta garatzeko eskubidea, beste inork bertara sartu ahal izan gabe. Edonola ere, lurraren atmosferatik haratagoko bidaia espazialak egiten hasi zirenetik, eztabaidagaia bihurtu da, askotan, subiranotasun nazionala zer altuerara zabaltzen den eta, hortaz, zer altueratarara arau dezaketen nazioek joan-etorria. Aire-eskubideek dirua egiteko eskaintzen zuten aukeraz ohartu ziren lehenak trenbide-arloko enpresak izan ziren. Zenbait jurisdikziok mugatu egiten

dute garapen bertikala, baina onar dezakete eraikinen dimentsio bertikalarekin zerikusia duten eskubideak inguruko eraikinetara eramatea. Era horretara, bizitoki-eremu trinko batean, inguru horretako eraikin bakoitzak, esate baterako, aire-espazioaren hogeita hamabost solairutarainoko eskubidea izan dezake. Alderdi historikotik garrantzizkoak diren baina altuegiak ez diren eraikinak eraitsi ez daitezten, gerta liteke gobernuek ustiatu gabeko inguruko lursailen aire-eskubideak erosteko aukera ematea sustatzaileei. Kasu horretan, etxe orratz baten sustatzaileak aipatutako eraikin historiko horren jabeei erabili gabeko 32 solairuen aire-eskubideak erosiko lizkieke, eta horrela, etxe orratz bat eraiki ahalko luke. 2005eko azaroan, New Yorkeko Christ Church elizak garapen bertikaleko eskubideak saldu zituen, oin karratuko 430 dolarren truke; errekorra izan zen kopuru hori, eta 30 milioi dolarretik gorako etekina lortu zuen salmenta horrekin.

Aire-eskubideak (Air Rights) izenburuko nire eskultura-saila modu magikoan igotzen diren meteoritoez osatua dago; idulkiaren gainetik bi zentimetro eta erdiko distantziara egiten dute hegan, eta, horrela, pisu bisuala ematen diote ondasun baten gaineko espazio hutsaren higiezinaren kontzeptuari, hau da, balioa airetik abiatuta sortzeko aukera ematen duen ondare ukiezinari. Zenbaitetan, museoko atea irekitzean bisitariek sortzen zuten energiak elikatu zuen lana. Atea zabaltzean eta ixtean energia zinetikoa sortzen zen, eta energia hori korrante elektriko bihurtzen zen, eta, horrela, etenik gabe kargatzen zuen *Aire-eskubideak* eskultura funtzionatzeko bateria. Lana bisitatzeraz joaten ziren pertsonen energia eta museoko ikusleen lan-indarra isilpean bildu eta harri bat jasotzeko baliatzen zen. Orain dela gutxi asteroideak ustiatzeko proposatu diren proiektuak ere izan dira *Aire-eskubideak* lanaren inspirazio-iturri. 2012an, Planetary Resources konpainiako enpresaburu dirudunek asteroideak ustiatzeko plan bat iragarri zuten, horien baliabideak erabili ahal izateko helburuarekin. Asteroideen eta kometen barruan dauden lehengaien ustiapenean oinarritzen da asteroideen meatzaritza; lehengai horien artean aipatzekoak dira urrea, zilarra, platinoa, tungstenoa eta baita ura ere. Lurraren baliabideak gero eta eskasagoak direnez, asteroideen meatzaritzak potentzial handia eskaintzen du etorkizuneko inbertsioetarako.

Teorialari garaikide askok, hala nola Philip Mirowski-k, adierazten dute zientzia fisikoek darabilten energiaren kontserbazio printzipioak funtsezko eragina izan dutela ekonomiaren historian, balioaren teoriari dagokionez bereziki. Kontserbazio-lege horiek berak presente daude, hain zuzen ere, termodinamika klasikoan zein ekonomia neoklasikoan. *More Heat than Light*³ liburuan, Mirowskik kontatzen du nola inspiratu den fisika ekonomian eta nola saiatu den ekonomia fisikaren mailara iristen, bereziki balioaren teoriari dagokionez. Energiaren kontzeptuak mendebaldeko fisikan izan duen garapena eta horrek ekonomia neoklasikoaren asmamenean eta aldarrikapenean izan duen eragina aztertzen ditu. Mirowskiren arabera, ekonomiako balioaren teoria osorik ulertzeko modu bakarra dago, hain zuzen ere, energiaren, mugimenduaren, gorputzaren eta balioaren “simplex metaforikoaren”⁴ testuinguruan kokatzea eta orobat hartzea mendebaldeko fisikaren oinarri diren egituren beren parte osagarritzat.

Energiaren kontzeptu fisikoaren eta balioaren kontzeptu ekonomikoaren artean identitate literal bat dagoelako usteak historia luzea eta ospetsua izan du, 1860. urterainokoa. Era horretara, 1880ko hamarraldian, esaterako, Sergei Podolsky⁵ ukrainar sozialista —eraldatzen ari den energia-fluxuak (energia energetikoa) aztertu zituen *energetikaren* sortzaileetako bat— saiatu zen Marx eta Engels konbentzitzen gizakiaren lana baino balio zehatzagoa duen printzipio bat dela energia.

Ekonomiarentzat balioaren kontzeptua dena horixe da mekanikarentzat energiaren kontzeptua. XVII. mendeaz geroztik XIX. mende erdira arte, mendebaldeko pentsamendu ekonomikoan nagusi izen zen balio ekonomikoa mugimenduan kontserbatutako substantzia batera murrizteko asmoa, ekoizpenean sortua eta handitua, baliokideen trukean gordea —zirkulazioa, merkataritza, Marxen formen metamorfosia— eta kontsumo inproduktiboaren bitartez hondatua. Edonola ere, Marxek oso modu zorrotzean bereizten zituen substantzia hori eta dirua, zeina bazterrera utzi ahalko litzatekeen etorkizuneko ekoizpen-moduetan. Marxek mugimenduan den balio substantzia baten metafora mugimenduan den gorputzaren metaforarekin bateratu zuen lanaren kontzeptuan. Marxen teorian, balioa ekonomia osoan mantentzen da, salbuespen bakarrarekin, hau da lan-prozesuaren salbuespenarekin, horretan sortzen baita esku lanaren soberakina, “substantzia”. Lan-balioa gorde egiten da eta horrek bihurtzen ditu ondasunak balio, hori da bere *substantzia komuna*. Ekonomia politiko klasikoan, balio substantzia ezinbestean kontserbatzen da trukean, baina balioa *input* eta *output* produktiboen artean kontserbatzen dela erantsi zuen Marxek.

Balioaren teoria energetikoak izugarritzko goraldia izan zuen 1973ko LPEEren petrolioaren krisiaz eta ondorengo bahituraz geroztik. Hari jarraitu zion histeria-giroaren erdian, hainbat pertsonaia publikok aldarrikatu zuten hasteko modu bat izan zitekeela gobernuari eskumenak ematea beren aurrekontuak energia-fluxuen arabera finkatu ditzaten, diru-fluxuetan finkatu beharrean.

Teorialariek termodinamikaren legeak ekonomian aplikatzeko ahaleginen argitan, garrantzi berezia hartu du Deleuze-ren eta Guattari-ren “phylum makinikoa” kontzeptuak, zeina berriki Manuel Delandak azaldu duen formaren genesis ulertzeko ahalegin gisa (egitura geologikoetan, biologikoetan eta kulturaletan). Makina desiratzailearen kontzeptuak bere gain hartzen du leinu filogenetiko bakar baten izatea, etenik gabe aldatzen ari den materia-energia-informazioa mugimenduen fluxuan oinarritua. Gaur egungo ekonomia globala fluxu horietan eta energia-informazioa-kapitala konbertsioetan oinarritzen da.

