

# Soto

Laugarren dimentsioa

GUGGENHEIM BILBAO

SOTO LAUGARREN DIMENTSIOAN .....	3
<i>LA BEAUTÉ EST DANS LA RUE!</i>	
JESÚS RAFAEL SOTO-REN 1969KO AGERRALDI PUBLIKO PAREGABEA .....	10
SOTO-REN <i>ZEHARKAGARRIAK</i> .....	18

# SOTO LAUGARREN DIMENTSIOAN

MANUEL CIRAUQUI

“Denak erlazioa daukanez gero kanpoko gauzekin, Osotasunak izan ezik, ondoriozta daiteke ezin dela ezer egiazkorik esan gauza berezietz, eta, izan, Osotasuna besterik ez dela erreala”. —Bertrand Russell<sup>1</sup>

“Artearen jatorria: gertaera fisikoaren eta efektu psikikoaren arteko desadostasuna”. —Josef Albers<sup>2</sup>

Caracasen hirurogeiko hamarkadaren hasieran egindako argazki batean, Jesús Rafael Soto artista ikusten dugu guztiz landaretza joriko lorategi bat zeharkatzen. Hostoen eta adarren bilbaduraren trinkotasunak nekez uzten digu haien artetik hormak ikusten. Sotok aurrera egiten du, aldi berean begiratu bat eginez eskuinaldera, Carlos Raúl Villanueva arkitektoaren aldera, zeina zutik baitago *Titulurik gabea* (1957) obraren ondoan, zainduko balu bezala<sup>3</sup>. Hagatxo metalikoz egindako zenbait plano laukizuzenek eratzen dute obra; hagatxoak paraleloak dira leku batzuetan, edo perpendikularrak eta diagonalak beste batzuetan. Elkarrengandik distantzia batera muntatuak daude, eta planoak elkarren gainka jarriak ikusten dira. Elementu perpendikularrek altuera ematen diote gailuari, eta era horretan idulkiaren konbentzioa saihesten da. Kaiola irekia da, begia bereganatzen du, baratze ederraren erdian dagoen totem bat dirudi. Eskultura baino areago, gailu bisual bat da, behatzen dionari erronka egiten diona, berdin da behatzailea gelditi dagoen, obraren aldera mugitzen den, edo obra saiheska ikusten duen. Obra horren ezaugarriak ohikoak dira Sotoren berrogeita hamarrek hamarkadaren erdiko produkzioan: plano marradunak eta erdi gardenak bata bestearekiko tarte batekin gainjarriak, motibo estrukturala, lerrozuzena, interferentzia kalkulatu; hortik atera zen *Zeharkagarri* entzako aurre-idea. Sotok gailu bibrakor horiek hasiera batean plexiglasezko gardenkien moduan ekoitzi zituen eta ondoren kanpoan instala zitezkeen bilbe metalikoen gisara. Pieza horretan erdialdeko panelik bereziena metalezko beso bati esker geratzen da airean eutsia, eta makina-nahitasuna ematen dio horrek multzoari.

Gailu horrek erronka egiten dio mugitzen den behatzailearen begi-pertzepzioari (*kinestesia*), eta eragotzi egiten du forma egonkorrez gauzatzea ikuspen estereoskopikoaren erresoluzioa. Zenbat eta handiagoa izan miaketa ikuslearen aldetik, orduan eta handiagoa da objektuaren egonkortasunik eza, hala esan liteke. Lorategi tropikalaren erdian areagotu egiten da itxuraz obraren eraginkortasuna, analogia baten moduan eskaintzen baita haren konplexutasun ikaragarria. Museo modernoetako barne-arkitekturak —hala adibidez Villanuevak berak 1971n Sotorentzat haren jaioterri Ciudad Bolívarren diseinatu zuena— zaratarik gabeko inguru ideal bat eskaintzen die artelanei, baina badirudi kasu honetan landaretzaren erdian guztiz areagotzen dela forma geometrikoen unibertsaltasun

antinaturala. Sotok berak esan zuen bezala: “Karratuak niretzat formarik egiazki gizatiarrena irudikatzen zuen eta irudikatzen du oraindik, gizonaren sorkari huts-hutsa delako zentzuan. [...] Etxe batek, zuhaitz batek, dimentsio gutxi-asko definituak dauzkate, neurri bat dute, eta forma geometriko batek, berriz, dimentsio infinituki txikiak edo infinituki handiak izan ditzake, mugarik ez dauka neurriaren aldetik, eta, horren ondorioz, ihes egiten dio erabat Mendebaldeko artearen antropozentrismo tradizionalari”<sup>4</sup>. Naturaren uhinez batere ohartu gabe, adar nahasien gaintik flotatzen du karratuak, munduaren gainean duen botere erregulatuaren erakusgarri gisa<sup>5</sup>. Baldin kuboak karratu infinituz egina bada, Sotoren *Zeharkagarriak* sistematikoki hartuko du, gestualitateari itzuri egiteko, forma kubikoa; eta karratuaren proiektzio gisa funtzionatuko du, hain zuzen ere, espazioan eta denboran. Haren hedadura iraupen gisa baizik ezingo da neurtu, haren bolumena esperientzia gisa, haren kolorea bibrazio gisa.

James J. Gibson pertzepzioaren aditu handiak, pasarte ospetsu batean, auzitan jarri zituen ilusionismo klasikoaren mitoen baliozkotasuna eta “begia engainatu” daitekeelako ideia [*fooling the eye*]; margoak erabiliz irudikatzeari buruzko elezaharra aipatzen du, pintore greko bati buruzkoa, zeinak mahats-aleak halako perfektioz margotu zituen, non txoriak mokokatzen inguratu baitziren<sup>6</sup>. Bada arrazoi bat azaltzen duena zergatik ezin duen koadro batek begia engainatu, azaltzen du Gibsonek, eta hura da irudia ez dela ikuspenarekin mugitzen, eta, aldi berean, ez dagoelako, mundu fisikoan, gelditasun erabateko eta foku-bakarretik begiratzen duen animaliarik. “Kamera finkotzat harturiko begia bakarrik engaina daiteke [...] Irudi bat, izan fotografikoa edo izan kirografikoa, gainazal landua da beti, eta beti hautematen da beste gainazal ez piktorikoen testuinguruan. [...] Erakutsitako informazioa bikoitza da. Irudia aldi berean da eszena bat eta gainazal bat, eta eszena, paradoxaz, gainazalaren *atzean* dago”<sup>7</sup>. Irudiaren ikusmolde tradizionalari egiten dion kritika zorrotzean, irudikapenaren kontzeptua bera auzitan jartzera heltzen da Gibson, “engainagarria” baita: “Kolorezko argazki bat, eskuragarri dagoen kalitate tekniko handiena izanda ere, ez da gauza ingurune naturaleko behaketa-puntu bateko informazio guztia gordetzeko, informazio hori mugagabea baita”<sup>8</sup>. Beste hitzetan, irudiaren leialtasun ikonografikoa oso handia bada ere, ezin gaingintuzkoa da errealitate fisikoarekiko duen aldea, bere *gelditasunagatik*. “Pintore ez-objektiboek dagokienez, barre egiten diote etxeko objektuak, animaliak, pertsonak, jainkoak, barrenaldeak edo paisaiak antzinako moduan irudikatzeari; baina argudiatzen dute oihalaren gainean ipintzen dituzten formek eta koloreek ‘espazioaren’ zuzeneko esperientzia dakartela. Zer esan nahi ote dute, halako konexioa eginez hitz hain erabili baten bitartez? Pintura geldi batek ‘mugimenduaren’ [*motion*] esperientzia bat eman dezakeela, hori beste paradoxa bat da”<sup>9</sup>. Urte batzuk lehenago, arte *zinetikoa* deritzanaren goraldia aztertzen aritu zen Gibson, eta ontzat eman zuen arte hark proba-eremu gisa zuen balioa ikusmenaren mekanikari behatzeko. “Mugimenduaren pertzepzioaren ikusmolde berriak eta espazioaren pertzepzioaren ikusmolde berriak eskutik helduta etorri ohi dira. [...] Artearen adar berri batean —arte zinetikoan— esperimenduak diren metodoek, balio esperimentalak dute berez. Sorta optiko [*optic array*] aldakor batetik sortzen diren ‘abstrakzioak’ askoz ere interesgarriagoak eta bariatuagoak dira pintura batenak baino. [...] Irudi zinetikoa [...] ez da zertan pentsatu inguruaren errepika edo irudikapen gisa, *informazio-eramale* [*carrier of information*] gisa baizik, eta kasu honetan gertaera baten informazioa da [*event-information*]. Sor liteke irekidura bat edo leiho bat eta atzean disko bat edo zinta bat jarri, proiektzio-pantaila bat erabili orde; edo kolorezko adabaki bat mugirazi pantailako zirritu baten gainean; edo marrazkiak ipini fonografo baten disko-jogailuaren gainean”<sup>10</sup>. Funtsezkoa gertatuko zen Gibsonen ikerketarako obra zinetikoaren ideia hori, informazio bisualaren sortzaile gisa alegia. Espekulazio optiko hutsa eskatzen duen obrak ez bezala, objektu pertzibituaren mugimendua ere baliatzen du obra zinetikoak, baita hartzailearen mugimendua ere. Bien

konbinazioak begia baino harantzago pentsatzera behartzen gaitu, Gibsonek bultzatzen duen pertzepzio bisualari heltzeko modu “ekologikoaren” oinarria ipiniz. Gertaera bisualik ez dago behatzailea parte-hartzaile bihurtzen ez duenik; ezereen ikuspenik ez dago gorputzik gabe, ez gorputzik mundurik gabe, ezta enpirismo bana bost zentzuentzat ere. “Ikuspenaren arazoarentzat, ez da aski izango irudiaren optika, eta aukera ekologikoak formulatu beharko dira. Azken horiek lehenengoa baino analisi-maila altuagoan daude”. Hala, Gibsonen konklusioa zera da “defendaezina da ziur asko ontzat ematea zentzu-kopuru finko bat dagoenik”<sup>11</sup>. Lerro hauek 1968koak dira, hau da, ia-ia Sotok arte zinetikoa egitura inguratzaileen edo *Zeharkagarrien* bidez gainditu zuen unekoak. Beste saiakera batean, eta hura lehenagokoa zen, “estereokinesia” eta mugitzen den ikuspenaren sakontasun-efektuak eta ilusioak aztertu zituen Gibsonek, alanbrezko irudien erabilera azpimarratuz esperimenteren “objektu birtual” gisa. Hirugarren erreferentzia horrek 1957ra garamatza, urte horretan bukatu baitzituen Sotok gardentasun geometrikoko jokoak alanbre tolestuen eta beste forma zimurtsu eta irregularren “desmaterializazioa” esploratzeko, bere joera informaleko obretan.

