

Giovanni Anselmo

Ostertzaz gaindi

GUGGENHEIM BILBAO

GIOVANNI ANSELMO. UKIEZINAREN FISIKOTASUNA	3
GAURKOTASUNA ETA INFINITUA*	9
BIOGRAFIA KRITIKOA	18

GIOVANNI ANSELMO.UKIEZINAREN FISIKOTASUNA

GLORIA MOURE

*Irudikatzea baino gehiago, aurkeztea interesatzen zait niri. Egoerak aurkezten ditut; paisaia bat irudikatu
ordez, erabili egiten dut nik, paisaia edo haren zati bat erabili¹.*

Giovanni Anselmoren obran sartu aurretik, uste dut garrantzitsua dela kontuan hartzea zein denbora-
testuingurutan hasi zen lanean italiar artista —XX. mendeko hirurogeiko hamarkadan, hain zuzen—, eta
ohartaraztea hamarkada horrek corpus sendo eta homogeneo bat eratu zuela ideologiari dagokionean.
Garai hartan, batez ere arlo artistikoan, baina baita ezagutzaren beste esparru askotan ere, benetako
haustura bat gertatu zen, eta horrek eten egin zuen orduko itxurazko erregulartasun inkonformista,
zalantzan jarri baitzuen aurrerapenaren ideia arrazionalista, sorkuntza-hurbilketak bere osotasunean
berreraikitzeaz eta berrikusteaz gain.

Izan ere, XIX. mendetik aurrera, ezagutzaren eremu guztietan aldatu zen errealitatera hurbiltzeko
modua. Irudia zatikatzeko eta barne-egiturak aurkitzeko interesa areagotu zen. Ikuspuntu horrek
ziurtasun enpirikoarekin obsesionatuta zegoen ikuspegi mekanizista eta objektibo bat ekarri zuen berekin,
zeina, azkenean, jakintzagai guztietara hedatu baitzen; eta jakintzagai horiek beren filosofia propio eta
bereiziaren oinarriak ezarri zituzten, beren garapen autonomoa azaltzeko. Testuinguru berriak sinetsarazi
nahi zuen bazela mundu determinista bat, harreman objektiboek argi eta garbi definitutakoa, eta gauzen
barne-egitura zela haien taldekatzea justifikatzen zuen arrazoi sendo bakarra. Zatiak nagusitu ziren
osotasunaren gainetik. Zentzumenen bidezko ezagutza eta gizakiak interprete subirano gisa zuen
eginkizuna gainbehera etorri ziren, nabarmen, historiaren psikologiak, soziologiak, ekonomiak eta
filosofiak inguratu eta estututa. Hala, bada, gizabanakoaren irizpidea eta iritzia —eferbeszentzia
ilustratuaren oinarri izandakoak— baztertuak izan ziren, idolo gisa idealizatu eta kontsokratutako apeta
zientifikoak bakarrik interesatzen zitzaizkion modernitate petrifikatu baten bultzadaz laidoztatuak.

Beste era batera esanda, derrigorrezko irudikapenak oinarritzko erreferentzia-eredu izateari utzi ondoren,
artelana barrenkoia eta auto-erreferentziala bilakatu zen, bere burua ingurune orotatik bakartzeko joaera
hartuta.

Sormena bera, gainera, hertsiki artistikoa izan behar zuen horretara bildu zen. Elementu plastikoak eta
bisualak, eta haien arteko erlazioak ere, beren horretan baloratu behar ziren, kokapenaren esparru fisikoa
eta kulturala kontuan hartu gabe. Sortzaileak eta hartzaileak, azkenean, berez existitzen zen eta
ezaugarriak bereizgarrientzat bere bestetasuna zuen objektu batek alienatuta geratu ziren. Hala ere,
bakartze horren presioak ikusmolde introspektiboa agortzea ekarri zuen, eta, bide kontzeptualetik izan
edo bide minimalistatik izan, konfigurazioa desmaterializatu egin zen, hautatutako objektuetan, espazio

arkitektonikoan edo naturalean edo sortzaileen ekintzetan desagertu zen, halako eran non, bere barne-logika zela eta, artea bere paisaia-konposiziora itzuli baitzen ezinbestean. Ez da kasualitatea 1960an Yves Kleinek *Gizon bat espazioan! Espazioaren pintoreak hutsunera jauzi egin du* (*Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide!*) izeneko ekintza egitea, fotomuntaketa baten bidez formalizatua eta hitz hauekin azpimarratua: «Espazioaren pintorea naiz. Ez naiz pintore abstraktua, figuratiboa baizik, errealista. Izan gaitezen zintzoak, espazioa margotzeko, bertan egon beharra daukat, espazio horretan bertan»².