Bien bitartean, zientzia naturalak, geometria ez euklidearrarekin, kontserbazio-printzipioaren eskema desegiten hasi ziren poliki-poliki. Mekanika kuantikoaren garapenak energiaren kontserbazioaren legea simetria-printzipio bihurtu zuen, berariaz egokituak dagoeneko osotasun bateratzailea osatzen ez duten hainbat teoria fisikoetarako. Energiaren kontserbazioak bere balio orokorra galtzeaz gainera, $E=mc^2$ -k iradokitzen zuen energia beharbada ez zela kontserbatzen, baizik eta materia bilaka zitekeela eta alderantziz. Erlatibitatearen teoriaren ondorengo garapenak iradoki zuten energiaren kontserbazio-legearen —ezer ez dator ezerezetik— atzean dagoen etxeko pentsamendua okerrekoa izan zitekeela, eta zerbait ezerezetik etor litekeela oinarri hartzen duen kontzeptua babesten du fisika modernoak. Antza denez, litekeena da unibertsoan ezeren truke zerbait lortu ahal izatea. Londresko Imperial College-eko Blackett Physics Laboratory-ko fisikariek orain dela gutxi frogatu dute materia zuzenean lor daitekeela argitik abiatuta, bi argi-partikula (fotoi) talka eginaraziz gero, elektroik eta positroi bana sortuz.

Zientzialari fisiko garaikideek konbentzitu gaituztelarik behatzailea ezin bereiz daitekeela behaketa-objektutik, galde dezakegu, zilegitasunez, zer geratzen den “energia behatuaren” probabilitate objektibotik, horixe baita zientzia esperimentalaren neurketa guztien funtsa; edonola ere, behaketaren energiarekin ari da hura osatzen. Gaur egungo teoria ekonomikoak fisikaren garapena islatzen du

berriro ere, eta agerian jartzen du, aldi berean, posible dela eta beti izan dela posible hutsetik abiatuta balioa sortzea. Marxen balioaren lan-teoria ez da balioa *ex nihilo* sortzeko gaitasuna ulertzeko gauza. Marxentzat, mailegua, “kapital birtuala” eta horren gainean eraikitako espekulazioa, “eromen forma muturrekoena” zen. Bien bitartean, kapitalismo global garaikidean, finantza-tresna abstraktuek, maiztasun handiko negoziazioak eta aire-eskubideen merkatuek hori sortzeko aukera ematen dute, hain zuzen ere. Espekulazioa ekoizpen-modu bihurtu da.

Informazioa ia-ia doakoa den munduan, gizarte-kapitalak finantza-kapitalak baino zeregin askoz ere garrantzitsuagoa betetzen du. Ikatzetik, petroliotik, gasetik eta eguzkitik datozen energien antzera, gizarte-energiak zehaztasunez ateratzen, kuantifikatzen eta baloratzen dira gaur egun, algoritmoen bitartez.

[Itzultzailea: Roseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. 2010ean Tokioko Chuo Unibertsitatean egindako hainbat erakustaldi esperimentaletan, zientzialari-talde batek, Shoichi Toyabe buru zutela, informazioa energia bihurtu zuten, termodinamikaren legeak urratu gabe. Horrek aukera eman zien “informazio-motor termikoaren” funtsezko printzipio berria egiaztatzeko, zeinak informazioa energia aske bihurtzen duen, *feedback*-aren kontrolaren bitartez. Shoichi Toyabe *et al.*, “Information heat engine: converting information to energy by feedback control”, <https://arxiv.org/abs/1009.5287>; <https://www.technologyreview.com/s/420996/physicists-convert-information-into-energy/> [itzuli]
2. *Bitcoin* diru birtuala da, Internet bidez bi pertsonen artean zuzeneko ordainketa egiteko aukera ematen duena, edozein bitartekari baztertuz, hala nola banku bat edo mailegu txartelen konpainia bat. *Bitcoin*-ekin egindako transakzioek —horien komisioak finantza-erakundeek zorduntzen dituztenak baino askoz ere txikiagoak dira— kriptografia baliatzen dute gastu bikoitza, faltsifikazioak eta lapurretak saihesteko. *Bitcoin*-ak problema matematiko konplexuak ebazteko ordenagailuak erabiltzen dituzten enpresei zein norbanakoei ematen zaizkie. Prozesu horri “meatzaritza” esaten zaio. *Bitcoin*-ak hornitzaileei *online* erosteko erabil litezke eta inbertsio gisa erosten eta saltzen dira. [itzuli]
3. Philip Mirowski, *More Heat than Light: Economics as Social Physics, Physics as Nature's Economics*, Cambridge University Press, 1989. [itzuli]
4. Philip Mirowski, *ibid.* [itzuli]
5. Sergei Podolinsky (1850–1891) edo “Serhii Podolynsky” ukrainar medikua eta sozialista izan zen. Termodinamikaren ikuspegitik prozesu ekonomikoaren azterketa esplizituaren aitzindaritzakotzat hartzen da, berak azaldu bezala “Giza lana eta indar fisikoen unitatea” 1883ko artikuluaen bi zatietan. Podolinsky saiatu zen balioaren lan-teoria prozesu ekonomikoaren azterketa termodinamikoarekin bateratzen. Berak ateratako ondorioetan, Engelsi behin baino gehiagotan azaldu zizkionak, Podolinskyk zioen eredu sozialista ez zela perfektua, segurutzat ematen baitzuen sozialismo zientifikoa gai izango zela baliabide naturalen eskasia egoera oro gainditzeko eta zabalkunde material mugagabea ahalbidetuko zuela. Azterketa biofisikoaren eraginez, Podolinskyk ondorioztatu zuen hazkunde ekonomikoaren azken mugak ez zeudela produkzio-harremanak ezarritako uztarrarian, baizik eta lege fisiko eta ekologiokoetan. [itzuli]

TESTU HAUTATUAK, 1970-1996

LEE UFAN

“Espazioak”, funtsean, ez du existentziarik forma gisa. Egin dezakegun onena da esatea gainalde bat inork sortutako espazio bat dela. Har dezagun, adibidez, mihise bat: ez du, bere horretan, aparteko garrantzirik, baina xede jakin baterako erabilia izatearen ondorioz, espazio izendatua da. Mihisea marko batean ipiniz gero, izendapen horrek nabarmentasun handiagoa bereganatzen du. Norbera errealitatetik hain urrun dagoen zerbaiten kontra trakeski oldartzea norberaren ahalmenetatik kanpo dagoen gauza da. Mihisea bezalako espazio hain anbiguo bati aurre emateko, gero eta gehiago saiatu beharra dago gogoaren eta gorputzaren sintesia sendotzeko bidean.

—

Zorua postulatutako espazioak dira; lurra, berriz, eremu erreal bat. Kontzeptualki, hiri bat zoru baten gainean kokatzen da; eta herri bat, lur gainean. Arkitektura, egun, zoruan oinarri hartzen duen ideia bat da, zoru hori laua izan zein aldapan egon; lurra, berriz, naturaren errealitatearekin loturik dauden hainbat errealitatek lagundutako tokia da. Zorua idealtasun bizi-biziko gunea da, halako masa arkitektoniko ikusezin batez hornitua.

Gaur egungo eskultura ez da lurrekoa, zorukoa baizik, hornez inguratuak egon edo ez egon. Obra baten esanahia eta itxura obra hori zoruan kokatua edo lurrian kokatua egotearen baitan egongo da. Zoruan, erraz ikusten dira ideiak; lurrian, erraz ikusten dira gauzak. Zoruek —postulatutako espazioak diren neurrian, hormak bezala— sendotasuna daukate funtsean, berez lauak badira ere. Horizontalean jarrita ere, obra baten kontzeptua edo ideia hiru dimentsioko itxuran agertuko zaigu. Haren idealtasun nabarmen hori da agian arte garaikideak zorua (edo horma) nahiago izatearen arrazoia.