Sotoren obrek, ez baitira inongo elementu mekanikoren mendekoak, eta ez baitute motibo ikonografiko jakinik bilatzen, behatzailearen mugimendua hartzen dute *gai* nagusitzat (lekualdaketa, oszilazioa), baita mikromugimendua ere (dardara, oreka, taupada). “Tout bouge, il n’y a pas d’immobilité” (“dena mugitzen da, gelditasunik ez dago”), utzi zuen idatzirik haren adiskide Jean Tinguely-k 1959ko martxoan banaturiko panfleto batean<sup>12</sup>; izan ere, Soto izan zen, artista zinetiko guztien artean, *motorrik gabeko* esperientzia estetikoan sinesterik sendoena izan zuena. Izan ere, Marcel Duchamp-en *Rotative demi-sphère* (*Birakari esferiardia*, 1925) obraren aurkikuntza izan zen haren ikerketaren une nagusia; Duchampen obra Sotoren beraren obrarekin jarri zen ikusgai *Le Mouvement* inaugurazio-erakusketan<sup>13</sup>, eta hark eragin zion espiralaren ilusioa motor mekanikorik gabe funtzionarazteko desira<sup>14</sup>. Era berean, esan liteke erakusketa horrexetatik abiatuta, hain zuzen ere, gainditu zuela Sotok ikusten dena, eta orduan hasi zela interesatzen *bibrazioa* eta *energia* bezalako kontzeptuetan, zeinak sakonagoak edo ez hain enpirikoak baitira. Modu berean, garrantzitsua da Duchampen obra bat izatea aurrerapen horien katalizatzailea, dagoeneko *in extenso* frogatu baita artista horrek “laugarren dimentsioan” —hasi *Nu descendant un escalier* (*Biluzia eskailerak jaisten*, 1912) eta *Rotoreliefs* (*Erliebe birakariak*, 1935) direlakoekin eta *Le grand verre* (*Beira handia*, 1915–23) deituaraino— zuen interesat<sup>15</sup>.

“Errotazioa, Unibertsoen bizitzeko modua. Bizitza-modu ezezaguna artearentzat”, zioen Duchampen epigrafeak *Manifeste dimensioniste* testuan, zeina Charles Sirato hungariar poetak argitaratu baitzuen 1936an. 1925eko *Demi-sphère rotative* lanak zirkulu ez-kontzentrikoen metaketa bat aurkezten du; zirkulu horiek elkarren barruan inskribatuak daude, batak bestea ukitu gabe eta gainazal biribil batean (esferiardian) inprimaturik; motor batek gainazal hori birarazten du, etengabe hariltzen den irudimenezko lerroa sortuz. Sotok pieza horri erantzunez ekoitzi zuen *Espiral* (*Espirala*) obraren kasuan, elkargainka ipinitako planoen gelditasunak errotazioaren beraren anbiguotasuna azpimarratzen du, zeina areago agertzen baita behatzailearen mugimenduari jarraitzen dion irudiaren tropismo antzeko baten gisa. Espirala da Sotoren gardenkietan agertzen den kurba bakarra, eta artelanaren espazio-denborazko dinamismoaz duen ideia iren ikur bihurtzen da. Gutxitan azpimarratzen da nola, hamabi urte geroago, 1967ko udaberrian eta *Zeharkagarriaren* asmakizuna markatuz Denise René galeria berean, Sotok maleta antologiko bat aurkeztu zuen, *Sotomagie* izenekoa, zenbait obra eramangarriren artean, *bi espiral* eta egilearen garai serialistako serigrafiak zeuzkana<sup>16</sup>. Maleta, inondik ere, Duchampen *Boîte-*

*en-valise (Kutxa maleta batean)* obraren zorduna da, eta *Zeharkagariaren* ondoan ageri da artxiboko irudietan. Urte batzuk geroago, 1974an, beste espiral baten barruan zabaldua topatzen ditu artistak berak bere obra handietako asko; baina orduko hartan espiral arkitektonikoa zen. Egilearen herkide Juan Pedro Posani-k arkitekturako aldizkarian azpimarratu zuen bezala, “nukleo huts baten inguruan dinamikoki bihurtzen den arrapala bat da Guggenheim Museoa. Horma-sabai-zoru zelularen estratifikazioa eta [zatiketa] desagertu da, eta espazioak, zurrumbilo bat bezala jirabiraka, beste neurri-unitate bat hartzen du”<sup>17</sup>. Nukleo huts horretan, oso dimentsio handiko *Zeharkagari* bat instalatu zuen Sotok, zeinaren plastikozko harizpietan harrapatua geratzen baita arkitekturaren argi zenitala.

Nolanahi ere dela, *Espiral* horrekin ezin zehaztuzko espazio bat sortzen da jadanik. Kontraesanaren printzipioa ezeztatzen den eta forma bat bera eta bere aurkakoa, aldi berean zuria eta beltza, ahurra eta ganbila, barnekoa eta kanpokoak, opakua eta gardena izan daitekeen lekuan, leku hartantxe azaltzen da laugarren dimentsioa eta inskribatzen da esperientzia estetikoak. Sotok, Duchampengandik ez ezik, XX. mendeko zenbait abangoardiatatik heredatu zuen dimentsioaren obsesioa. Kubistek eta futuristek, suprematistek eta konstruktivistek: mugimendu askok bereganatu zuten laugarren dimentsioaren nozio guztiz espekulatiboa, beren desira estetikoak, zientifikoak, iraultzaileak, mistikoak proiektatzen zituen pantaila baten gisan<sup>18</sup>. “Aldi berean norabide guztietara jotzen duen espazio-magnitudearen sen azpiratzaile bat”, esan zuen Max Weber pintore kubista amerikarrak 1910ean<sup>19</sup>. Bere karreraren zati handi bat gai honi eskaini dion Lynda Dalrymple Henderson-ek gogorarazten duen bezala: “Malevich-ek 0.10 erakusketan agertu zituen bere lehen oihal suprematistak, San Petersburgon, 1915eko abenduan[;] oihal batek izena zuen *Masa piktorkoen mugimendua laugarren dimentsioan*, eta beste batzuek era honetako azpitituluak zeuzkaten: *Kolore-masak laugarren dimentsioan* eta *Kolore-masak bigarren dimentsioan*. Malevichen pintura suprematistek [...] indarrez iradokitzen dituzte hiru dimentsioko objektuek, plano bat zeharkatzen dutenean, sortu ohi dituzten bi dimentsioko sekzioak eta aztarrenak; [Charles Howard] Hinton-ek eta [Piotr Demianovich] Ouspensky-k eztabaidatzen dute horri buruz, eta Bragdon-ek *A Primer of Higher Space* liburuan ilustratzen du”<sup>20</sup>. Sotoren lehen *Zeharkagariaren* euskarri-egiturak Malevichen gurutzea imitatzen badu ere<sup>21</sup>, askoz ere lehenagotik erreibindikatzeko zuen artistak errusiarraren *Karratu zuria atzealde zuri baten gainean* obrak bere obra serioetan izan zuen garrantzia. Haien artean, *Desplazamiento de un cuadrado transparente (Karratu garden baten lekualdaketa)*, 1953–54) eta *Métamorphoses (Metamorfosiak)*, 1954) obrek gogora ditzakete Hinton-ek bere 1904ko tratatu eraginkorrean erabiltzen dituen ilustrazioak<sup>22</sup>. Ez du garrantzi gutxiagorik Mondrian-en obrak ere, haren koloreen gurutzaketetan lerroen eta planoen arteko erlazioez egindako argi-koroa kromatikoa baten flotazioa irakurri baitzuen Sotok. Runette Kruger-ek seinatzen duen bezala, Ouspenskyren doktrina teosofikoari jarraitu zion Mondrianek, eta bere ikerketa estetikoan, hiru dimentsioko munduaren beste eragozpenen artean, grabitatearekiko edo norabide-bakarrarekiko emantzipazioa bilatu zuen. Laugarren dimentsioaren ideia teosofikoa dela-eta, honako laburpen hau egiten du Krugerrek: “Hiru dimentsioko gorputz batek mugitu behar duen norabidea, bere baitan ez dagoena, bere aztarrena utzi ahal izateko lau dimentsioko espazioko gorputz bat balitz bezala, gure denboraren lerroarekiko norabide perpendikularra da. Horrek esan nahi du lau dimentsioko gorputzak hiru dimentsioko gorputzen agerpena direla haien osotasunean, haien denbora betierekoan existitzean”<sup>23</sup>. Antzeko hitzekin azaldu zuen Duchampek hori Pierre Cabanne-rekin izan zuen solasaldietako batean: “Hiru dimentsioko edozein objektu, odol hotzean begiratuz gero, lau dimentsioko zerbaiten proiektzioa da, ezagutzen ez dugun gauza batena”<sup>24</sup>. Malevichen eta Mondrianen obrak zirela medio begiztatu ahal izan zuen Sotok pinturaren ahalmen bibratorioa,

erlazionala eta dinamikoa; eta Duchampekin topo egin zuelarik, lehenak inspiratu zituen mistikatik distantzia zuhur batean kokatu ahal izan zen, eta auzi zientifiko jakinetatik gertuago, nola diren argi-bibrazio-energiaren continuum-a eta ziurgabetasunaren printzipioa. Artistak, hala esango du Sotok, “unibertsoaren egoera sentigarriak deszifratzen ditu”, eta, zientzialaria, berriz, haren “egoera frogagarrietan” kontzentratzen da<sup>25</sup>.