Bestetasunak, isolamenduak eta bilatzen zen purutasun plastiko eta bisualak bultzatuta, espaziorantz bideratu zen zabalkuntzaren bilaketa, ekintzetan txertatu zen konfigurazioa, eta berez zen hori bezala —hots, errealitate bat bezala— baloratu zen objektuen galaxia. Dialektika, beraz, mugak —eta, beraz, paisaia— hausteko terminoetan planteatu zen. Baina kontua ez zen, ezta gutxiagorik ere, irudikapenaren aldeko itzulera erreakzionario bati bide ematea, baizik eta hartan parte hartzea, ingurunearekin modu kritiko eta poetikoan jokatzu betiere. Paisaia bai, baina berritua eta zabaldua. Errealitatea ere bai, baina hura aldatzeko eta luzatzeko, izaera mugikorra zuela eta sortzaileak berak ere zeresan handia zuela kontuan hartuta. Hala ere, hura ez zen paradigma modernoaren amaiera izan, haren berrikuntza eta salbamendua baizik, bere hasierako oinarriekin (osotasunaren nagusitasuna, zatiketaren kaltean) baterago etortzea helburu.

Hala ere, berriro diot, hirurogeiko hamarkadatik aurrerako garapen artistikoak —Anselmoren lana barne hartuta— norabide egokian mugitu ziren. Mugimendu hori, funtsean, errealitatearen eskakizun berrietara egokitzeko modu bat baino ez zen izan; lehenik eta behin, tradizioari anti-diskurtsiboenarekin estuki lotuz, eta, bigarrenik, paisaiaren ideiarekin ebidentzia esplizituki aitortuz, hau da, mundua den bezalakoa bada gu bertan gaudelako eta guk horrela ulertzen dugulako dela hala onartuz; izan ere, behatzaile eta parte-hartzaile gara aldi berean mundu horretan, eta, beraz, haren irudia gara, bera gurea den bezala. Ez, hura ez zen urrats bat gehiago izan itzulerarik gabeko bide batean, eta nahikoa da Anselmok 1971n moldatutako *Lanean barrena* (*Entrare nell'opera*) lanari erreparatzea —artista landan zehar lasterka erakusten duen oihala gainera argazki zuri-beltzeko bat— garaiko espiritua formalizatuta ikusteko.

Mundu-ikuskera bat baino ez da hori, globala eta kontingentea besterik ezinean. Mundua, beraz, paisaia zabal bat da, non enpirikoa dena eta mentala dena ezinbestean nahasten baitira. Gizakia ez da paisaia horretatik bereiz dagoen behatzaile bat, hartan eragina duen norbait baizik, hura hautematen, neurtzen, ezagutzen saiatzen denez gero.

Mugarik gabeko elkarrekintza, batetik, eta hizkuntza objektuen plastikotasun eta ikusgarritasunarekin identifikatzeko modua, bestetik, tentsio eta kontrapuntu berriak sortu zituen konfigurazio-iraultza ikaragarri baten abiarazle eta katalizatzaile izan ziren. Giovanni Anselmoren kasuan, ideia-multzo hori bat dator bere sorkuntza-hurbilketaren ildo nagusiekin, eta, gainera, aparteko sendotasuna eta garbitasuna hartzen ditu.

Nire itzala infiniturantz Stromboli tontor gainetik 1965eko abuztuaren 16ko egunsentian (*La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto de 1965*) Anselmok 1965. urtean Stromboli sumendiaren gailurrera egindako gau-ibilaldi baten lekukotasuna da; eguzkia atera zenean, bera zegoen baino beheagoetik agertu zenez ostertzean, espaziorantz proiektatu zuen artistaren itzala, eta ikusezina zen horrenbestez: «Zerua, sua, lurra, ura, airea, hantxe zeuden bizitzaren funtsezko elementuak. Nire

itzala gorantz zihoan, eguzkia behetik baitzeturren. Lagun batek argazkia egin, eta azalera atera zen errealitate hori, bere barnean zeraman istorio hori; une magiko bat alegia. Non zauden jabetzen zara, presente sentitzen zara, unibertsoa osatzen duen partikular bat»³. Esperientzia horretan oinarrituta, Anselmok errebelazio bat bizi izan zuen, ordura arteko jardura artistikoarekin zerikusirik ez zuen zerbait guztiz berria egitera eraman zuena. Irudikapenaren ideari muzin egin eta errealitatea aurkeztea erabaki zuen. Bizitzatik bertatik jaso zuen esperientzia, eta munduaren elementu osagaiekin hasi zen lanean, harekin dugun harremana aztertuz. Ezer ez zen —ez oinarritzkoena dena, ezta konplexuena dena ere— artistaren irrika konfiguratzailetik at geratu; materialtasuna eta birtualtasuna sormenezko hustubide batean nahasi ziren, hertsiki fisikoa eta linguistikoa dena bezalaxe. Artearen alderdi kognitiboa —eta, ondorioz, sorkuntza ez-erabilgarriaren izaera esperimentalak, hots, poetikoa— gailendu zen sorkuntza-hurbilketa gisa.