Zorua idulki espazializatua da, nolabait esateko; eskultura garaikidea idulki espazializatu horri esker da eskultura. Zorutik lurrera lekualdatzean, errealitate ohiko bat bihurtzeko arriskua du eskulturak. Eta, artistak egin asmo duenaren kontra, agerian uzten du bere oldarkortasun bazter-nahaslea, eta txantxen eta erasoan jomuga bihurtu daiteke. Artistak zorutik lurrera —eremu erreal batera, alegia—, hegaldatzeko tentazioa izan ohi du sarritan: eskultorearen hil-nahia ote da akaso?

—

Nire aurrean edo nire atzean egonda ere, neronegandik aparteko toki batean bukatzen dut beti. Eta izan ere, desadostasun horrek eragiten duen dardara zabalaren punturen batean, hortxe nago ni. Higidura erlatibo horrek eraten du, hain zuzen, denbora eta espazioa.

Harrigarria bada ere, izateko modu horrek ondorio berbera du kanpoko munduan. Bada kanpoko munduan dardara bat, neure barne-dardararekiko proportzionala dena, eta ukipen horretan dago, hain zuzen, munduaren esperientzia. Labur esateko, ez naiz ni gauzeekin behaztopa egiten duena. Ni inguratzen nauten dardara handiek eta gauzak inguratzen dituzten dardara handiek, elkarren gainka jarriak, egoera bat sortzen dute.

—

Pintura-arte, sarritan, espazioa kontzeptu indartsu baten moduan adieraztean datza, edo barne-entsio eutsi bat askatzean. Pintura, zentzu horretan, gardena da. Bestetik, eskultura, zeinak objektu fisiko bat eskaintzen baitigu, delako objektu hori dagoen lekuari, haren kokaguneari eta denborari eragiten dien osmosi baten bidez sortzen da. Horregatik, eskultura —bere barne-irudikapenarekin eta bere kanpo-irudikapenarekin— erdi-gardentzat jo beharko litzateke.

Sorkuntza-lanak —eta ez arteak— bereganatzen du gure arreta. Arte ezin da ikusi; bai, ordea, sentitu. Zergatik? Hori ez da hala artea tasun hunkibera delako, baizik eta ezerezaren —gu ere barnean gauzkan eta bere gaitik haratago existitzen den ezdeustasunaren— bilgarria delako.

—

Azken hogeit bat urteotan, eskultura ez-beregainak egin ditut, beren presentzia nolabait ezabatzen dutenak eta espazioari eurekin batera mugitzen uzten diotenak; naturako materialak, gutxi eraldatuak, edo industria-material arruntak erabili ditut horretarako: kristala, harriak, lurra, bonbillak, sokak, burdin xafiak, oholak, papera, kotoia, trenbide-trabesak, kableak, goma eta ura. Nire lanak moldatzeko moduari dagokionez, hainbat dira hartutako ereduak eta jorrotutako bideak: korrelazio-legeak eta interakzio-metodoak beren egiten dituztenak, oroimenaren eta esperientziaren bitartekaritza baliatzen dutenak, eta irudi iradokitzaileen baliabidea erabiltzera jotzen dutenak. Lan mota bakoitzak bere moldeak ditu eta interpretazio desberdinetarako bidea ematen du. Dena dela, badira guztiek batera dituzten ezaugarri batzuk: objektuei berez ez dagokien hedadura, inguruko espazioarekiko elkar-lotura, eta artista bera barne hartzen duen toki baten presentzia, nolabait esateko. Konposizio-metodoa eta haren garapenaren logika posizioaren eta distantziaren arteko dinamikan eta objektu heterogeneoak muntatzeko, espazioa itxuraldatzeko eta entitate handiak eta txikiak elkarrekin konbinatzeko moduan datzate. Gauza bizidunen arnasketaren sekretua ikus dezakegu objektuak elkarrekin komunikatu daitezzen laguntzen eta brisa sar dadin uzten duen eskulan xumearen barruan; edota espazioaren hatsaldiak, erritmoak eta azentuak elkarrekin koordinatzen diren moduan. Eskultura benetako topalekua dela esan dezakegu, non airea aieruz betea baitago. Ez da dudarik nik eremu aske eta arraro horrekiko minez moldatu ditudala beti nire eskulturak.

—

Marrazten ari naizelarik, zer ari den gertatzen jakin baino lehen, ohartzen naiz irudiak berak nauela behartzen ni hura marraztera. Orduan, marrazteari ekiten diot berriro, eta une baten buruan irudiak berak behartzen nau berriro bera marraztera, eta horrela behin eta berriro, eta horrela hurrenez hurren: nik irudia zertu bitartean, ni zertzen nau irudiak; alde biek elkar suspertu eta estimulatu ahala, mamituz doa obra.

Pintzela bitarteko dudala, erabat engaiatua nago sekula amore ematen ez duen margolan zail baten aurkako borrokan. Eta erreakzio-mugimendu horrek eraginda, irudiaren aurpegi tenkatua mihisean agertzen da; eta era berean, irudiaren aurpegia irarrita geratzen da nire barruan, jaiotze-orban baten moduan. Artelan batean zirrara eragiten duen zerbait bat badago, mekanismo horri eta haren fisiologiari esker da hala. Hortaz, artelan baten aurrean dagoen pertsonak behar beste energia behar du izan artelanak botatzen diona hartu eta hari bueltan jaurtitzeko.

—

Mihisea postulatutako espazio bat da: erreala denaren eta ideala denaren arteko gauza zehaztugabea, eta koadro bat margotzeak espazio zehaztugabe horrekin erlazioa sortzea dakar. Alde horretatik, amaitutako obra batek bitartekari izaera bereganatzen du. Baina artista baten ideiek mihise bat estaltzen badute, mihise hori haren ideien irudikapen bihurtuko da ezinbestean.

Mihisearen “raison d’être” eta interesa haren espazialtasun zehaztugabea eta bitartekarian datza. Hala ere, ezer marraztua edo margotua izan baino lehen, “mihise” deitzen den material hori da dagoen bakarra, ez izatasunik ez ezereztasunik adierazten duen gauza bat. Artista batek mihisean pintzelkada bat ematen duen unean, mihisea, bat-batean, margolan baten moduan jokutzen hasten da. Margotutako aldeak eta margotu gabe utzitakoak beren burua erreibindikatzeko hasten dira. Margolana ere material baldintzatu eta zehaztugabe bat da, baina bere alderdi ideazionalak dira erabilera adierazkor hori ematen diotenak.

Hala ere, elementu ideazional eta material zehaztugabe horiek gauza bizidun eta arraro bihurtzen dira, ez materialtzat ez ideazionaltzat hartu ezin direnak behin mihisean ezarriak izanez gero. Margotu gabeko atalak espazio hutsak bihurtzen dira eta hutsarte horiek eragiten duten giroak halako tentsio bat sortzen du margotutako atalekin. Tirabira horren ondorioz, mihisea goragoko mundu bat bihurtzen da: margolanak bizitza hartzen du, artelanak postulatutako espazioaren gainetik jauzi egitean.

Jauzi horren sekretua hutsarteen dinamikan datza. Hutsarte horiek arakatzeko gogo aseeginak margotzera eramaten nau ni. Hutsarte horiek eremu bat osatzen dute, beste inor bizi ez den eta margolaneko irudien distirak eta aieruek gogora ekartzen duten lurralde anbiguo bat, “errealitatea” edo “ideiak” bezalako hitzak uxatzen dituenak.