Zinetismoa, azpimarratuko zuen Jean Clay kritikariak, ez da “mugitzen dena, baizik eta erreala denaren *ezengorkortasunaren* kontzientzia hartzea”<sup>26</sup>. Ezengorkortasun horretan analogiaren printzipioa da nagusia, eta bibrazio-egoerek argitik soinura, koloretik berora, ukimenetik erritmora garamatzate. Marc Collet-ek gogoratzen du nolako garrantzia izan zuten “Domaine musical” topaketek, zeinak Pierre Boulez-ek antolatu baitzituen Maria Helena Vieira da Silva, Joan Miró, Henri Michaux eta Soto bera bezalako artistentzat berrogeita hamarreko hamarkadaren hasieran. “Mugimendua, Sotorengan, unibertso musikalean liluritzen duen denborazko dimentsioa bere garapen plastikoan txertatzeko borondate iraunkor baten ondorio saihetsezina da, eta ‘laugarren dimentsioa’ deitzen duen horretan gauzatzen da”<sup>27</sup>. Esperientzia bibratorio horren jarioa agerikoa gertatzen da Ángel Hurtado-k artistari buruz egin dituen filmetako batean erregistratzen duen sekuentzian<sup>28</sup>. 1982ko otsaileko egun batean, Madrilgo Velázquez Jauregian, Sotoren erakusketa ikustera joandako emakume bat, *Courbes immatérielles jaunes* (*Kurba materiagabe horiak*, 1979) horma-lanera inguratzen da; ardura handiz behatzen dio, eskua luzatu eta hagaxka flotatzaileen gainetik pasatzen du, eta hagaxkak dardarazten ditu eta soinua eginarazten die, obra osoa musika-tresna handi bat balitz bezala; ondoren, urrundu egiten da multzoaren bibrazio baitaratuari beha geratzeko. Lerroak, mugikorak eta elkarren gainka ipiniak, airean desagertzen dira. Sotok adierazi zuen: “Espazio pluridimentsional, elastikoaren alorreko ikerketaren zale amorratua naiz, non elementu guztiak egoeraren erlazio osoaren zerbitzura baitaude”<sup>29</sup>. Haren praktika betetasun-maila batean kokatzen da, periodorik gabe. Jarioan mugitzen da denbora norabide guztietan.

Bi hamarkada lehenago, “bibrazioa, huts-hutsik bere horretan, harpa baten hariaren” pareko gauza ote litzatekeen galdetzen dion elkarrizketa-egileari, honako hau erantzuten dio artistak: “Bai, beti ere ez bada hariaren beraren irudi bisuala, baizik eta huts-hutsik bibrazioa. [...] Nire ikerketa bisuala da bakarrik, ez musikala”<sup>30</sup>. Signals-ek argitaraturiko buletineko orrietan irakur genezake truke labur hori; 1965eko udazkenean Sotori bere lehen atzera begirakoa eskaini zion ikerketako galeria-zentroa zen Signals. David Medalla filipinarrak, artista gaztea eta buletinaren editorea orduan, 1962an aurkitu zuen Sotoren obra, eta honako hau idatzi zion bere lankide Paul Keeler-i: “Zoria goreneko mailan dago, eta, hala ere, ezer ez da geratzen zori hutsaren mende [...] Elementu horiek ez dute ezer esan nahi, ez *dira* ezer. Beren elkar-ekintzetan bakarrik [...], elementuek, erlazio jakinetan lekualdatzen direlarik, elkarrekin bibratzen dute eta beren bizitza propioa eskuratzen dute [...] Hark agerrarazten digu, bitartekorik soilenaren bidez, existentzia osoari bizitasuna ematen dion energia ikusezina”. Geroago, Sotoz mintzatuko zen “oftalmologoa” eta “metonimia bisualen hornitzailea [balitz bezala], zeinaren ikerketak Kolonen aurreko artelanetako *moiré*-efektudun motiboetara hurbiltzen baititu bere obrak”, eta aldi berean bihurtzen ditu “arte teknologikoaren lehen *ikonoak*”<sup>31</sup>. Medallak ezagutzen zuen inondik ere Mondrian, Gabo edota Moholy-Nagy bezalako aintzindariekin Soto lotzen zuen historia, eta informazioa erruz zuen teknikaren aurrerapenei buruz hirurogeiko hamarkadaren une hartan. Zilegi da, horretaz, interpretatzea Sotoren obrek, arte teknologikoaren ikono gisa, ez izatea “lehentasunaren” ezaugarria ikuspegi kronologikotik, baizik eta, areago, ikuspegi materialetik edo kausaletik. Lerroa,

gardentasuna, oinarrizko forma geometrikoak eta giza pertzepzioaren oinarrizko makineria: horra zerk osatzen duen Sotoren teknologia erradikala.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

## Oharrak

1. B. Russell, *A History of Western Philosophy, and Its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*, New York: Simon & Schuster, 1945, 733. or. [itzuli]
2. *Réalités Nouvelles* aldizkarian agertutako poema, 6. zk., 1952, 8. or. [itzuli]
3. Villanuevaren argazkilaria eta lankidea zen Paolo Gasparini-k egin zuen argazkia 1973an. Badago lehenagoko argazki bat, *Newsbulletin Signals*-en 1965eko ekaina-uztaila alean argitaratu zena (15. or.); bertan eskultura berbera ikusten da, landarediak janda, zirrikietatik adarrak eta hostoak ateratzen zaizkiola. [itzuli]
4. Ariel Jiménez, *Conversaciones con Jesús Soto*, Caracas: Fundación Cisneros, 2005, 57. or. [itzuli]
5. *Ibid.*, 120. or. Josef Albersen ikerketari erantzuten saiatu zen Soto —honen iritzian “ebatzi gabe” baitzeuden—, haren *omenaldiak karratuari* obretan topatzen baititu bai “kolorearen anibalentzia espaziala”, bai anibalentzia horri “espazio-denborazko soluzio” bat emateko premia. [itzuli]
6. James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York: Taylor & Francis, 1986, 280–281. or. Hemendik aurrera, bestelako erreferentziarik ez dagoen lekuan, gaztelaniazko itzulpena egilearena dela ulertu behar da. [itzuli]
7. *Ibid.*, 281. or. [itzuli]
8. *Ibid.*, 279. or. [itzuli]
9. *Ibid.*, 269. or. [itzuli]
10. James J. Gibson, “What Gives Rise to the Perception of Motion?”, *Psychological Review*, 1968, 75. alea, 4. zk., 345. or. [itzuli]
11. *Ibid.*, 338–339. or. [itzuli]
12. Tinguelyk 1959an burututako happening-ean, “Für Statik” izenekoan, aipatu panfletoaren aleak hegazkin arin batetik airean bota zituen Düsseldorf hirian. [itzuli]
13. Galerie Denise René, Paris, 1955eko apirilak 6–30. [itzuli]
14. Sotok askotan aipatu zuen une hori elkarrizketetan, ikus adibidez: Ariel Jiménez, *op. cit.*, 86. or.; baita 1966ko abuztuan egindako adierazpenak Natalie Ernoult-ek jasotakoak “Spirale, 1955” sarreran, hemen: J.-P. Ameline ed., *Soto* (Paris: Musée national d’art moderne, 2013), 48. or. [itzuli]
15. L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983. [itzuli]
16. *Soto, de l’art optique à l’art cinétique*. Galerie Denise René, Paris, 1967ko maiatza-ekaina. [itzuli]



17. Juan Pedro Posani, "Apuntes sobre la cuarta dimensión en arquitectura", a (Carlos Raúl Villanuevak argitaraturiko aldizkaria), 1951, orririk gabe. [\[itzuli\]](#)
18. Alderdi horietako bakoitzari eta XX. mendearen hasierako joerei dagokienez, ikus: Leonard Shlain, *Art & Physics: Parallel Visions in Space, Time, and Light*, New York: Harper Perennial, 2007; Mark Antliff, "The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space", *The Art Bulletin*, 82. alea, 4. zk. (2000ko abend.), 720–733 or.; Nico Israel, *Spirals. The Whirled Image in Twentieth-Century Literature and Art*, New York: Columbia University Press, 2015; R. Kruger, "Art in the Fourth Dimension: Giving Form to Form—The Abstract Paintings of Piet Mondrian", *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, 5, 2007ko uda, 23–35. or.; L. D. Henderson, "The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture", *Configurations*, 17. alea, 1–2 zk., 2009ko negua, 131–160. or.; Tony Robbin, *Shadows of Reality: The Fourth Dimension in Relativity, Cubism, and Modern Thought*, New Haven: Yale University Press, 2006. [\[itzuli\]](#)
19. Max Weber, "The Fourth Dimension from a Plastic Point of View", *Camera Work*, 1910eko uztaila, 25. or. 1913an, Weberrek *Interior of the Fourth Dimension (Laugarren dimentsioaren barrenaldea*, ikus 2. fig., 22. or.) koadroa margotuko zuen. Gaur egun National Gallery of Art-en dago, Washington, DC. [\[itzuli\]](#)
20. L. D. Henderson, *op. cit.*, 148. or. Aipatutako lanaren titulu ofiziala *Autoa eta andrea* da, besterik gabe, baina askotan aipatzen dute erreferentzietan Henderson-ek erabiltzen duen azpтитulu horrekin. Esate baterako Linda Boersma, *0,10. The Last Futurist Exhibition of Painting* (Rotterdam: 010 Publishers, 1994), 77. or. Malevichen 1915eko bestelako lanetan ere azpтитulu hori (*Kolore-masak laugarren dimentsioan*) mantentzen da, esate baterako *Motxiladun mutiko baten errealismo piktorkoa* lanean (Art Institute of Chicago-ko bildumakoa) edo *Futbol-jokalari baten errealismo piktorkoa* lanean (MoMA-ko bildumakoa). [\[itzuli\]](#)
21. Ariel Jiménez, *op. cit.*, 113. or. [\[itzuli\]](#)
22. Charles Howard Hinton, *The Fourth Dimension*, Londres: Swann Sonnenschein & Co., 1904. 18 eta 23 irud. (30 eta 48. or. hurrenez hurren). [\[itzuli\]](#)
23. R. Kruger, 29 or. *Tertium Organum: The Third Cannon of Thought* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981) da Ouspenskyk gogoan duen obra. Errusieraz argitaratu zen lehen aldiz, 1912an. [\[itzuli\]](#)
24. L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, NJ: Princeton UP, 1983, 126. or. eta ondorengoak. [\[itzuli\]](#)
25. Sotori J.-L. Daval-ek egindako elkarrizketa, 1970eko urtarrila; J.-P. Ameline-k aipatua, *op. cit.*, 25. or. [\[itzuli\]](#)
26. Arnaud Pierre-k aipatua, "L'immatériel de Soto et la peinture du continuum", hemen: *Soto*, erak. kat. (Paris: Jeu de Paume, 1997), 30. or. [\[itzuli\]](#)
27. Marc Collet, "Le domaine musical de Soto", *ibid.*, 33–34. or. [\[itzuli\]](#)
28. *Soto. Una nueva visión del arte*. Corporación venezolana de Guayana eta Fundación de Arte Moderno Jesús Soto, 1988. [\[itzuli\]](#)
29. José F. Beaumont, "El creador Jesús Rafael Soto muestra en Madrid su arte pluridimensional", *El País*, 1982ko otsailak 10. [\[itzuli\]](#)
30. Ludovico Silva, hemen aipatua: *Newsbulletin Signals London*, argit. David Medalla, 1965eko azaroa-abendua, 21. or. [\[itzuli\]](#)
31. David Medalla, "Soto", hemen: *Soundings One*, Paul Keelerrek Ashmolean Museumem antolaturiko erak. kat. Erakusketa: Oxford, 1964ko urtarrila-otsaila, orririk gabe. [\[itzuli\]](#)