Anselmoren erakusketetan paisaiaren ideia gailentzen da, zentzurik zabal eta interaktiboenean; are gehiago, artistak halako situazionismo kritiko bat planteatzen zuen materialekin eta objektuekin, ikusleak konfigurazioaren kontzeptua artearenarekin lotzera bultzatzen dituen, horrekin nolabaiteko artegatasuna eragiteko arriskua gorabehera: «Grabitatearen indarraz baliatu naiz, lurreko eremu magnetikoen energiaz, kotoiak ura xurgatzeko duen ahalmenaz eta letxugak, materia organiko gisa, deshidratatzeko duenaz... eta “dei” egiten diet energia horiei guztiei, eta eguneroko bihurtzen ditut, edota, adibidez, gauzagarri, konfidentzialago bihurtzen ditut, Lurretik izarretarainoko distantzia...»⁴.

Anselmok maiz erabiltzen zuen ibilbidearen irudia, lehendik egindako obrak modu berrituan konektatzen eta beste berri batzuekin erlazionatzen dituen konposizio-bilbadura batean zehar egindako pertzepzio-ibilaldia. Hala, antologia txiki eta hautak osatzen zituen behin eta berriz, erakusketa-guneetako bide gutxi-asko konplexuak bereganatzen zituztenak. Erakusketa horietan, pertzepzioaren zirrikitu bihurriez eta haren baldintzatzaile iraunkorrez jabetzera behartzen zuen behatzailea, baina, gainera, beti zituen gogoan orientazioa eta norabidea, helburu poetiko hutsez beti, elkarri gainjarritako kontzeptuak balira bezala. Alde batetik, orientazioak, mugarrietan txertatutako iparrorratzen eta harrizko gezien bidez azpimarratuta, planetaren energia magnetikoari egiten dio erreferentzia, harekin bat egiten du, eta, haren bidez, baita gauzen barru-barruko substantzia (ezen ez azalekoa) definitzen duen energiarekin ere. Bestetik, itsazoz haraindiko deritzon kolore urdineko laukizuzen kontzeptual ñimiñoetan itxitako bide lurkaren norabideak ezezaguna iradokitzen du. Hain zuzen ere, azentu kromatiko eta formal horrekin, erreferentzia ñimiño bezain fin horrekin (potentzia bisual ikaragarrikoa, bidenabar esanda, bere tamaina txikia gorabehera eta espazio- eta objektu-multzo konplexu baten parte izan arren), Anselmok maisutasun handiz uxatzen du abstrakzio murriztailearen desegokitasunari buruzko edozein zalantza, eta, paradoxikoki, ideia, formaren, materiaren eta pertzepzioaren arteko kohesiorik handiena lortzen du, eduki errealista bizi eta trinko bat nabarmenduz.

Lehenik eta behin, ikonografia gisa, *Itsazoz haraindirantz* lanen laukizuzen txikia intelektualtasunetik intelektualekin parekatzeko modukoa da. Dena dela, artistak, artearen historiari keinu ironiko bat eginez, espero izatekoa zen kolore lau eta fundamentalista hori erabili beharrean, ikusleak —behar adina hurbilduz gero— paletak sorturiko bizarrak detekta ditzan uzten du. Bigarrenik, apeu kontzeptual zorrotz horrek paisaia ezezagun guztiak biltzen ditu bere baitan —eratu gabeak baina definizioz eragarriak guztiak—, kontua ez baita, berez, itsas erreferentzia bat azaltzea, margoa bera (Sortaldetik ekarri arte, bere garaian, ezezaguna European) nabarmentzea baizik. Horrela, ibilbidea irekia eta zehaztugabea da, bai konposizio aldetik, bai esanahi aldetik. Eta ezin bestela izan; izan ere, lanak, banaka zein osotara

hartuta, paisaiarekin sorturiko interakzioak baitira funtsean. Anselmok horrela erakusten zuen forma soil koloreztatu batetik halako etekina lortzea ez dela zilipurdi estetiko huts bat, alderantziz baizik; gezurra, hain zuzen ere, kontrakoa nahi izatea litzateke.