—

Ez dago esaterik artista baten ekintzak eta obrak autonomoak direnik. Oro har, ez genuke espaziotik eta denboratik bereiz dagoen ezereen existentziarik onartu behar. Lan batek, nahiz distantzia batzuk mantendu, sustatu egiten du, edo harmoniaz bete, bere ohiko ingurunea: bitartekaria da, mesoia. Hala ere, bizitzaren esparruan eskua sartzen saiatzen bada, artelan bilakatzeko guruz eta burugabeki, egunerokotasunaren arloaren inbasioa izango du emaitza. Artista batek eta haren lanek alferreko bazter-nahasle baten nolakotasuna dute, funtsean. Munduko arazoetan muturra sartzeko daude, eta baita —oroitzapenari nahiz afinitateari dagokionez— koordinatzaile eta katalizatzaile gisa jarduteko ere. Batzuetan diskordantziak eragiten badituzte ere, denbora eta espazioa aktibatzean eta garbikuntzarako bidean jartzean datza artisten ondorio ideala: obra egitura biziduna da, nola artearekin hala bizitzarekin harremanetan dagoena.

—

Hurbiltzen gatzazkiolarik, materia itxura hartzen du artelanak. Aldentzen garenean, ideia-sistema bat uzten digu agerian. Artearen misterioa distantziaren dinamika horretan datza.

Artelan bat sortzen dugunean, posible dugu gauzetatik hastea, baina baita hitzetatik ere. Nolanahi dela, jarrera bat finkatzerakoan —une horretan preseski— bihurtzen da obra bizitzaren gauzapean bat.

Haragian sarturiko arantza bezala, arbuioa beti dago obra baten baitan, are bizi-pilpira txinparta-auria bezala ernatzen duen obra batean edota onespenearen samurtasunean bertan ere.

Heriotzak, bizitzak berak baino haratago, sortzera bultzatzen du artista. Bizitzan soilik erakusten du bere burua heriotzak; hala, heriotza bizitzan biziartzeko, bizitzaren etxea eraiki beharra dago heriotzaren barruan.

—

Unibertsoko gauza guztiak puntu batean sortzen omen dira eta puntu berorretara itzultzen. Puntu bat beste batekin batera lerro bihurtzen da. Puntu eta lerroen sakabanaketa edo elkarketa dira, beraz, gauza guztiak. Izatasunaren jabe gertatzea puntu bat da eta bizitzea, lerro bat. Hortaz, ni neu ere puntuak eta lerroak naiz. Sorkuntza oro neronen erreproduktzioa ez den modu berean, sortzen ari naizen puntuak bizitza berria zertu beharko luke.

Puntuak eta lerroak, kaligrafia batean, ia osotasun bat erdiesten dute euren baitan puntu eta lerro gisa, eta haietako batzuek —bakan batzuek bakarrik— forma osoa nabarmendu ondoren, bakarturik bizitzeko hautua egiten dute. Bestalde, margolan bateko puntuak eta lerroak, espazioarekiko erlazio bateko parte izanik, etengabe aritzen dira espazioaren intentsitatean inpresioaren bat sortzeko ahaleginean.

—

Pintzelak mihisean hara-hona nola
Erabil ditzagun halaxe gure oinak lurrean
Lur-eremu zabal honetan, nire oinak non finkatu bila nabilela
Joan da denbora eta nik ataka txarrean segitzen dut oraindik
Honekin lanpetua
Mihisean, laprastada arraroak egin dizkit pintzelak.

[Itzultzailea: Roseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

INFINITU HIRUKOITZA

ALYSON SHOTZ

Elkarrizketa, honako hauen artean:
Alyson Shotz: artista
Priyamvada Natarajan: kosmologoa
Satyan L. Devadoss: matematikaria

Jatorrizko argitalpena hemen: *Esopus Magazine*, 17. zkia., 2011ko udazkena

SARRERA

Azken urteotan, pentsatzen aritu naiz infinituari buruzko proiekturen bat idatziko edo egingo ote nuen. Arrazionaltasuna nagusitu zen, eta konturatu nintzen, edonolako proiektu idatzirekin borrokan hasi baino lehen, hobe nuela laguntza eskatu adituren batzuei. Bi pertsona oso kualifikatu gonbidatu nituen elkarrizketa honetan parte hartzera: Satyan Devadoss, Matematikako irakaslea Williams College-n, eta Priyamvada Natarajan, kosmologoa eta Yaleko Unibertsitateko katedraduna. Hona hemen zenbait astez, gure bidaiekin tartekaturik, e-mail bitartez izan genuen solasaldia.

INFINITUAREN FORMA

Alyson Shotz: Infinituan pentsatzen dudanean, Möbius-en banda bat da burura datorkidan aurreneko gauza: amaierarik gabeko zerranda bat, bere buruaren gainean zirkuluan ixten dena, eta urmael izoztu baten gainean zortzi baten irudia etengabe egiten duen patinatzaile bat. Espazioko iluntasunean dauden izarrak ere etortzen zaizkit burura, distiraka, misterioetsuki dirdaika, denboran gero eta atzerago beren buruaren gainean jirabiraka. Eguzki-izpi batean flotatzen duen hautsean pentsatzen dut; Safeway supermerkatu batean zerealei eskainitako korridorean pentsatzen dut, eta, jakina, Borges-en *Babelgo liburutegia* ipuinean. Orobat pentsatzen dut gauza n̄imiñoetan... ikusgai diren gauza txiki-txikietatik abiatu —tximeleta-hegoaren ezkatat edo polen-hautsezko izpi bat erle baten hankan edo hondar-ale bat—, eta molekula, elektroi, cuark, neutrino, harietara heldu arte eskalan atzera egiten duten gauza horietan? Infinituaren ikurra harrigarri ederra eta iradokitzailea da, eta kontzeptua bera ere liluragarria gertatzen da, adierazten duenagatik: muga amaigabea, Unibertso amaigabea, mugagabea. Alabaina, kezkatzen nauen lausotasun moduko bat ere agertzen du batzuetan, eta neure artean pentsatzen dut ba ote duen infinituak inolako errealitaterik edo fundamenturik. Konturatzen naiz gai honi buruz eztabaida bizia dagoela, mendeetan luzatu dena.

Satyan L. Devadoss: Utz iezadazue infinituaz ditudan ideiak zuekin partekatzen. Gogora ezazue Lehen Hezkuntzako eskolan ikasten genuen zenbakien zerrenda. Pentsatu orain 1aren eta 3aren artean existitzen diren zenbaki guztietan, zeinei “bitarte” deitzen baitiegu [1,3]. Egin ditzagun bi galdera:

1. G. Zenbat zenbaki daude bitarte horretan?
1. E. Infinitu zenbaki erreal daude 1aren eta 3aren artean.
2. G. Zein da bitarte horren longitueda?
2. E. Bitarte horren longitueda 2 da.

Alegia, 2 longituedeko bitarte bat daukagu, barruan infinitu gauza dauzkana.

Mahairatu dezagun ondorengo ideia. Har dezagun gogoan 1 erradioko zirkulu bat, paperezko orri batean marraztuko duguna, $x^2+y^2=1$ ekuazio klasikoak emana. Gogoan izan: marrazten duzuen zirkuluaren partea da hori, ez zirkuluaren barrua.

1. G. Zenbat puntu ditu zirkunferentziak (zirkuluaren perimetroak)?
1. E. Infinitu puntu ditu, 0 eta 360 gradu arteko angelu bakoitzeko bana.
2. G. Zein da zirkulu horren longitueda?
2. E. Zirkulu horren longitueda 2π da (zirkunferentzia).

Hau da, infinitu puntu dauzkan objektu bat daukagu hemen, 6 eta laurden batetik goraxeagoko longitueda duena.