# LA BEAUTÉ EST DANS LA RUE! JESÚS RAFAEL SOTO-REN 1969KO AGERRALDI PUBLIKO PAREGABEA

MÓNICA AMOR

*Guy Brett-entzat*

“Munduan eta, era berean, handik kanpo egotea, hortxe datza Soto-ren lanaren poesia... Gauzen munduko korronte aurreikusi ezinek aktibatu eta bizitu egiten dute margolaneko espazioa”<sup>1</sup>.

1966 inguruan, Jesús Rafael Sotoren obrak dimentsio arkitektonikoa hartu zuen eskaera berriek, eskura zeuzkan baliabideen gehikuntzak eta garai hartan Frantziako arte- eta kultura-arloetan urbanismo espazialari eta giroari buruz garatzen ari zen diskurtsoak eraginda. Urte horretan, esate baterako, Venezuelaren ordezkaria izan zen Soto Veneziako Bienalean, pabiloi nazionaleko horma handietako bat estaltzen zuen hagaxka zintzilikariz osaturiko gortina batekin. Egitura bilkaria zen, bere *Murs cinétiques* (*Horma zinetikoak*) izeneko obra bien jarraipena; Bruselako 1958ko Erakusketa Unibertsalerako sortu zituen dimentsio handiko obrak ziren bi haiek, eta argi iragartzen zuten hurrengo urtean Pariseko Denise René galerian erakusgai jarriko zen lehen *Zeharkagarria*. Soto artista ezaguna zen ordurako, eta zenbait elementuren arteko intersekzio emankorren emaitza zen haren obrari zentzua ematen zion diskurtso-esparrua; garai hartan espazioak eragiten zuen interesa (espazio urbanoa eta estetikoak), Europan urte haietan loratzen ari zen zinetismoa delakoaren paradigma esperimentalak, eta artistak berak unibertsalismoarekin, arte bisual hutsarekin, asmamenarekin, desmaterializazioarekin eta mugimendurekin zuen konpromisoa ziren elementu haiek. Sotori buruzko literatura zabalak interes horiek aztertzen ditu, behin eta berriz agertzen baitira haren corpus artistiko zabalean. Nire helburua, beraz, *Zeharkagarria* (*Penetrable*, 1969) monumentalean zentratzea da; Musée d'art moderne de la Ville de Paris (MAM) eta Palais de Tokyo bereizten dituen patio publikoan instalatu zen, urte hartako ekainean MAMen itxi zen artistaren atzera begirako erakusketa ibiltari handia zela-eta<sup>2</sup>. Pariseko udaberri urrun hartatik zehatz-mehatz mende erdia igaro denean ari naiz orain idazten, eta iruditzen zait aztertu beharra dauzkadala bai leku historikoa, bai hiri-interbentzio publiko haren espezifikotasuna, 1968ko maiatzean Frantzia geldiarazi zuten manifestazio jendetsuak gertatu eta urtebetera egina.

1969ko *Zeharkagarria* lanak aurreko urteko protestek mahai gainean jarri zituzten gai garrantzitsu batzuk gogorarazten ditu, bai esparru estetikokoak, bai esparru politikokoak: askapena, jaia, ospakizuna, sormena, plazerra. Egunerokotasuna leunki hausteko etenaldia izatea ere bazuen xede. Obrak 29 metro luze eta 24 metro zabal inguruko eremua hartzen zuen ibiltariak kaletik erraz sartzeko moduko espazio

publiko ireki batean, eta Jean Prouvé diseinatzaileak egindako egitura metaliko ikaragarri bat zen; egitura horrek bi eraikinen arteko espazioa estaltzen zuen, eta plastiko zuriz egindako 0,75 milimetroko lodierako 100 kilometro hari behar izan zituen instalazioaren marko-eginkizuna betetzen zuen<sup>3</sup>. Hariak eragiten zuten ur-jauzi efektuak disolbatu egiten zuten beheranzko lerroen isuri horretan murgiltzen zen edozein forma, obraren xehetasun teknikoek ezer gutxi erakusten duten argazkietako irudietan ikus daitekeen bezala. Lan honetatik gauza bat nagusitu da gure gaur egungo pertzepzioan: ikuslea obraren parte izatera gonbidatzen duen egoera publiko baten sorrera.

Alabaina, *Zeharkagarriaren* egitura operatiboa ez da hutsetik sortzen. 1960an pintorea zela esaten jarraitzen zuen Sotok, nahiz eta gero eta espazio handiagoa zabaltzen zen haren pintura-lanak osatzen zituzten bi plano ildaskatuen artean; horietako bat zurezkoa zen, plexiglasezkoa bestea, eta ikusleak mugimendua iradokitzen zuen bibrazio-efektua suma zezakeen azken horren aurrean. Urte hartan bertan, Groupe de recherche d'art visuel (GRAV) izenpean, hainbat herrialdetako artistak elkartu ziren beren lanean gero eta konnotazio-zama handiagoa zuten kontzeptuak aztertzeko xedez: giroa, ikerketa, partaidetza, josteta eta elkarlana. Parisen, GRAV taldeak eta Internationale situationniste (IS) delakoaren kideek beste balio bat eman zieten kontzeptu haiei, beste koska bat erantsi zieten arteen sintesiari buruzko kezka zaharrei. Situazionistek eguneroko bizitzaren kritika egiten zuten beren argitalpen ofizialean, eta, besteak beste, hirian barna noragabe ibiltzea proposatzen zuten. Proposamen horiek egin ziren garai berean, Estatuak sustaturiko arte-jaialdiak ugaltu ziren, non gurutzatzen baitziren musika, zinema, dantza, pintura eta eskultura, eta obrak museoetatik kanpo erakustea bultzatzen baitzen. Marseillako Festival de l'art d'avant-garde entzutetsua har daiteke joera honen lehen adibidetzat; jaialdi hori Michel Ragon kritikariak eta Jacques Polieri koreografoak antolatu zuten 1956an, Le Corbusier-en Unité d'Habitation eraikin famatuan. Yves Klein-en, Jean Tinguely-ren eta Sotoren obrak ipini zituzten eraikin osoan zehar, eta teilatuko terrazan Nicolas Schöffer-en *CYSP 1* (1956) izeneko eskultura mugikor eta eskuztagarri ezaguna instalatu zen, harekin elkarreragin zezaten Tonia Barri eta Marie-Claire Carrié dantzarien koreografiek<sup>4</sup>.

1963. urterako, situazionisten bozeramaile zen Guy Debord-ek dagoeneko “edonon integrazioaren Himalaia” bihurtzen omen ziren bienalekin eta “mugimendu ‘zinetiko’” zeritzonarekin lotzen zuen formatu gero eta zabaldugoa hura: “Gauza bakarra nahi dute: denbora artean txertatzea”, idatzi zuen. “Ez dute zorterik izan, zeren gure garaiaren ikurra areago baita artea denboraren esperientzian disolbatzea”<sup>5</sup>. Debordek GRAV taldearen jarduerak seinalatu zituen formula parasituazionisten sustatzaile gisa, zeinek “ikuskariaren ideia distortsionatzea” baitzuten helburu, eta aldi berean ikuslea estimulatzeko baitzuten egoera interaktiboek bidez gauzatzen ziren ikuskari-gisako estrategien bitartez. Debordek, baina, “artearen eskaerei” (arte modernoaren ahalmen iraultzailean azaltzen ziren) eta neurri politiko iraultzaileei bizitza ematea defendatzen zuen, artea eta politika elkarrekiko independenteak zirenik ezeztatzeko helburuarekin. Beste testu batean, Debordek deskribatzen du nola sormen emantzipatu hori gerrilla tankerako ekimenen bidez gauzatzen den, esate baterako, kasu honetan: “Caracaseko ikasle iraultzaile batzuek, armaturik, arte frantseseko erakusketa bati eraso egin eta bost koadro eraman zituzten, geroago preso politikoen truke itzuliko zituztela aginduz”<sup>6</sup>. Sotoren sorterriko istilu politikoez ari zela, *tiers-monde* edo hirugarren munduko ekimen antiimperialistak gogoan hartzen ziren hamarkada hartan, honako hau adierazi zuen Debordek: “Arte hori kritikoa da edukian; eta arteari berari dagokionez, kritikoa izan behar du forman ere”<sup>7</sup>. Bitartean, GRAVek “giroaren” ideiarekin heldu zion, eta diseinatzaile, arkitekto eta espazioaren teoriarariengan —Reyner Banham, Henri Lefebvre, Michel

Ragon, besteak beste— eragiten zituen ardurei. Parte hartzera gonbidatzen zuten egoeren eta dimentsio handiko eskultura zinetikoen bitartez, ikuslea estimulatzeko, beren ohiko jokamoldeetatik ateratzen eta ekintzara bultzatzen saiatzen ziren GRAVeko kideak. 1966an, GRAVek Pariseko kaleetara eramane zituen bere obra interaktiboak, eta hala, espazio publikoa ere erantsi zioten ekuazioari. Kale enblematikoetan ipinitako zenbait instalaziotan, Champs-Élysées edo Boulevard Saint-Germain-en esate baterako, “opari txikiak” banatu zituzten —globoak eta txilibituak—, eta egurrezko kubo mugikorren gainean ibiltzeko eskatu zieten ikusleei.