Nolanahi ere, Anselmok erabiltzen zuen ikonografiak oso tarte txikia uzten dio emozioen oroipenari, eta objektuak eta materialak bere horretan erakustera mugatzen da. Izan ere, objektu eta materialok, laukizuzen urdinekin gertatzen den bezala, esperientziaren inguruko gai globalei buruzko aipamen generikoak dira, edozein ideologia edo gramatika eraiki aurretik bezain funtsezkoak; beraz, beren ebidentzia material eta formal ukaezinari, beste ezaugarri bat gehitu behar zaie: konfiguratzeo ekintzaren eta hautemateko ekintzaren arteko muga horretan dabilzan abstrakzio sakonak izatearena; hori dela eta, talka kognitibo bat sortzen dute haien artean paseatzen diren ikusleengan. Hala, zirien aztarnak bistan dituzten harriak natura, grabitatea, dentsitatea eta energia dira, baina baita kolorea eta forma ere; horregatik dira harriok bastidore-multzo bati eusten dion presio orekatzailea lan batean, eta mihise garbietan natura bizi misterioaren antzera jarritako zintzilikarioak beste batean. Ez dago lekurik, beraz, ametsezko birtualtasunarentzat, baina bai gertakizun posible gisa defini genezakeen beste harentzat, zeina ezkutuan baitago eta paisaia-interakzio jakin baten beharra baitu errealitate behagarri bilakatzeko. Lehenengo horri dagokionez, Anselmok keinu ironiko, delikatu eta urratzaile baten bidez konpontzen zuen auzia: ispilu bat jartzen zuen paretan, alde islatzailea hormara begira, ertzak kontu handiz kotoiz babestuta. Bigarrenari dagokionez, Anselmok nonahi azpimarratzen zuen ezaugarri hori, artez beteriko alderantzikatzeko baten bidez, hizkuntzaren eta objektuen arteko paisaia-elkarretaratzea eragiteko, batetik, eta elkartze hori errealitatea dinamikoki azalarazten duten eta behatzailearen posiziotik hura kanporatzea eragozten duten aldaketen giltzarri bihurtzeko, bestetik. Alderantzikatzeko hori proiektatutako hitzen bidez gauzatzen da; izan ere, hitz horiekin, Anselmok denotazioaren eremuan sartzen gaitu, erabiltzen zituen objektuen aurkako zentzuan sartu ere, objektu horiek konnotazio-kumulu kontzentratuak baitira eta haien benetako ahalmenak aise gaingitzen baitu beren identifikazio begibistakoenaren eta oinarritzakoenaren egokitasuna. Hala ere, ikuspegi konfiguratzailearen erabateko aldaketa hori ez da haustura bat, begizta saihestezin baten egiaztapena baizik, argizko hitzak oso izendapen neutroak baitira, gramatika-kasuistikarik gabeak ia. Objektuek halabeharrez edo artistaren berariazko erabakiz hartzen dituzte izendapen horiek, baina, oso modu abstraktuan, behatzeko ekintzari edo behaketa horren xede konfiguratzaileari dagozkien soilik, bestelako xehetasunik erantsi gabe, halako moldez non denotazio ororen ziurtasun inplizitua, kasu honetan, fase horretan geratzen baita, izendatutako objektuen zeinu-ahalmena murriztu gabe; izan ere, lokalizatu baino ez ditu egiten, semantikoki zehaztu gabe. Hori dela eta, *tutto* edo *particolare* hitzak, adibidez, oso baliagarriak dira erakusketa-espazioen gune jakin batzuk konposizio globalean tartekatzeo; *visibile* hitzak, berriz, bat-batean eta ausaz sarrarazten ditu subjektu behatzaileak obran, proiektoreen argi-sortan tartekaturik objektu bihurtu ondoren.

Pertzepzio-ibilbide kritikoak, abstrakzio maximoko eta zeinu-energia ikaragarriko multzoak, interakzio konplexuen hartzidurak eta behatzailea behatutakoarekin ezinbestean lotzen duten begiztak, horra Anselmoren obren ezaugarri deskriptibo batzuk, paisaiaren ideia interaktiboaren zordunak; izan ere, gorago esan dudana bezala, ideia horrek goitik behera blaitzen du haren sorkuntza-hurbilketa guztia. Horri dagokionez, bada pieza bat artistak inoiz bakarrik instalatzen ez zuena, eta konfiguratzeo-nagusitasun hori ezin hobeto ilustratzen duena. Tamaina handiko mihise bat da, eta eskala txiki samarreko esku bat du barruan, xarmanki marraztua, behatzailea mihisearen azpian dagoen harri baten gainera igo eta ingurura begiratzen gongoiztatzen duena. Baina, gainera, badira paisaiaren *leitmotiv* delakoari ere laguntzen dioten

bi alderdi, orain arte inplizituki edo zeharka aipatu ditugunak eta azterketa zehatzagoa merezi dutenak: denbora eta energia, energia horren egoera edozein dela ere.