Matematikari gisa, eta topologo gisa bereziki (formen ikasketaz arduratzen naiz), infinituan pentsatzen dudanean, neurketa-tresna egokia zein den ulertu behar izaten dut. Neurketaren hizkera direlakoan hartzen ditut nik matematikak: formak aztertzea ahalbidetzen duen hizkera bat ematen digute. Esfera batean pentsatzean (barruan ezer ez daukan pilota baten “estalkia” da huts-hutsik), konturatzen naiz infinitu puntu dauzkala (longitueda/latitude koordinatuen sistema bakoitzarentzat), baina hala ere eskuan eutsi diezaioket. Zentzu batean, gauza naiz eusteko (teorikoki) gauza-kopuru infinitu bat objektu finitu batean.

“Infinitu”-aren gaia interesgarria iruditzen zait kontzeptu gisa, baina auziaren muina hau da: zer *forma* hartzen du infinituak? Bai zirkuluak, bai esferak, elementu-kopuru infinitua dute, baina forma bana dira, bi forma desberdin. Izan ere, zirkunferentzia objektu dimentsio-bakarra da; hau da, zenbaki bakarra behar da zirkunferentziaren zer lekutan zauden deskribatzeko (esate baterako, 0 eta 360 gradu bitarteko angelua). Azalera esferiko bat bi dimentsioko objektua da, bi zenbaki behar baitira zer lekutan zauden deskribatzeko (longitueda/latitudea).

Hiru dimentsioko objektuak ere badira, jakina, gure Unibertsoa esate baterako (denbora-osagaia edo soken teoriaren hamaika dimentsioak gogoan hartu gabe). Eta urrutirago ere joan gaitzke. Bistaratzen ia-ia ezinezkoa gertatzen den arren, badira hogeita hamar dimentsioko objektuak. Kontura zaitztezu forma hauek denek infinitu puntu dauzkatela, funtsa “dimentsio” kontzeptuan tankeratua geratzen bada ere. *Infinitu dimentsioko* mundu batean pentsatzea da egiaz harrigarria gertatzen zaidan gauza. Puntu horretantxe hasten dira gauzak nahasten, eta orduan gertatzen dira egiaz interesgarriak.

Priyamvada Natarajan: Nire gogoan, espazio-infinitutasuna eta denbora-infinitutasuna, hein batean, desagertu egiten dira, batu egiten dira. Nire eguneroko lanean erlatibitate orokorraren teoria aplikatzen dudanez gero, espazio-denboraren testuinguruan (eta horrek lau koordenatu behar ditu jazotzen den gertaera bat zehazteko) bistaratzen ditut eskalak, esate baterako argiaren bidaia Unibertso baxterretatik.

Nik ez dut gauza ñimiñoetan pentsatzen infinituan pentsatzen dudanean. Neurrigabetasunean pentsatzen dut, espazio- eta denbora-nozio atzemanezinetan. Espazio-denbora entitate bateratu baten gisan ulertzen dudanez gero, entitate hori infinitura iristen da urrutiena, zentzuren batean hodi edo gainazal elastiko bat balitz bezala.

A.S.: Bai, zer forma du infinituak! Oso auzi interesgarria... ekarpenen bat? Satyan, orain ulertzen dut zer esan nahi duzun infinituari eskuan eustez mintzatzen zarenean. Beste hitzetan esanda, infinitua existi daiteke eta existitzen da gure inguruan. Bada eguneroko infinitutasun moduko bat, nolabaiteko zentzuan denbora guztian zeharkatzen ari garena, bi punturen arteko distantzia bat egiten dugun aldi bakoitzean. Alabaina, kontzeptu hau harrigarria gertatzen zait oraindik ere, Zenonen paradoxetako bat gogorarazten baitit (funtsean: gela zeharkatu nahi badut, distantziaren erdia egin behar dut lehenengo, ondoren geratzen den distantziaren erdia, ondoren geratzen den distantziaren erdia... eta horrelaxe infinituraino). Horren ondorioa da ez naizela sekula gelaren beste aldera ailegatuko. Baina halere, beti ailegatzen naiz gelaren beste aldera. Orduan, zer esan nahi du horrek era honetako infinitu itxientzat? Errealak al dira, edo eraketa filosofikoak dira huts-hutsik?

Beste alde batetik, espazioko infinitu dimentsiotan dauden infinitu punturen ideia, iruditzen zait niri, Priyak eta zuk bat egin dezakezuen leku bat izan daiteke. Ekarpeneen bat horri buruz? Zer forma du Unibertso infinituak? Orain ere guztiz harrizta uzten nauen galdera bat da. Ba al da forma hori nolakoa izango litzatekeen imajinatze moduren bat? Gustatzen zait hodi formako gainazal elastiko baten ideia... oso sentazio topologikoa ematen du. Gainera, Unibertsoaren "forma" edo "muga" ikustea lortzeko, ez ote litzateke beharrezkoa halako abiadaz bidaiatzea (argiaren abidan behar bada) non denbora birtualki gelditu egingo bailitzake? Zer esan nahi du horrek, badela puntu itsu bat, eta hori baino harantzago ezingo dugula behin ere ezer ikusi? Niri iruditzen zait gehiago hitz egin behar genukeela denbora infinituaz. Modu infinituan existitzen da denbora, edo alde aurretik pentsatutako entitate gisa? Batzuetan espazioan flotatzen duen forma baten moduan imajinatzen dut denbora, eta guk forma horretan barna aurrera egiten dugula denbora mugitzen garenean.

P.N.: Unibertsoaren forma, haren kurbatura, izan laua, izan zaldi-zela formakoa edo esfera baten kanpoaldeko partearen itxurakoa, Unibertsoaren edukiekin eta haren patuarekin konbinatzen da. Izan ere, Einstein-ek sumatu zuen, modu sakonean, Unibertsoaren hiru *qualia* horiek, forma (geometria ere deitzen zaiona), patua eta edukia, ezin askatuzko moduan daudela elkarrekin txirikordatuak. Hortaz, Unibertsoaren formari buruzko edozein galdera nahitaez egongo da haren patuarekin eta edukiarekin lotua. Hori esanda, Unibertsoaren parte finitu bat baizik ezingo dugu ikusi beti, eta, hortaz, gure pertzepziorako, Unibertsoa finitua da beti. Horren motiboa da argia abiadura finituan mugitzen dela, eta, hortaz, distantzia finitu bat besterik ez duela egin Big Bang-az geroztik, eta hura duela 13.700 milioi urte gertatu zen. Argiak harrezkero egin duen distantziaren mugak definitzen du "Unibertsoaren muga" edo haren horizontea, teknikoki esaten den bezala. Ez dakigu horizontea baino harantzago luzatzen den Unibertsoa.

Denbora ez da behin ere gelditzen, gure existentziak denbora sortzen du. Denbora gauza sinestezina da, ez da existitzen espaziotik at. Horregatik, ona da Alysonen denboraz egiten duen analogia, espazioan flotatzen duen forma batekin alderatuz; baina gogoan hartu behar dugu forma hori norabide batean bakarrik mugitu litekeela, aurreraka, eta ez daukala mugariki (horregatik, nahiko murriztailea gertatzen da formaren analogia). Nola imajinatzen dut nik denbora? Niretzat denbora gu barne hartzen gaituen itsaso baten moduko zerbait da, haren baitan mugitzera bultzatzen gaituen armiarma-sare bat bezalako zerbait, aurrerantz joateko aukera baino ematen ez diguna. Ezin atzeman daitekeen gauza da, eta esperientzia oro iragankorra izango dela bermatzen du, eta ez dela sekula berriz erregistratuko. Hortaz, iheskorra da, eta, hala ere, ahalmen handikoa.