1969ko *Zeharkagarriaren* espazialtasuna bat etorri zen, halaber, Frantzian hirurogeiko hamarkadan artisten eta arkitektoen iruditerian presente zegoen urbanismo espazialari buruzko diskurtsoarekin. Egitura erraldoien eta arkitektura mugikorren ikuspegia zen hura, positibotasun teknologikoan, malgutasunean eta iragankortasunean oinarritutakoa, non automatizazio industrialaren erritmoek norbanakoen aukerarena eta emantzipazio kolektiboa bultzatzen baitzuten. Trafikoari itxitako espazio ireki eta argitsuetan egindako jolasek eta interakzio sozialek instrumentalizazioaren eta lanaren zamatik libratutako gizartearen ereduak ekarriko zuten. Aitzindariak ziren esperimendu tekno-utopikook bat zetozen Parisen bizi ziren artista abstraktu venezuelarrek aurreko hamarkadan bete-betean onartu zuten eboluzio-eredu historikoarekin. Estiloari dagokionez, espazio-markoz, maila ugari hiriz eta ehundutako azpiegituz osatutako urbanismo espazial horrek desmaterializazioaren estetika aldeztu zuen. Larry Busbearen hitzetan, “bazegoen halako grina bat pilote gainean lurzoruaren gainetik esekitako egiturekiko, halako zaletasun amorratu bat ingeniari-egiturekiko eta xehetasun teknikoekiko, dena betetzen duten *all-over* motako patroien erabileraren halako bultzada bat, eta azpiegiturekiko zein haien gainean bermatzen den arkitekturarekiko halako desio inplizitu bat, era berean edonon eta inon egotekoa, ikusezin baina hala ere espazioa eta esperientzia egituratzen”<sup>8</sup>. Nahi horiek modu inplizituan probatu zituen Sotok 1967ko Montrealeko Erakusketa Unibertsalean Venezuelak izan zuen hiru ataletako pabilioaren elementu nagusia izango zen argizatutako *Bolumen eskegia* erraldoia egiterakoan. Pieza 12 metroko luzera eta 5-6 milimetroko diametroa zuten koloretako 1.400 tutu-formako hagaz osatua zegoen. Goian aipatutako 1967ko erakusketan, Denise René galerian egindakoan, egitura mugikor erdi publiko horren maketa bat egon zen ikusgai, baita metro zabaleko lehenengo *Zeharkagarria* ere<sup>9</sup>. Lortu nahi zuen inguratze-sentsazio arkitektoniko hori areagotzeko, Sotok horma bilkari bat erantsi zion lehenengo *Zeharkagarri* hari. Sotoren *annus mirabilis* izan zitekeen urte hartan bertan, artista venezuelarrak 9 metro luze zen *Grand mur vibrant (Horma handi bibratzailea)* lana jarri zuen ikusgai Frank Popper-ek MAMerako antolatutako *Lumière et mouvement* talde-erakusketan.

Sotok 1969ko ekainean bere *Zeharkagarria* MAMeko patioan instalatu zuenerako, sendoak ziren dagoeneko zera zinetikoaren, giroari dagokionaren, parte-hartzearen eta zera publikoaren arteko intersekzioak. Sotoren aldezte handienetako batek, Jean Clay kritikari frantsesak, obraren dimentsio parte-hartzaile/pertzeptibo irekia azpimarratzen zuen, harekiko ukimen-interakzioa eta interakzio psikologikoa ezartzera bultzatzen baitzuen ikuslea. Elkarreragin hori zela medio, “mundu fisikoari antzemateko dugun modua” mia zitekeen, eta aldi berean, astindu; horrez gainera, inguruari dagokionez, “errotik” suntsitzen zuen arauzko espazioa (arkitektonikoa). *Zeharkagarriaren* barruan, zalantzan jartzen dugu gure orientazio-sena, proportzioak desagertu egiten dira, eta gauza bera gertatzen da zentroaren eta periferiaren arteko hierarkiarekin ere. Batez ere, *Zeharkagarriak* “ez du begirada apartatzen uzten eta ez du kanpoko ikuspegiarik batere ematen”<sup>10</sup>; eta aurreko urtean (1968)

egin zuen adierazpen baten arabera: “Ikusleak proposamen estetikoan txertatzea da kontua”<sup>11</sup>. Guy Brett kritikaria, hura ere Sotoren aldezle amorratua, bat zetorren ikuspegi horrekin: *Zeharkagarrietan*, berriro agertzen da erreala denaren eta irudikatua denaren arteko anbiguetatea —batez ere “behatzaile urrunduren” esperientzia optikotik sortua—; oraingoan “norberaren gorputz osoa” inplikatzeko du, eta horrek, aldi berean, “besteekiko topaketak baldintzatzen ditu”, “espazio publikoan gertatzen” den bezalaxe<sup>12</sup>. *Paris Normandie* aldizkariarentzat erakusketari buruz egin zuen artikuluan, dimentsio publiko hori azpimarratu zuen Gilbert Lascault-ek. Ez zuen ontzat ematen obra unibertsoaren funtzionamendu immateriala ikusarazten duen “materia, espazioa eta denbora” intersekzio hirukoitzak delakoan interpretatzeko joera; Lascaultek, aitzitik, metafora iradokitzaileak proposatzen zituen, esanahi sozialez beteak: ikuslea eta hiria bereizten dituen pantaila baten modura ikus liteke obra, edo ikusle batzuk besteengandik bereizten dituen pantaila gisa; *Zeharkagarriaren* nylonezko hari zaparradak, berriz, gure errealitatearen ohiko ikuspegi deseraiki eta “Paris birjina, berria eta aldakorra” agerrarazten du. “Unibertso” hitzaren erabilerak arinduta —Sotok bere obraz aritzean erabili ohi zuen hizkera humanistari eta zientifikoari egindako keinua—, bere iritzian obrak ekarri zuen ekintza aipatzen du segidan Lascaultek: “Unibertsoa ez datorkigu emana; bere burua eskaintzen digu guk eralda dezagun”<sup>13</sup>. Eta, 68ko Maiatzaren hizkera berezia baliatuz, lan horren *joie* delakoa, poza, azpimarratzen du kritikariak, baita haren dimentsio ludikoa ere, zeinak gizartearen inposizioetatik emantzipatzen baikaitu, gorputza ahanztera behartzen gaituzten arau eta moral puritanoak irauliz.

Badakigu Sotok ez zuela inoiz bere obra politizatu nahi izan. 1969an, Denise René galerian antolatutako talde-erakusketa bat zela-eta, “arte desmitifikatzen” zutela adierazten zuten testuak erakusgai jartzea proposatu zuen Julio Le Parc-ek; Atelier populaire zeritzonoko kide zen bera —Arte Ederretako ikasleek sortu zuten 68ko Maiatzean, manifestazioetako propaganda-kartelak diseinatzeko eta inprimatzeko—. Hilabete batzuk lehenago, testu bat idatzi zuen *Robho* aldizkariaren 1968ko udaberriko alean; artistek gizartearen betetzen duten eginkizuna aztertzen zuten bertan, eta bukatzen zuten esanez beren inguruko kontraesanak agerian jarri behar zituztela, jendea aldaketak eragitera bultzatuko zuten ekintzak proposatu, eta usadioak eta “balio finkatuak” astindu. Izan ere, garai hartako eztabaida estetikoak taldearen ekintza-ahalmenaren ingurukoak ziren, eta kezka horixe ezkututzen zen, hain zuzen, orduko zenbait artistaren obrak sustatzen zuten partaidetza-dimentsioaren azpian: “Kontua da ernatu egin behar dela jendeak parte hartzeko eta bere kabuz erabakiak hartzeko duen ahalmena, eta jendea beste pertsonekin elkartzera bultzatu behar dela ekintza bateratu bat bidera dezaten eta beren bizia tankeratzen duen guztian eginkizun garrantzitsua izan dezaten”. Eta honela bukatzen zuen Le Parcek: “Garrantzitsuena ez da artea, artistaren jarrera baizik”<sup>14</sup>. Sotok telegrama bat bidali zuen galeriara artista argentinarrek proposatutako testu-interbentzioaz zuen iritzia jakinarazteko: “Ez ditzagun nahas bere ideietatik Boliviako makian hil zuten [Che] Guevararen sakrifizioa eta Pariseko panfleto-egile erosoak [*commodes*]. Talentu pixka batekin, eta uste sendoekin, aldi berean izan gaitzke artista eta iraultzaile. Mesedez, jar ezazue telegrama hau erakusgai”<sup>15</sup>. Badakigu, era berean, 1968an Sotok obra bat egin eta dohaintzan eman ziola Comité d’initiative pour le soutien matériel aux mouvements de mai taldeari, beraz, arte politikoa (didaktikoa) baztertzen bazuen ere, “garrantzitsuena ez da artea, artistaren jarrera baizik” ideiarekin konplitu zuen<sup>16</sup>. *Robho* aldizkariaren 1968ko udaberriko alean idatzi zuenean, Clayk ez zuen lehenagoko barruko *Zeharkagarrien* inolako irakurketa sozialik edo politikorik egin. Kubismoaren eta Futurismoaren ildoko ibilbide artistikoan txertatzen zituen obra horiek, eta, Sotok bultzaturiko eskema historiko progresistaren arabera, estetikaren haustura eta uko gisa proposatzen zituen: *Zeharkagarriak* ez zeukanez artelanetan ohikoak diren formen eta koloreen arteko

erlaziorik, ikuslea piezan bertan murgiltzen zen, inguratzen zuen errealtatea deszifratzen saiatzeko. Errealitate hori landuko zuen berriz Clayk MAMeko 1969ko erakusketaren katalogoko testuan. Errealitate abstraktua, asoziala eta apolitikoa zen, lehen bezala, baina “Sotoren ibilbidea” behin eta berriz azaltzen zen, mugimenduaren bilaketa gisa ez ezik, formaren eta “begirada-usadio zaharren” pixkanakako suntsitze gisa. Logika horri jarraituz, Clayk azpimarratzen duenez, Sotok “jadanik ez dio utziko ‘espazio anbibalente’ hori handitzeari. Bilakaera guztiz naturala da, formatu txikiko lehen lanetatik hasita, metro koadro askoko hormetaraino; gero, horma lautik hasita, ikuslea biltzen duen horma ahurreraino; azkenik, horma ahurretik horma biribileraino, zeinak, era berean, espazio librearen erabateko inbasioa baitakar: horixe da *Zeharkagarria*”<sup>17</sup>. “Errealitate” kontzeptuari beste batzuk eransten dizkio Clayk, nola diren “esperientzia”, “ukimena” eta “pertzepzioa”, eta, Sotoren gertukoak ziren beste artista zinetikoak aipatu ordez, Yaacov Agam edota Pol Bury adibidez, Hélio Oiticica eta Lygia Clark brasildarren gorputz-esperimentuez dihardu.