Denbora-magnitudeari dagokionez, agerikoa da erakusketok *infinitu* eta *itsasoz harandirantz* orientazioen bidez baldintzatutako pertzepzio-ibilbide gisa planteatzeak pertzepzio-denbora erreal bat eskatzen duela, eta, zalantzarik gabe, pertzepzio-denbora hori oso subjektiboa dela, behatzaileak bere ibilbidean darabilen intentsitate psikologiko eta irudimentsuak ñabartuta egonik. Era berean, Anselmok arreta bereziz erabiltzen zuen beste denbora-mota bat, zeina, poesia-elementu bat izateari utzi gabe, ez baita –itxuraz bederen—hain gizatiarra, hautemanezina baina nonahikoa delako, ezkutukoa baina saihestezina: milaka urteko denbora da, paisaiaren denbora neurrigabea, higiduraren eta eraldaketa materialaren bidez agertzen dena, hau da, naturaren desiraren bidez, gutako edozeinekiko axolagabe. Garaiaren tragikotasuna gorabehera, artistak poetika delikatu baten bidez taxutu zuen hura. *Ezin konta ahala milaka urteko ebakidura baterako* (*Per un'incisione di indefinite migliaia di anni*, 1969) izeneko obrak —burdinazko barra bat, dena koipez estalia, muturretan izan ezik— *incisione* hitza du idatzita bere euste-puntuan. Ebaki hori burdinaren pisuarekin marraztu beharko litzateke, barra inklinatuaren babestu gabeko zatiak oxidazio bidez desegin ahala. *Titulurik gabea* (*Edaten duen egitura*) [*Senza titolo* (*Struttura che beve*), 1968] izeneko lanean, ontzi bateko ura isil-isilik jariatzen da handik sortzen diren kotoi-zerrendetatik. Eta *Titulurik gabea* (*Jaten duen egitura*) [*Senza titolo* (*Struttura che mangia*), 1968] ulertzeko errazena segur aski, alanbre batez loturiko granitozko bi pieza dira, eta letxuga fresko bat bien artean, aldian behin aldatu behar dena, material organikoak egiten duen presioa gutxitzean pieza desmuntatu ez dadin: «Mundua ez da denboran aldatzen den zerbait bezala pentsatu behar, beste modu batean baizik. Batzuk besteekin alderatuta bakarrik aldatzen dira gauzak»⁵.

Testu honen hasieran Anselmoren lana antzinakoa baina ahistorikoa iruditzen zaidala adierazi badut, bere baitan naturaren bilakaeraren handitasuna —zibilizazioen historia anekdota laburren bilduma bihurtzen duena— hartzen duelako da. Eta, gainera, epikoa iruditzen bazait, hunkiberatasun izpirik gabea bada ere, denboraren gezia dena homogeneousatzen eta suntsitzen duten eztanda entropikoen eta defentsarik onena diferentzia eta sormena duten sistema konplexuen —tartean, bizitzaren— biziraupen-borondarearen artean mugitzen den bitartean etengabe gertatzen den borrokarengatik da, hain zuzen ere.

Ondorioz, garai izugarri hori plastikoki azpimarratzeaz gain, bere azpian eta oinarrian duen energia erraldoia birsortzen zuen Anselmok. Horri dagokionez, lehen ere aipatu dugu orientazioa iparrorratz inkrustatuen bidez objektiboki koagulatzean, zeharkako erreferentzia egiten zitzaiola magnetismoari, energia natural horren adierazpenetako bati. Baina, gainera, aparteko intuizioa erakutsiz, Anselmok sinpletasun eta poetikotasun handiz taxutzen zituen oinarrizko erlazio fisiko batzuk —hala nola masaren eta energiaren arteko baliokidetasuna—, edo frogatutako ebidentzia batzuk —nola den orekaren berezko ezegonkortasuna, indar latente horiek eraldatzea saihesten laguntzen duena—. Horregatik, segur aski, bere lanetan agertzen diren harri astunak posizio jakin batean mantentzen dira, soka-lasterrez edo burdin hari finez eutsita; horren adibide dira, esaterako, mihiseetan edo hormetan bermatutako blokeak —*Itsasoz harandirantz* (*Verso oltremare*, 1984), laukizuzen urdin baterantz makurtutako iruinarri zorrotza— edo *Titulurik gabea* (1967) lanean hari metaliko batez loturiko plexiglas garden luzanga.