S.L.D.: Alboko auzia da, baina niretzat garrantzitsua da “amaitezina”, “muga” eta “infinitu” bezalako hitzak botatzen ditugunean. Gogoan har ditzagun hiru objektu:

1. O. Diskoa (zirkulu bete bat).
2. O. Planoa.
3. O. Esfera (pilota baten estalkia).

Objektu horiek denak gainazalak deitzen dira, haien puntuak bi dimentsiokoak direnez gero (behar adina inguratzen bazara, plano baten itxura dute).

Kontura zaitetze diskoa berezia dela: alabaina, diskoa berezia da “muga” duelako. Beste hitzetan, badira puntu batzuk diskoan, diskoko beste puntuak ez bezalakoak direnak. Diskoaren mugan bazaude (ertzeko zirkuluan), zure bizitza oso bestelakoa izango da, diskoko beste edozein lekutan izango litzakeenaren aldean. Diskoko beste edozein lekutan 360 graduko askatasuna daukazu zauden tokitik mugitzeko. Baina mugan, “bukaerara” heldu zara, eta askatasun partziala besterik ez daukazu nahi duzun aldera mugitzeko. Esferak eta planoak, bestalde, ez daukate mugariki. Ez dago “amaiera” izeneko lekurik, bertatik “eror” zaitzkeenik.

Kontura zaitetze plano berezia dela: azalerari dagokionez, planoak azalera infinitua du, eta horrek bereizten du diskotik eta esferatik. Ez dauka mugariki, eta azalera mugagabea dauka. Bai esferak, bai diskoak, neur daitekeen azalera daukate.

Kontura zaitetze esfera berezia dela: esfera gauza zinez harrigarria da. Ez dauka “mugariki”, eta, hala ere, ez da infinitua bere azalerari dagokionez. Alyson, “Unibertso infinitu, mugariki gabeko” batez lehen komentatu duzuna gogorarazten dit horrek. Mugariki ez daukan neurri *finituko* objektu baten adibide ederra da esfera.

Hutsalkeria eman lezake hori idazteak, harik eta hiru dimentsioko objektuetan pentsatzen hasten garen arte, bereziki Unibertsoak berak izan ditzakeen forma posibleetan. Pertsona arrunt batek pentsa lezake 3D-ko objektu batean (mugimendua hiru norabidetan ahalbidetzen duen objektua da), zeina neurri *finitua* izanik, mugariki ez daukana? 3D pilota bat finitua da neurri, baina mugak badauzka (esfera formako muga dauka, pilotaren “estalkia”). 3D espazio batek ez dauka mugariki, baina infinitua da bere neurrian (bolumenean).

Pentsatu ohi genuen gure Lurra, edota infinitua zela bere neurrian (plano bat bezala) edo muga bat zeukala (disko batek bezala), baina bi gauzak faltsuak gertatu ziren; finitua da neurriari dagokionez, baina mugarik ez dauka. Gaur egun pertsona askok pentsatzen dute gure Unibertsoa edota infinitua dela neurritz (3D espazio bat bezala) edo muga daukala (pilota batek bezala), baina baliteke azkenean bi gauzak faltsuak izatea, finitua delako bolumenez eta mugarik ez daukalako.

Horregatik, niri ikaragarri gustatzen zaizkit matematikak, hizkera ematen duelako egiaz bolumenean finituak izan daitezkeen baina mugarik ez daukaten forma posible guztiez mintzatu ahal izateko. Unibertsoaren forma posibleez!

A.S.: Orduan, Unibertsoaren forma bat bolumenean finitua dena eta mugarik ez daukana, Priyak lehen aipatzen zuen “hodi formako gainazal elastikoa” izan daiteke?

S.L.D.: Hona hemen forma posible bat bolumen finitua daukana eta mugarik ez daukana. Har dezagun kubo bat, sei alde lau dauzkana. Ageriko gauza da kubo horren bolumena finitua dela (eskuarekin eustea posible da), baina muga bat dauka: kuboaren barruan hegaka hasten bazara, paralelepidoaren aldean aurka “talka egin” zenezake. Imajina ezazue kuboaren aurrez aurreko aldeak itsasten dituzuela (edo identifikatzen dituzuela): hegaka mugituz eta kuboaren alde batera iristean, besterik gabe zeharkatuko zenukete eta kuboaren kontrako aldera iritsiko zinateke (Pacman bideo-jokoan *comecocos*-ak egiten duena bezalakoa imajina genezake: pantailaren ezkeraldetik ateratzen da eta gero eskuinaldetik agertzen da berriz). Ondoriozko objektuak, aurrez aurreko aldeak elkarrekin itsatsi ondoren, mugarik gabeko bolumen finituko forma bat eragiten du. Matematikariek 3-toru deitzen diote; donutaren bertsio bat da, dimentsio handikoa. Bada soluzio matematiko eder bat, zeinaren arabera 3D-ko edozein forma posible (bolumen finitu mugarik gabeko bat) poliedro baten hainbat alde elkarrekin itsastetik baitator. Oso ederra da!

P.N.: Beha daitezkeen Unibertsoak bolumen finitua dauka denboraren edozein puntutan: gaur, duela milioi bat urte eta milioi bat urte barru. Esan liteke Unibertsoa bera eta Unibertsoaren existentzia independenteak direla guk egiazki haiei behatzeko dugun ahalmenetik. Argiak Unibertsoaren zati gero eta handiagoa argitzeko behar bezainbesteko abiadaz ez bidaiatzeak ez du esan nahi Unibertsoa bera existitzen ez denik! Nik nahiago dut Unibertsonaren forma imajinatu etengabe hazten den muga elastikoa daukan formaren moduan. Eta zentzu horretan erabiltzen dut “elastiko” hitza, baina ez zehazki “hodi formako”.

Espaziorako “elastiko” hitza erabiltzen dudan modu berean planteatzen dut nik denbora. Konturatu al zarete denboraren itxurazko joana ez dela beti berdina, ezta gure eguneroko esperientzian ere? Ondo dakidan arren zehatz ezarria dagoela segundo bati dagokion zesiozko erloju atomikoaren ondoriozko bitartea (gutxi gorabehera, alde batera uzten badituzu pilatzen diren tarteko segundoak...), uste ez nuela nire aurrean balaztatu zuen furgoneta batekin ezin saihestuzko txokearen aurretik igaro zen “minutua”, irudituz zitzaidan egiaz izan zena baino askoz ere bizkorrago gertatu zela, baina ondo gogoratzen dut, eta nire oroimenean ematen du bitarte luze bat izan zela, eta kamera geldoan igaro zela dena.

Hortaz, nik ez dut uste denboran zehar mugitzen garenik, denbora esperimentatu egiten dugu besterik gabe; hortik datoz denboraren igarotzeaz izaten ditugun sentsazio desberdinak, abiada bizikoak edo motelekoak. Areago, ausartuko nintzateke esatera denbora pertzepziozko koordinatu/nozio bat dela, eta, era horretan, irudipenezkoa eta antzemanezina izango litzateke.

A.S.: Priya, adieraz zenezake xeheago zer esan nahi duzun pertzepziozko koordinatu/nozio batez mintzatzen zarenean? Interesgarria dirudi.

P.N.: Nik esan nahi nuen denboraren koordinatuaz guk dugun esperientzia aldakorra dela, nahiz eta denboraren unitateaz eman dugun definizioa, alegia, segundo baten edo minutu baten iraupena, aldeaz aurretik finkatua egon. Horregatik, batzuetan hamar segundok luzeagoak ematen dute, eta besteetan oso iheskorak gertatzen dira. Erlojuaren arabera, denbora-tarte berbera igaro da, baina guk denborabitarte horretaz dugun esperientzia guztiz bestelakoa gerta daiteke. Eta horretan alde handia dago espazio-koordinatuez dugun pertzepzioarekin alderatuz gero.