68ko Maiatzaren ondoren, urte haren amaieran, argitaratu zen *Robho* aleak ez zuen batere gogoan hartu arte zinetikoa, eta artearen sistema kritikatzeko zuten zenbait artikulu argitaratu zituen. Aldizkariaren editorialak galerien espazio gero eta merkantilizatuagoa, epelagoa eta bakartuagoa gainditzera gonbidatzen zuen artea. Publikoaren parte hartzea sustatu eta egiletzaren nozioari uko egingo liokeen “ekintza-programa” bat bideratzeko deia egiten zuen, eta, aldi berean, proposamen artistikoak prozesu sozialaren erdian jartzeko eskatzen zuen. Argitalpenean *Zeharkagarria* aipatzen da, baina Sotoren inongo aipamenik egin gabe, egilearen maisutasunaren, objektuaren eta galeriaren nozioak —azken hori, artearen erakusketarako espazio pribilegiatua delakoan— auzitan jartzen dituzten proposamenetako bat balitz bezala. *Zeharkagarria* arte “iragankortzat” hartzen da, puzgarriekin eta giro-arterekin batera, “salgai ez dauden” proposamen gisa. Lygia Clark artistaren proposamen sentsorialeki buruzko zortzi orriko txosten harrigarri batek laburbiltzen zuen aldizkariaren jarrera antikomertziala; azalean, berriz, irmoki egiten zuen antiarte politikoaren alde, eskuin besoa ukabila jasota duen atleta beltz estatubatuar baten argazkia agertzen baitzen bertan, Black Power mugimenduan ikurra alegia. Irudiaren gainean inprimaturik, “antzerki-gerrilla” hitzek nolabait lotzen zituzten Tommie Smith eta John Carlos abiadura-lasterkariaren ekintza performatibo indartsua, keinu hori egin baitzuten 1968ko Mexiko Hiriko Olinpiar Jokoetan dominak jasotzerakoan, eta Europako eta Amerikako kale-antzerkia demokratizatzeko eta erradikalizatzeko ahaleginak<sup>18</sup>.

Nire argudioa da hirurogeiko hamarkadako erradikalismo politikoak eta estetikoak on egin ziola 1969ko *Zeharkagarriak* izan zuen harrerari, eta aurreko urteko borroka kolektiboaren oroitzapenez zamaturiko hiri-espazioa okupatzeak areagotu egin zuela lanaren ahalmen soziala. Kritikariek nahiz kazetariek obrak erakusten zituen alteritate- eta bizikidetz-egiturak azpimarratu zituzten. Bertan behera utzita espazioarekiko arauzko antolamendua eta interakzioa, obraren harrerak bat egin zuen 68ko Maiatzeko gertaeretan parte hartu zuten ikasleek —baita langileek ere— proposatzen zuten arau sozialak auzitan jartzeko joerarekin. Monologoan eta maisu-eskolan oinarrizten zen heziketa humanista elitistarekin desengainua hartuta, ikasleak kultura atrofiatu horren kontra errebelatu ziren lehenik. Sorbona Unibertsitatearen Nanterreko campusean, Pariseko kanpoaldean, “erbesteraturiko” ikasleak izan ziren matxinatzen lehenak. Henri Lefebvre soziologia irakaslearen eta haren “société bureaucratique de consommation dirigée” (kontsumo zuzenduaren gizarte burokratiko) delakoari buruzko hipotesien itzalpean, egunerokotasunaren iraultza proposatu zuten. Desira horren azpian, garai hari zegozkion borroka ideologikoak zeuden: antiinperialismoa, antikapitalismoa eta antikolonialismoa loratu egin ziren,

eta indartu egin zen, baita ere, hezkuntzaren, humanitateek gizartean betetzen duten eginkizunaren eta “ikasleen testuinguruaren miseria intelektualaren, psikologikoaren eta sexualaren” kritika<sup>19</sup>. Alabaina, Jean-Pierre Le Goff-ek hiru hamarkada geroago esan zuen bezala, Nanterreko ikasleen diskurtsoa eta jarduna “bozkariozko liberazio emozionalerik” beteak zeuden, eta horrek bide eman zien transgresio-egoera berriei, usadio eta rol sozialen suntsiketari, eta antolamendu politiko tradizionala ordezkatu zuen *hic et nunc* dimentsio existenzialari. 68ko Maiatzari buruz, zera idazten du: “Ekiten diharduen botere kolektiboa sendotzen da oroz gain, planteatu izan diren helburu jakinak gaintzen dituen. Okupazio eta manifestazio ‘espontaneoetan’, hain zuzen, luzaroei eutsita egon den matxinadaren adierazpen bridagabearen aurrean aurkitzen du bere burua gizabanakoak, eta halakoek berretsi egiten dute gertaerak eragiteko gaitasuna duen botere kolektiboa”<sup>20</sup>. Hala, Lefebvrek eman zuen hilabete hartako gertaerekin bat zetozen espazio-interbentzioen gainean eztabaidak sortzeko plataforma teorikoa, Nanterren bizi zen bazterkeria nabarmenduz, komuna bakartua baitzen, zerbitzurik gabea eta aljeriar langile etorkinak pilatzen zirena. Kapitalismoaren eta botere kolonialaren hiri-logikari buruz egin zituen azterlanetan oinarrituta, baita 1871ko Parisko Komunaren altxamenduaren historia zela-eta ikasitakoan ere, honela identifikatu zituen Lefebvrek 68ko Maiatzaren ezaugarri bereizgarriak: “sormen-espontaneitatea, eguneroko bizimoduaren eraldaketa konkretua, Charles Fourier-ek eta XIX. mendeko sozialista utopiko frantsesek amesturiko gizarte libre eta antolamendu finkorik gabearen agerpena, eta, azkenik, eta oroz gain, festa kolektiboa”<sup>21</sup>.

Nolanahi ere, 68ko Maiatzetik aurrera, arkitektoek eta artistek aldarrikaturiko espazio publikoan parte-hartzeko dinamikek erantzun egin behar izan zioten —optimismoz nahiz nostalgiaz— prozesu horren bizkarrezurra izan ziren talde sozialarekiko loturari. *Zeharkagarriak*, eta haren egitura espazial anbiguoak, hiria eta hiriaren porrotak lausotu zituen bere lerro-geruza bilkariekin, eta halako baretasun bat berrezarri zuen, Lascaultek iradoki zuen “Paris birjina” hura. Gainera, bere eskalari eta nolakotasun publikoari, irazkorrari eta iragankorrari esker, *Zeharkagarriak* “nia” eta “besteak” espazio ez-hierarkiko batera eramane zituen, hauskortasunezko eta “izakiaren arintasunezko” espazio batera. 68ko Maiatzeko militante baten hitzetan: “Denak bizi ziren beren muga intelektualez, emozionalez eta sentsorialeaz haraindi: pertsona oro bere buruaren gainetik eta bere buruaren haraindi existitzen zen”. Horren inguruan zera esan zuen Kristin Ross historialariak: “Deskribapen honetan gogoan hartzen den ‘haraindi’ hori ‘ni’ ez den norbanakoaren eraketa da, hau da, ‘niak’ ‘bestearekin’ duen erlazioa; gizabanakoaren eta gizataldearen identitateari eta alteritateari modu ebatzizigabea eta, era berean, ezin ebatzizkoan eusten dien ‘nia’ da”<sup>22</sup>. 1969ko udaberri hartan *Zeharkagarria* obra optimistak birtankeratu zuen espazio publiko hartan, nia eta niaren besteak emantzipaturik geratu ziren une batez, eta hiritik ezin bereiziko hiri-inguruaren desmaterializazioaren “sinkronizitate ez-programatuetan” txertaturik. 69ko ekaineko hura izango zen, beraz, Sotoren agerraldirik ebatzizigabea, publikoena eta bereziena.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

## Oharrak

1. Guy Brett, “Introduction”, hemen: Soto, New York: Marlborough-Gerson Gallery, 16. or., 1969. [itzuli]
2. Erakusketa ibiltaria 1968ko maiatzaren 21ean inauguratu zen. Garai hartan Bernako Kunsthalle-n lan egiten zuen Harald Szeemann eragin handiko arte-arduradun suitzarra izan zen erakusketaren komisarioa.