Izan ere, paisaia hori bizitza eta mundua bera dira, eta horien guztien eboluzioa mutazio txiki-txiki batzuetatik abiatuta sortzen da. Mutazio horiek etengabe eragiten dute interdependentzien sare

konplexu batean, eta aldaketa handiak ekartzen dituzte, nekez aurreikus daitezkeenak. Beldurrik gabe esan liteke arteak, Anselmok definitzen zuen moduan, mutazio poetikoak sor ditzakeela, eta mutazio horiek naturaren erritmoa markatzen duten ausazko mutazioak bezain eraginkorrak izan daitezkeela; hortik errealitate bera hainbat modutara aurkezteko zeukan ohitura, betiere obra bakar gisa asmatua, baina neurri desberdinetan emana, norako sortua den.

Denbora hautemateak, pribatutasuna agerian jartzeak eta konbentzioak aurkezteak halako oreka egonkor bat eta konfigurazioaren ekonomia arduratsu bat partekatzen dute Anselmoren sorkuntza-hurbilketan. Haren ibilbidean zehar gertatu ziren aldaketak koherentziatik eta benetakotasunetik sortu ziren. Haren jarrerak eta obrak abentura loriatsu bat iradokitzen dute, berak ondorio guztiekin bere gain hartu zuena. Bere ondare artistiko garrantzitsuaz gain, berak artearen aurrean hartutako jarreraren eta jarrera horren defentsa konprometituaren adibidea erakusten zigun. Edozein ihesbide estetizistari kontrajarrita, gure pertzepzioek eragiten duten harriduraren eta poesiaren funtsezkoena transmititzen zigun, eta, horrekin batera, ikusi ordez begiratu egin behar denaren segurtasuna, hori baita artea giza kondizioaren parte izatearen arrazoa. Anselmorekin, geure buruari sinestarazten diogu giza kondizioa baldintza artistiko bat dela, nolabait esatearren, gizabanakoek etengabe birdefinitu behar dutelako beren ingurunea, aurrez ezarritako konbentzioak erlatibizatu eta zalantzan jarrita.

[Itzultzailea: Bakun eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Giovanni Anselmo eta Gloria Moure elkarrekin solasean, 2023/III/24, Turin.
2. Yves Klein, «Un homme dans l'espace !», *Le Dimanche*, 1960/XI/27. Hemen berrargitaratua : *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2003, 182. or.
3. Giovanni Anselmo eta Gloria Moure elkarrekin solasean, 2023/III/24, Turin.
4. Andrea Viliani, «Turin, 15 June 2006. In Conversation», in *Giovanni Anselmo*, MAMbo, Bolonia; hopefulmonster, Turin, 2007, 210. or.
5. Rovelli Carlo, *La realidad no es lo que parece*, Tusquets, Bartzelona, 2015, 164. or.

GAURKOTASUNA ETA INFINITUA*

GABRIELE GUERCIO

New Havenen erbesteraturik, bere bizitzako azken urteetan Yaleko Unibertsitatean zegoela, obsesio batek jo zuen Henri Focillon (1881–1943) arte-historialaria: «gaurkotasunaren» auziak, alegia. Iraganak gaurkotasun hori ezagutarazteko balio duela sinetsita bazegoen ere, onartzen zuen haren esanahi sakonak ihes egiten ziola. George Kublerrek (1912–1996), haren dizipulu distiratsuak, gogora ekartzen du bere maisuaren sufrimendua *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (1962) liburuan, berriz ere gai horri heltzean¹. «Gaurkotasuna», idazten du, «itsasargiaren distira baten eta bestearen arteko iluntasun-unea da [...], ezer gertatzen ez den tarte interkroniko hori. Bi gertakariren arteko hutsunea. Dena dela, oraingo unea da ezagutu dezakegun guztia». Eta honela dio ondoren: «Unibertsoak abiadura finitua du, bertan gertatzen diren gertakarien hedapena ez ezik gure pertzepzioen abiadura ere mugatzen duena. [...] Uneak ekintza bakarra onartzen du, gainerako aukera guztiak gauzatu gabe geratzen dira. Gaurkotasuna ekaitzaren begia da»². Hortik artelaren eta izarren arteko konparazioa: Kublerren ustez, astronomoek aspaldi handian sortutako distirak hauteman eta behatzen dituzten bezala, arteak denboran zehar dirdiratzten duten objektuak ditu aztergai. Obra baten eraginak denboran irautea du, nahiz eta suntsitua izan edo galdu. Horrela, gaur egungoa denak ez ditu soilik oraintsuko edo gaurrari buruzko gertaerak adierazten; bere baitan presente-egite bat ere badakar berekin, dinamika bat, non adierazten dena, orainean hautematen edo ulertzen dena, ezin baita mugatu orain eta behiala, hurbila eta urruna, ikusia eta ikusi-gabea, ezaguna eta ezezaguna eta gisako terminoei eskuarki esleitutako esanahietara.