ELKARRIZKETA PARALELOA

A.S.: Ikusi berria dut Lee Ufan-en erakusketa bat Guggenheim Museoan; kasualitatez, *Marking Infinit* deitzen da [Infinitua markatzen]. Erakusketan artistaren aipamen hau irakurri nuen: “Unibertsoa guztiak puntu batetik sortzen dira eta puntu batera itzuli [...] gauza guztiak dira puntuen eta lerroen banatze bat eta bateratze bat [...] existitzea puntu bat da eta bizitzea lerro bat, eta, hortaz, ni ere puntua eta lerroa naiz”. Zer iradokitzen dizue horrek?

S.L.D.: Gogoan hartzen badugu Unibertsoa Big Bang-arekin sortu zela, eta bukatuko dela, seguruena, ez hoztuz, krakateko batez baizik, Ufanen bertsio bat daukagu egiaz, abiapuntu baten eta iriste-puntu batena. Bi horiek bereizten dituen lerroa, jakina, ez da dimentsio-bakarra, baizik eta espazio-denboraren konfigurazio konplexu bat.

P.N.: Lee Ufan jaunaren berrespenak, Unibertsoa guztiak puntu batean hasten direla eta puntu batera itzultzen direla, ez dauka oinarri zientifikorik, nahiz eta hunkitzailea eta poetikoa gertatu. Gure Unibertsoa ez zen puntu batetik abiatu, Big Bang-a han eta hemen eta beste toki hartan gertatu zen, leku orotan! Zoritxarrez, gure Unibertsoa denborarekin aldatu egingo da eta leku hotza eta bakartia bihurtuko da, gero eta gehiago zabalduko dena eta ez da desintegratuko denboran hurbil dagoen inongo puntutan.

A.S.: Unibertsoaren bukaerarena egia da, baina nik uste dut goiko hura 1960ko hamarkadaren amaiera aldera edo 1970.aren hasiera aldera idatzi zuela, eta hori zehaztu egin behar nuen. Artista naizen aldetik, termino zientifikoetan baino areago, termino poetikoetan pentsatzen dut nik ere infinituan, eta, hortaz, era horretako berrespenek erakarri egiten naute. Jakin egin nahi nuen zer uste duzuen zuek esan nahi duela infinituak guretzat, gizaki gisa. Egiaz heldu gaitzke jakitera edo ulertzera? Gure bizitzak finituak dira.

P.N.: Konforme nago poesiak ez duela zertan zehaztasun zientifikorik izan, baina agertu behar du hartan egiaren baten mamiaren oihartzunak. Nik ez dut uste infinitua egiaz ezagutzeko modukoa izan daitekeenik, ez guretzat ez inorentzat (ezta bizi-itxaropen luzeagoa izanda ere, adibidez). Nik uste dut, gure ahalmen kognitiboen mugak direla medio, izan litezkeela kontzeptu batzuk oinarrian ezin ulertuzkoak direnak, eta uste dut, zalantzarik gabe, infinitua dela horietako bat.

Ez dut uste modu sakonean uler dezakegunik; hitza erabil dezakegu, baita hitzarekin eroso sentitzera iritsi ere, nire kasuan bezala, fisikako espezialista gehienek kasuan bezala; baina ulertzea... nik uste dut hori gure helmenetik kanpo geratzen dela. Horrek ez du esan nahi gizakiok tontoak edo ergelak garenik, bakarrik esan nahi du gure ahalmen kognitiboak direnak bezalakoak direla, baita milioika urteko garapenaren ondoren, eta horrexek markatzen du, oinarri-oinarrian, zenbateraino irits gaitzkeen gauza jakin bat sakonki jakitera eta ulertzera.

A.S.: Gure ulertzeko ahalmenaren arrakala horretan sartuko da beharbada artea jokoan. Arteak (izan bisuala, idatzia edo dantzatua) infinitu-sentsazio bat eskaintzen digu, distira bat, baina ez, berez, ulerpen zientifikorik.

P.N.: Zientziak ez bezala, arteak ez du helbururik behar. Izan daiteke, besterik gabe, deskribapen bat, edo distiraren bat harrapatzea, ondo esan duzun bezala.

S.L.D.: Nik uste dut “ulertu” hitza dela eztabaida honetan garrantzitsua gerta litekeena, Alysonen hasieran erabili duen hori... Egiaz hel gaitzke infinitua ezagutzera edo ulertzera? Irakurri dudanez, badirudi, eman duen erantzunaren arabera, Priya aztertzen ari dela hitz horrek zer esan nahi duen, baina nik neronek arrastorik ere ez dut zer esan nahi duen “ulertu” hitzak... Ulertzen al ditut nik zuhaitzak? Badakit zer diren eta badakit nolabait ere nola funtzionatzen duten, baina neuregana al nezake eta zentzu osoa aurkitu zuhaitzek egin dezaketena? Egiaz, ez. Nire bulegoko atean dagoen zuhaitza ere ez dut ulertzen, eta, hortaz, askoz gutxiago ulertuko ditut zuhaitz *guztiak*. Eta, ondo pentsatuta, EZER ERE EZ dut osorik ulertzen, partez bakarrik ulertzen ditut gauzak, ñabardura batzuk, pieza batzuk. Infinituaren kontzeptua, nik, behintzat, ulertzen ez dudan gauza da. Baina baliteke semantika-auzia izatea huts-hutsik. Eta “infinituaren kontzeptua” ez al dago nolabait ere semantikarekin lotua?

Artearen nolakotasunaz hitz egiten duzue biek testuinguru honetan. Nik uste dut pertsonen duten onena ematen dutenean, zientzian, okintzan, matematiketan nahiz negozioetan ari direla, artea dela. Gauza horiek guztiek ematen digute, inguratzen gaituen guztiak ematen digu, eman, “infinitu-sentsazio bat”, Alysonen idazten duen bezala. Horrek guztiak oso gogoeta serioa egitera narama Jainkoaren inguruan ditudan ideiez. Beste uneren batean itzuli behar naiz horretara.

ZEROA ETA INFINITUA

P.N.: Niretzat, infinitua misteriotsua da: azken puntua eta gailurra. Fisikaz eta magnitude fisikoez dugun ulerpena zartatu egiten da puntu horretan, eta zartadura hori ezin saihestuzkoa da. Gure

ulerpenaren azkena da, beste kasu batean ez bezala, hau da, puntu jakin bateraino helduta, fisika klasikoaren deskribapenak hautsi eta deskribapen kuantiko bat beharrezkoa gertatzen den arte, zentzu murriztailean. Bai denborak, bai espazioak, infiniturantz jotzen duen limitean, inoiz ez dira berreskuratuko ez teoria bat ez teoria baten bertsioa, ez baita teoriarik izango inolako azalpenik eman ahal izango duenik. Horixe da, nire iritzian, infinituaren kontzeptuan liluragarria gertatzen dena. Nik ulertzen dudanez, infinitura jotzen duen limite hori zerorantz jotzen duen espazio- eta denbora-limiteaz bestelakoa da funtsean. Zeroa ere misterio bat da, jakina, baina errazagoa da harekin jardutea, $t=0$ formularen definizio zehatz bat baitago, eta horren aurretik ez zen jakin genezakeen ezer existitzen. Bestalde, infinitua oso iheskorra gertatzen da.