Erakusketa hura toki ezberdinetara eraman zuten gero: Düsseldorfeko Kunstverein-era, Hannoverko Kestner Gesellschaft-era, Amsterdameko Stedelijk Museum-era (*Zeharkagarri* bat ipini zuten han) eta Bruselako Palais des Beaux-Arts-era. [itzuli]

3. Ez dut Jean Prouvéren erreferentziarik aurkitu MAMeko Sotoren 1969ko erakusketaren artxiboan, baina *Le Monde* egunkariko kritikariak datuak ematen ditu erakusketari buruz egin zuen erreseina luzean: Jacques Michel, “Le Cinétisme au Musée. L’autre nature de Soto”, *Le Monde*, Paris, 1969ko ekainaren 26a. Egitura metalikoa Société ERIM-ek fabrikatu zuen, eta planoak, enpresa berak sinaturik, museoan dagoen obraren artxiboan daude gordeak. Litekeena da Sotok eta Prouvék Bruselan elkar ezagutu izana, 1958ko Erakusketa Unibertsalean, Sotok bere lana izan zuen bertan ikusgai, eta ingeniari frantsesa Frantziako pabilioia estaltzen zuen metalezko saretaren arduraduna zen. Azken horrek eragin izugarria izan zuen Sotoren 1969ko *Zeharkagarria* inguratzen zuen urbanismo espazialean (ikus behean). [itzuli]
4. Ordurako Nicolas Schöfferek dagoeneko asmatua zuen bere “hiri espaziodinamikoa”, eta espazio euklidear normatiboa ezbaian jartzen zuten etengabeko mugimenduzko hiri-ikuskitzen abstraktuak proposatzera eraman zuen horrek. Michel Ragon haren jarraitzaile sutsua zen, *Où vivrons-nous demain?* (1963) liburuan hungariar artistari egindako aipamen nabarmenak agerian uzten duenez. Liburu horrek ekarpen garrantzitsua egin zion Frantziako urbanismo espazialaren teorizazioari (ikus behean). [itzuli]
5. Guy Debord, “The Avant-Garde of Presence”, *Internationale situationniste* 8, 14–22. or., 1963ko urtarrila, hemen berrinprimatua: Tom McDonough (argit.), *Guy Debord and the Situationist International*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 140–41. or., 2002. [itzuli]
6. Guy Debord, “The Situationist and the New Forms of Action in Politics or Art” (1963), hemen: McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, 161. or. [itzuli]
7. *Ibid.*, 164. or. [itzuli]
8. Larry Busbea, *Topologies. The Urban Utopia in France, 1960-1970*, Cambridge, Mass: MIT Press, 34. or., 2007. [itzuli]
9. Venezuelako pabilioia Carlos Raúl Villanueva arkitektoak diseinatu zuen. Ordurako “arteen sintesi” eredugarria lortua zuen Caracaseko Unibertsitate- hiriko campusean, bereziki 1950eko hamarkada hasierako fasean. Frantzian gailentzen zen eta abstrakzionista venezuelarren artean hedatua zen arteen sintesi-integrazioari buruzko diskurtsoarekin lotura zuzena eginez, Villanuevak eredu estetiko hori bilatu zuen 1967ko pabilioia diseinatzerakoan. “Síntesis de las artes en el pabellón venezolano en la Expo 67: danza, poesía, música, arquitectura y plásticos cinéticos” izenburupean Sotok 1967ko ekainaren 12an idatzi zuen testu argitaragabeak arteen sintesiaren paradigma jorratzen du proiektuaren osagaiei dagokienez; testu hori Pariseko Atelier Sotoren artxiboan dago gordea. Busbearen arabera, Europako beste toki batzuetan indarra galtzen ari zen arteen sintesiari buruzko diskurtsoak hedatzen jarraitzen zuen Frantzian, beti ere urbanismo espazialari lotuta: “Hedapen horrek zera esan nahi du: lehenik eta behin, arkitektura-objektua hazi eta hiri osoa izatera igaro zela; eta bigarrenik, artelana ulertzeko modu sintetikoak bide eman ziola hura ikuskizun plastiko gisa ulertzeko moduari, zentzu orokorragoan. [itzuli]
10. Jean Clay, “Soto’s Penetrables”, *Studio International*, 77 or. eta *passim*, 1969ko iraila. [itzuli]
11. Jean Clay, “Les Penetrables de Soto”, *Robho* 3, orririk gabe, 1968ko udaberria. [itzuli]
12. Guy Brett, “Introduction”, hemen: *Soto*, New York: Marlborough-Gerson Gallery, 15. or., 1969. [itzuli]
13. Gilbert Lascault, “Une grande exposition Soto”, *Paris Normandie*, Rouen, 1969ko ekainaren 13a. [itzuli]
14. Julio Le Parc, “Guerrilla Culturelle?”, *Robho* 3, orririk gabe, 1968ko udaberria. Jean Clayk eta Julien Blain-ek 1967 eta 1971 bitartean argitaraturiko aldizkaria izan zen *Robho*. [itzuli]



15. “Chronologie”, hemen: *Jesús Rafael Soto*, Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 203. or., 1997. Arnauld Pierre-k egindako kronologia horren arabera, “azkenean ez ziren ikusgai jarri ez telegrama, ezta ezbaian jarritako lanak ere”. [\[itzuli\]](#)
16. *Ibid.*, 201 or. Zenbait urte geroago egindako elkarrizketa batean, Sotok zera adierazi zuen: “Nire lanerako [68ko Maiatza] ez zen oso erabakigarria izan, aspaldian bainenbilen, beste batzuk bezala, artea kalera ateratzeko eta jendarteratzeko ideiarekin. [...] 68ko Maiatzeko mugimenduan proposatzen zen gauzetako bat kultura kalera eramatea zen. Zentzu horretan, ez dut uste ideia berririk eman zidanik, baina sendotu egin zuen guretzako oso argia zen ideia bat”. Ondotik “mugimendua gehiegi politizatu zen [...] eta arteak zokoratuta amaitu zuen, beti bezala”. Ikus “Jesús Soto: Venezuela es uno de los raros países de América Latina donde existe la necesidad de crear un arte nuevo”, hemen: *El Nacional*, 8. or., 1971ko uztailaren 24a. [\[itzuli\]](#)
17. Jean Clay, “Soto Itinéraire 1950–1969”, hemen: *Soto*, Paris: Musée d’art moderne de la Ville de Paris, orririk gabe, 1969. [\[itzuli\]](#)
18. *Robho 4*, Paris, orririk gabe, 1968ko udazkena. [\[itzuli\]](#)
19. Jean-Pierre Le Goff, *Mai 68, L’héritage impossible*, Paris: Éditions La Découverte, 51. or., 1998. [\[itzuli\]](#)
20. *Ibid.*, 56. or. [\[itzuli\]](#)
21. Tom McDonough, “Invisible Cities”, *Artforum*, 319. or., 2008ko maiatza. [\[itzuli\]](#)
22. Kristin Ross, *May ‘68 and Its Afterlives*, Chicago: University of Chicago Press, 101 or., 2002. [\[itzuli\]](#)

# SOTO-REN ZEHARKAGARRIAK

JEAN CLAY

Kubismoaren programan bilaketa garaikidea nolabait menderatu duen kezka bat zegoen: “Objektuek inguratzen gaituzten horretan bat egitea” (Golding). Fase analitikoaren hastapenetatik (1909), objektua inguratuta egon ez ezik, literalki, espazio inguratzailean “lehertu” egin da. Forma xehatu eta berreraiki egin da “patch-work” moduan. Gainjarrita, alboratuta, objektuaren aukerako atzemate guztiak, hura barne hartzen duen gelaren aukerako ikuspegi guztiak, baita gela hau inguratzen duten kanpo-gune guztiak ere, hurrenkera bidimentsional berri batean nahasten dira, artistak bideratuta. Baina, oraindik ere lekuaren eta objektuaren arteko fusioa irudikatu nahi da. Hura mihisean adierazten, transkribatzen da, koadroa aseguratzen duen markoan itxita, eta ikusleak benetako esperientzia gisa bizi izan gabe.

Futuristek aurre egin beharreko arazo bera da: “Geure gorputzak esertzen garen kanapeetan sartzen dira eta kanapeak, berriz, geure barnean sartzen dira. Autobusa atzean uzten dituen etxeetara jaurtiki da, eta, hein berean, etxeak autobusaren gainean jausten dira eta berarekin bat egiten dute” (*Manifestu teknikoa*, 1910eko apirilaren 11). 1912an, Boccioni-k *Buru ganbil eta ahur baten abstrakzioa* lana egin zuen. Bertan, hutsik dagoen guneak bide bat irekitzeko joera dauka, igeltsuaren masa tinkoa zeharkatuz eta balio plastiko positiboa hartzen du bolumenaren elementu solidoen aurka. Urte berean, *Buru eta leiho baten arteko fusioa* eskulturan, Boccioni objektuaren eta giroaren arteko muturreko sintesi bat egiten saiatu zen: leiho baten beheko alde busto baten buruaren gainean ezarri zuen, markoarekin eta kristalarekin batera. “Zubi bat sortu nahi dut —dio— kanpoko amaigabetasun plastikoaren eta barne amaigabetasun plastikoaren artean”.

Eskulturaren historia lehenengo proposamen hauetatik aurrera garatu da: gardena (Gabo, Archipenko), hutsik (Pevsner), mugikorra (Calder), espazioa gero eta gehiago integratzen du, energiak sistematikoki masa estatikoak inbaditzen dituen arte, eskultura ondulatorioek elkar eragiten dute argiarekin (Moholy-Nagy, Vantongerloo), indar magnetikoekin (Takis), eta abar. Aurrerantzean kanpo-eta barne-aldeak bereizezinak dira, bat egiten dute desmaterializatzeko orokortuan.

Futuristek bigarren intuizio bat izan zuten, zein lehenengoaren logikan inskribatzen den eta garapen nagusiak ekarri dituen: 1910eko *Manifestu teknikoan* zera irakur dezakegu: “Margolariak objektuek eta pertsonak erakutsi dizkigute, gure aurrean adierazita. Aurrerantzean, geuk ikuslea koadroaren erdian kokatuko dugu”. Eta bi urte geroago zera adierazi zuten: “Gure indar-ildoek ikuslea inguratu eta inplikatu behar dute, hartara, hura, nolabait, koadroaren pertsonaien aurka borrokatu beharko da”.

Ikuslea, orain arte, eszenan bat-batean agertzen den oso pertsonaia opakua da. Lehen, batez ere begiratzea eta isiltzea exijitzen zitzaion. Oraingoan, berriz, parte hartzea gonbidatzen zaio. Dagoeneko, helburua ez da objektua eta kanpo-gunea fusionatzea, kubisten kasuan bezala, baizik eta

publikoa proposamen estetikoan integratzea. Bigarren sintesi batek lehenengoarekin bat egin du: kontzeptu berri bati heldu diogu. Baina horrela ere futuristen proposamena nolabaiteko boto gogotsua da. Boccioniren koadro batean ez dugu Cézanne-ren batean baino gehiago parte hartzen. *Kaleko zarata etxean sartu da* (1911) lanean irakurtzen den zalaparta, edo *Elastikotasuna* (1912) lanean irakurtzen duguna, bizi dugun espaziotik kanpo mantentzen da, fikzio estetiko baten markoan harrapatua dagoelako. Ez gaude Boccioniren lan baten barruan, kanpoan baizik, koadroaren aurrean.

Arte modernoaren parte batek ondoren banaketa hori apurtzen saiatu zen. 1918an, Duchamp-ek ikusleari jarrera berezia exijitzen dio: koadro bati adi begiratzera gonbidatzen du “begi bakar batekin ia ordubetez”. Dadá mugimenduaren bidez, objektuarekiko errespetu eza garatzen da. Objektua manipulatzeko dute, erretzen dute (Man Ray, 1939), kea barruan sartzen diote (Man Ray, *Smoking device*, 1939), koadroa ispilu malgu huts bilakatzen dute (Man Ray, *Autoportrait*, 1944), suntsitzen dute (Tinguely), tolesten dute (Lygia Clark), eta abar.