Aro modernoan esanahi filosofiko handia bereganatzeaz gain³, gaurkotasunaren kontzeptuak zeregin erabakigarria du artearen historiaren diziplinan; izan ere, haren aztergaiak –obrak– ez ditu aintzat hartzen lehen eta ondoren baten parametro zurrinak, bere garai propio baten eramaile dela erakusten duten oroitzapenez, hausturez eta jauziez osatua baitago askotan. Horrek ez du esan nahi, ordea, obra batek jasotzen dituen harrera eta arreta gustuaren gorabeheren arabera aldatzen direnik eta giza sorkuntzen kasuan halaberharrez saihestezina den erlatibismo bat berresten dutenik. Aitzitik, esan liteke artearekiko kontaktuak hainbat kuantu (irudiak, estiloak, edukiak, etab.) eskuratzeko aukera ematen duela, kuantu iraunkorrak eta itzulgarriak, are birtualki adimentsionalak ere. Hain zuzen, bere *Vie des Formes* (1934) lan paradigmatisikoan, fenomeno artistikoak gertakari kronologikoen baliokide direla zalantzan jarri ondoren, Focillonek artelana hainbat garaitan presente egitearen enigma deskribatzen du, hura «aktuala eta aldi berean ez-aktuala»⁴ dela ikusten duelarik. Forma artistiko baten estatusa ez dator bat hura gertatzen deneko estatus sozial, historiko edo kulturalarekin: formek orainaldiari lotutako instantziak adieraz ditzakete, baita garai eta testuinguru desberdinetatik datozen adibideak eta inspirazio-motiboak zertu ere, edo guztiz berria den zerbait sartu⁵. Nahiz eta inplizitu egon, Focillonon formalismoaren suposizio erabakigarri batek dio artearen denbora definitzen duena ez dela historia baizik eta obra bera. Ez da kasualitatea, ondare hori jasota, Kublerrek denboraren formaz hitz egitea, eta ez formaren denboraz, sumatu baitzuen behin-behinekotasuna aldaketari dagokiola eta pertzepzioan eta espazioan hautematen dena azken hori dela, hain zuzen, eta ez lehenaren eta geroaren arteko uneen jario geldiezina.

Eta artistek? Zer jarrera hartzen dute artistek antzeko arazoan aurrean? Zalantzarik gabe, haietako batzuk jakitun dira artearen produktuek etenik gabe zein aldian-aldian jardun dezaketela, mendeetako —eta are milurtekoetako— denbora-tarteak hartuta. Kublerren aipatu esaldi horiek akuilatuta idatzi zuen Robert Smithsonek artikulua bat 1966an⁶, hutsari, entropiari eta denbora geologikoari buruz gogoeta eginez. Artikulu hartan esandakoaren arabera, zientzia fisikoaren metaforak biologiarenak baino gehiago aldeztetan, *The Shape of Time* liburuak aukera ematen digu aurrerabide artistikoaren eta gisako nozio zaharkituez libratzeko, bai eta hedatu beharrean uzkuertzen ari den unibertso bat ikusteko ere. Izan ere, Kubler ikuspegi eboluzionista batetik aldentzen da, baina jatorri-puntuak (erreplika eta erreferentzia askoren sorburu diren *prime objects* enigmatiko horiek) bilatzeari uko egin gabe haatik. Gainera, artearen historiaren eta gauzen historiaren arteko parekatze iraultzaile bat proposatzean, haren teoriak iradokitzen du formarik gabe ez gendakeela denboraren dimentsiora sartzerik izango: beste era batera esanda, obrak izarrek bezalakoak badira, zenbateko iraupena izango duten ez jakin arren, biak puntu jakin batean jaiotzen direlako da, eta egitura zehatz bat hartzen dutelako. Smithsonek, bestalde, ez du interes handirik jatorrizko iraunkortasun horretan: interesgarriagoa zaio, nonbait, zeinuen eta materiaren barreriadura. Eta horretan ez dago bakarrik: bai AEBn, bai Europan, arte garaikidearen barneratze azkarra gertatzen ari den bitartean, garaiko joera esanguratsuenak arte-sorkuntzaren potentzial mugagabearen kontzentratzen dira, zeina suposatzen baita kaotikoa, diziplina-gabea eta itzulezina dela, zerbait osoa eta iraunkorra sortzeko gaitasun eskasekoa⁷. Salbuespenak salbuespen, praktika sortzailearen ausazkotasuna eta izaera prozesuala hobesten dira, halako moldez non artista askok aukeran nahiago baitute «obra irekia» delakoa (Umberto Eco izen bereko liburuan terminoari emandako zentzuan⁸), zeina, bere izaera zatikatu eta itxuragabearen arabera, material jariatkorak, iragankorak edo *readymade* deritzen horiek erabiliz egiten baita, alde batera utzita arte tradizionalak (pintura eta eskultura).