S.L.D.: Priyak zeroa eta infinitua bereizten ditu, eta argi dago badela alde bat. Baina nire iritzian, biak dira modu berean mingarriak eta modu berean atsegingarriak. Matematikoki esan liteke (ardura gehixeagoz) $1/0 = \textit{infinitu}$ dela, eta $1/\textit{infinitu} = 0$. Orduan, bata bestearen “aurkakoa” da (badakit Priya ez dela horretaz ari, baina burura datozkidan ideiak dira). Zentzu horretan, matematiketan aski gauza naturala gertatzen da infinitua, besterik gabe, puntutzat hartzea, 7, edo -32, edo zero bezala (eta horrek geometria proiektibora garamatza). Nik esan nahi dudana da ideia horiek guztiak, baita infinitua bezain ideia basatia ere, ukigarriak direla. 3a 7arekin moldatu eta manipula daitekeen bezalaxe, gauza berbera egin daiteke infinituarekin eta zeroarekin.

A.S.: Zeroaren eta infinituaren aurrez aurreko kontzeptuak oso-oso interesgarriak gertatzen zaizkit. Zuk aipatu ez bazenu ere, senez pentsatuko nukeen “anai-arrebak” direla. Zeroak infinitutik oso gertu dagoelako irudipena ematen du (nahiz eta ondo dakidan, Priya, guztiz bestelakoak direla esango didazula)... Nahiko zailak dira biak bistaratzen. Zeroan edo hutsean pentsatzen duzunean, zertaz ari gara? Ezerezaren esperientziarik ez dugu egiaz gure eguneroko bizitzetan, zeren espazioa eta airea bera ere ez baitira ezereza; sekulako gauzak dauzkate beren baitan.

Idea horren gaineko zerbaitek Lewis Carroll-en *Ispiluan barrena* liburuko eszena bat gogorarazten dit. Erreginak eskutik heltzen dio Alice-ri eta korrika edo hegan hasten dira abiada bizi-bizian paisaia bihurturiko xake-oholaren gainetik. Arnasestuka daude biak, eta Erreginak jakinarazten du heldu direla beren jomugara, nahiz eta ez diren mugitu beren hasierako laukitik. Alicek honela dio: “[...] gure herrian [...] guk egin dugun bezala denboraldi luze batez korri egiten baduzu beste norabait iristen zara normalean”. Eta erreginak erantzuten dio: “Oso herri mota geldoa. Hemen, ikusten duzunez, ahalik eta gehien korri egin behar duzu leku berean gelditzeko. Beste norabait iritsi nahi baduzu, gutxienez bi aldiz azkarrago korri egin behar duzu!”¹.

Bada horretan zerbait bai infinitua, bai zeroa gogorarazten didana. Gu existitzen garen denboraren eta mugimenduaren ilusioaren analogia ere ematen du. Batzuetan irudipena izaten dut denboraren ilusio batean bizi garela. Guk uste dugu denboran zehar abiada “naturalean” edo anbiguetaterik gabeko abiada batean mugitzen garela, baina kanpotik begiratuko lukeen beste izaki batek denboran geldi bageunde bezala ikusiko gintuzke, edo existitzen den denboraren multzoa osotasun baten moduan ikusi ahal izango luke.

Utzidazue Jorge Luis Borges-en *Avatares de la tortuga* (Dortokaren gorabeherak) istorioaren zati hau ere aipatzen: “Guk (gugan diharduen jainkotasun zatiezinak) mundua amestu dugu. Sendoa amestu dugu, misteriotsua, ikusgaia, nonahikoa espazioan eta irmoa denboran; baina desarrazoizko arrakala

meheak eta betierekoak onetsi ditugu haren arkitekturan, faltsua dela jakiteko. [...] Onar dezagun idealista guztiek onartzen dutena: munduaren nolakotasun haluzinatorioa. Egin dezagun inongo idealistak egin ez duena: bila ditzagun nolakotasun hori berresten duten irrealtasunak”².

P.N.: Bi gauza nahi nituzke argitu: infinitua eta infinitesimala funtsean erabat desberdinak dira. Infinitesimala finitu zenbakarria eta txikia da, eta haren limiteak zerora jotzen du. Infinitua gauza infinituki handia da, eta asintota ezin neurtuzkoa du.

S.L.D.: Alyson, zuk izan duzun azken ideia horrek, “kanpotik begiratuko lukeen beste izaki” batez, Jainkoarengan pentsarazten dit (niretzat, Jainko judeokristaua da Jainkoa, den guztiaren sortzailea eta euslea). Guztiaren sortzailea delarik, baita denboraren eta espazioarena ere, eta aldi berean bere sorkariaz bestelakotzen delarik (sorkuntzaz “kanpo” baitago), Jainkoak bakarrik uler ditzake guztiz zeroa eta infinitua bezalako kontzeptuak. Eta Hark bakarrik ikus lezake denbora egiaz den bezalakoa. Baina nire ustez, sortu gaituzten izaki hilkorrek garenez gero, guri ez dagokigu nozio handi hauek besterik gabe ulertzea, baizik eta haiekin jardutea, haiekin borrokatzea, haien gainean pentsatzea eta haietan lan egitea. Eta horixe da, nolabait ere, elkarrizketa honen solasgaia.

P.N.: Jainkoari dagokionez, nik ez dut uste inolako eragilerik/Jainkorik aipatu behar denik kontzeptu hauek ulertzeko. Jainkoa aipatzeak ez du laguntzen gauzak argitzen. Fedeak gure uste bat sendotzen du, izan behar duela justifikazio arrazional bat gauzak diren bezala izan daitezen, sendotu egiten du gure Unibertsoaren onespina, sortu duen botere goren batek emana datorren bezala. Agian ez gara inoiz helduko ulertzera zergatik den hori horrela, baina Jainkoagan sinesteak erraztu egiten du asmoa hori zela ulertzea. Alabaina, “gauzak diren bezala direla” onartzeko ez da inolako eragilerik behar.

A.S.: Bai, noski. Askotan izan dut esperientzia hori, jakina. Orain urte batzuk, bizikletaz nindoala, auto batek harrapatu ninduen (zorionez ez zitzaidan ezer gertatu), baina nire bizikletatik airean ateratzeko prozesuan, inguratzen ninduen guztia ikusi ahal izan nuen... ikusi nuen lurra nola hurbiltzen zitzaidan. Astia izan nuen era guztietako gazetan pentsatzeko. Dena oso mantso gertatu zen... lurra jo nuen arte!

Jainkoari dagokionez, egia esan ez nintzen Jainkoarengan pentsatzen ari denboraz kanpoko ikuslea delakoan. Orain gutxi irakurri dudana teoria batean ari nintzen pentsatzen, teoria horrek esaten baitu Unibertsoa beste izaki batzuek sortutako holograma dela, Unibertsoaren sorrerari buruzko esperimendu moduko bat, zulo beltzen eraketarekin guk egiten ditugun esperimenduen antzekoa. Ez dakit zehatz noiz irakurri nuen hori, eta, gauza zentzugabea ematen badu ere, ezin dut gogotik atera. Hala balitz, beste izaki horiek gure Unibertsoari/haien esperimentuari beha egongo lirateke, beren denboratik/espaziotik.

Nolanahi ere, gauza batean bat nator zuekin: galdera handi horiekin borrokatzea dela gure eginkizuna (Jainkoa aipatu edo ez, Jainkoa inplikatu edo ez). Horixe ari gara hemen egiten, eta oso gustura egon naiz zuekin biokin hizketan. Eskerrik asko zuen denboragatik!

[Itzultzailea: Roseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Lewis Carroll, *Ispiluan barrena*, Pamiela, 2004, 40. or. [Itzultzailearen oharra] [itzuli]
2. Jorge Luis Borges, "Avatares de la tortuga", hemen: *Obras Completas*, Discusión, EMECÉ Eds., 1972, 258 or. Jatorrizko testua: "Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso. [...] Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter". [Itzultzailearen oharra] [itzuli]