Ikuslearen parte-hartze hau gero eta garrantzitsuagoa izango da belaunaldi gazteentzat (GRAV, etab.), beraz, azpimarratu behar da hura, dagoeneko, lanean fisikoki sartzeko modu berezi eta kontzeptu baten aurretiko fase bilakatu dela 1950. urte amaieratik: giroa. Obra ukitzen dugu, barruan sartzen gara, horrek gu inguratzea uzten dugu: hain zuzen ere fusio-mugimendu bera da, objektuaren eta hura behatzen duenaren arteko hiato orori egindako gaitsezpena.

—

Aipamen horiek guztiak beharrezkoak ziren Soto-k bere *Zeharkagarriak* lanean egindako proposamenaren esanahia hobeto ulertzeko. Bere soiltasuna engainagarria da, izan ere Sotok bere bilaketak urritasun espirituaz egiten ditu eta emaitzarekin pozik egoteko esanahi handiena ahalik eta efektu eta materia gutxien erabilita lortzea du helburutzat. (Hortik, sorrarazten dituen hamaika gaizki ulertzeak. Azaleko behatzaileak bere lanean hainbat azpikeria bisual ikusiko ditu bakarrik, *gadgets* optikoak, atzean ezkututzen den gailu zoragarriaren susmorik eduki gabe. Sotorentzat bibrazioa da inguratzen gaituzten errealitateen aurrean hartzen duen jarrera konplexua azpimarratzeko eta espazializatze bitartekoa baino ez. Bere hagatxoan “dotoretasunari” erreparatzea, besterik gabe, Mondrian-en koadroetan lauki oso zuzenak marrazteko trebetasunari bakarrik erreparatzea bezala litzateke). *Zeharkagarriak* —zein hagatxo bertikalen solidifikatutako euri gisa adierazten dena, horien artean zirkulatzeko— gaur egungo artearen proposamen aberatsenen eta hobeto egituratuenen barruan dago. Uneko kezka nagusien bidegurutzean kokatzen dira.

Hemen, ikusleari parte hartzea etengabe eskatzen zaio; lehenengo, bere desplazamendua delako bolumenaren desmaterializate bisuala sortzen duena; bestalde, lanean bertan sartzearekin batera, hura atzemateko modu berri bat sortzen delako: aldi berean ukipen-alderdiari dagokionez (objektua atzematen dugu gorputz osoarekin) eta alderdi psikologikoari dagokionez (geruza immaterial gisa inguratzen gaituen Lan baten sentazioan bizi gara, zeinak unibertso fisikoa atzemateko geure era motibatzen eta oztopatzen duen). Sotok sortzen duen giroa muturrekoa da. Bere lehenengo zeregina gure inguruko hesiak eraitea da. Hauek begiekin lainoztatzen dira. *Zeharkagarriak* inbaditutako piezak, dagoeneko, ez du deskribatu daitekeen proportziorik. Bolumena elastikoa da, fluidoa. Batzuetan, begia noraezean dabil mugarik gabeko oihan batean, beste batzuetan, berriz, dardar bat grabatzen du

erretinatik bi zentimetrotara. Gure ikusmenaren oinarria —eta baita gure ohitura mentalena ere— etengabeko metamorfosian dagoen unibertso honetan galdu egiten da, non aukerako atzemate-sistema guztiek bat egiten duten. Dagoeneko, ez dakigu begirada nora zuzendu, non bizitzeko ohitura daukagun lekuaren ohiko dimentsioak non berrezarri. Etengabe lotu eta askatzen diren eta gure begien aurrean egiten eta desegiten diren zeinuekin borrokan, proportziorik gabeko mundu baten esperientzia bizi dugu, “zeinen erdigunea leku guztietan dagoen eta zirkunferentzia, berriz, inon”, itxurarik gabeko mundu batean, hesirik gabe, non “harreman plastikorik” ez dagoen, non atzemate artistikoaren arau zaharrak (kolore-jokoak, bolumenen oreka) desagertu diren orokortu den proportzio baten efektuaren aurrean, totalizatzailea, bera bakarrik unibertso bilakatuta, eta aldi berean materiaren funtsezko hainbat legeetara itzultzen dena. Kubo espazialaren inbasio hau, Sotorengan, duela hamabost urte *Bi karratu espazioan* (1953) lehenengo lan gardenarekin ekindako gogoeta baten emaitza da. *Rhodoi* bat zen, nolabait zehar zen azalera baten aurrean kokatuta. Garai horretatik, bere bilaketetan batera bi eta hiru dimentsioetara eskaintzen zaion espazio bat isolatzen du. Oraindik ere proportzio txikiko lanak dira. Baina, dagoeneko, gure bertigoa erabatekoa da. Batek esango luke, inguratzen gaituen dekoratuaren barnean bertan, artistak hormatik espazio bloke txiki bat atera duela, gainontzeko hormaren legeak dagoeneko jarraitzen ez dituen, bere sakonera zehatza, dentsitate partikularra duela, grabitate gabeko zati bat dena grabitazioaren mendeko unibertso batean.

Sotok, urtetik urtera, bide honetan sistematikoki sakondu du, bai plexiglasa mailakatutako hainbat azaletan ezarriz, bai koloreen arteko kontrasteek sortutako fikziozko sakontasunarekin jolastuz (bereziki karratudun konposizioetan), bibrazioarik gabeko azalera lauak optikoki aktibatutako azalaren aurrean jarritz, edo baita ikuslea pixkanaka inguratuz: lehendabizi, biribildutako koadroei esker; gero pieza inguratzen duten horma zirkularrei esker; azkenik, espazio erabilgarria guztiz inbadituz, eta hauek dira, beraz, askatzeko aukerarik ematen ez duten, kanpo begiradarik bideratzen ez duten eta ikuslea prozesu estetikoan bertan sartzen duten *Zeharkagarri* integralak, Boccioniren ametsaren arabera.

Aldi berean, Sotok “beteta” kontzeptua lortzen du: “Aurretik —dio—, ikuslea errealitatearen kanpo lekuko moduan kokatzen zen. Gaur egun, ondo dakigu gizakia ez dagoela albo batean eta munduan bestean. Ez gara behatzaileak, baizik eta errealitate bat osatzen duten alderdiak, zein indar bizidunetz jositako dagoen, eta horietako asko ikusezinak diren. Munduan arrainak uretan bezala gaude: atzera egin gabe energia materiari dagokionez; barruan eta ez aurrealdean: dagoeneko ez dago ikusle gehiago: parte-hartzaileak baizik...”. Hori dela eta, azkenik, forma edo kolore zehatz bateko harreman plastikoetan oinarritutako enpresa oro alferrikakoa da. Harreman horiek kanpoan ditugulako, hasteko faltsuak direlako eta nolabaiteko estetizismoa besterik adierazten ez dutelako. Artean, berriz, estetizismo hori guztia atzean utzi nahi da, errealitatea ulertu ahal izateko.

Gaur egun, munduan oraintxe bertan deskribatu ditugun printzipioei aurka jartzen zaizkion printzipioak dituen joera bat dago, nahiz eta doktrinari dagokionez antzekoak izan. Duela hamabost urte Mathias Goeritz-ek, eta duela gutxiago, Hélio Oiticica-k egindako proposamenei berraztertuz, Minimal mugimendu amerikarrak —Bladen, Grosvenor, Tony Smith eta gigantismo estatikoaren alde dauden beste batzuenak— lanaren oinarri gisa artelanean barne harreman plastiko orori uko egitea planteatzen du ere. Lan minimal baten zeregina espazioa inbaditzearena da, eta ez, duela gutxi arte bezala, oreka edo oreka ezaren harremanak eskulturaren beraren barnean ezartzearena. Laburbilduz, estatua monumentalaren funtsezko datuetako bat isolatzen da: inguruarekin duen harremana, eta eskulturaren

gainerako balioak baztertzen dira: ehundura, argia, eta abar. Ahalik eta muga handienak jartzen dira denboraren jarduera korrosiboaren aurka; Zinetismoak, berriz, jarduera horrek barne hartzen dituen iraupena eta materializatzeko eza integratzen ditu. Lan bikaina sortzen da, bizigabea sarritan, morbidoa, ikuslea urrun mantentzen duena, harrizten saiatzen dena, zapaltzen saiatzen dena. Soto baten giroak, berriz, aurkakoa onartzen du, absortzioa, fusioa. “Dimentsio handiak positibotzat jotzen baditugu — Robert Morris-ek azaldu du—, erabateko intimitatea saihesteko bitarteko ona direlako da, hau da, lanetik gertuegi dagoen kontaktu oro”.

Erabat aurkakoak diren bi polo daude bilaketa modernoan, eta haren tentsioa Mondrianen lehenengo koadroenetariko batzuetan aurkitzen dugu, Kubismoa baino lehen, 1910ean Domburgoko errota eta Walcheren-eko elizako fatxadak margotzen zituenean. Batzuetan, Mondrianek fatxada horiek mihiserako handiegiak ziren munstro inbaditzaile gisa tratatzen zituen. Bestetan, lainoztatzen zituen puntillista metodoaren bidez; geroago, Kubismoan, objektua desintegratzeko era eraginkorragoa aurkitzen duen arte. Jakin badakigu tentsio hau —itxura baieztatzea edo suntsitzea— bere bizitzaren gatazka izan zela. Gaur arte luzatu den gatazka horixe bera, arte modernoaren azpian datza. Alde batetik erromantizismo estatikoa, indarraren baieztapena, objektuaren baieztapena (ikusitako Funk art delakoa); bestalde, proposamen artistikoa unibertsoarekin ditugun harremanak ulertzeko modutzat ulertzen duen joera. Azken alderdi horri dagokionez, Sotoren *Zeharkagarriak* ekarpen bikaina dira.

Jean Clay, “Los Penetrables de Soto”, itzul. Esmilda Ledezma, hemen:  
*Imagen*, Caracas, 34. zk., 1968ko urriaren 1etik 5era  
(euskarazko itzulpena argitaratzaileak moldatua)