Hala ere, orientabide horiek, nagusiak bai, baina ez ziren bakarrak izan. Modernitatean —hirurogeiko hamarkadara arte, gutxienez— gauzen iheskortasunari aurre egiteko gogo agertzen da batzuetan; badirudi artista batzuen jarduerak unibertsoaren heriotza termikoaren nozioari aurre egin nahi diola, beren barne-konfigurazioari esker energia psikofisikoen eremu independente bat (baliagarria artearen eta gizateriaren, planetaren eta kosmosaren historien edozein orainetan) sortzen duten obren errealitatearen bidez. Gaurkotasunaren arazoa, modu horretan landua, dinamika introspektibo bat sorraraziz, ez da soilik denborazko progresio eta bilakaeren ikuspegitik aztertzen, baita espazioaren eta objektu beregainen posizionamenduaren ikuspegitik ere (ikuspegi hori Smithsonek alde batera utzi zuen baina bai Kublerrek bai Focillonek aurreikusitako zuten). Jarrera solipsista bat izatetik urrun, introspektzio hori gako baliagarri bat da artistarentzat euren izaera amaidunari kontra egingo dioten obrak sortzeko. Izan ere, posizio autonomo baten onarpenaren bidez, obra batzuetan entitate finitu gisa geratzen da agerian, zeina infinituaren ikuspuntutik absolutizatu eta balioztatu baitaiteke.

Zentzu horretan, Giovanni Anselmoren lanak introspektiboak iruditzen zaizkigu, iradokitzen baitute «gaur egungo, oraineko» hitzek ez dutela zertan izendatu entitate potentzial eta iheskor bat, obraren nolakotasun immanente bat baizik. Obra ez da garaian aldakortasunaren mende sortzen, hiltzen, berpizten; aitzitik, bere gaurkotasuna edo gaurkotasun hori *ad infinitum* definitzen eta formalizatzen du: bai hemen eta orain bai behin eta berrir denbora-espazioaren etorkizuneko edozein unetan.

Hemen eta orain dagoenaren —gaur egungoaren— mugaren lausotasuna garrantzi handiko gaia izan da Giovanni Anselmorentzat haren arte-ibilbidearen hasieratik, *Nire itzala infiniturantz Stromboli tontor gainetik 1965eko abuztuaren 16ko egunsentian* (*La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli*

durante l'alba del 16 agosto de 1965) argazkiaren garaitik bertatik, alegia. Anselmoren aburuz, lan hori ez da artelan bat, zentzu hertsian hartuta, bere etorkizuneko poetika markatu zuen epifania baten irudi-oroitzapena baizik². Ustekabekoa bezain erabakigarria, gertakaria goiz batean jazo zen, egunsentian: Stromboli sumendiaren gailurrean zela, Anselmok bere itzala ikusi zuen, airean disolbatuta, infiniturantz hedatzen. Esperientzia horrek ulertarazi zion norberaren existentzia ez dagoela aurrez ezarritako mugetara mugatuta, norberarena eta besterena bata besteari dagozkiola unitate ez-iraunkor baina igargarri batean, dimentsio ugari zeharkatzen dituen *continuum* baten zentzua areagotuz. Stromboliko tontorreko autorretratu horrekin, Anselmok babestu eta goraiatu egiten du une bakar batez bada ere zentzumenen eta gogamenaren bidez aztergarri den magnitude baten intuizioa: magnitude hori egungoa bihurtzen da bere ez-gaurkotasuna gorabehera, bere zehaztugabetasun espazio-tenporala gorabehera. Beste era batera esanda, errealtate-prozesu bat sortzen da —argazki bat eta izenburu bat daude—, infinituaren ideia eraldatzen duena eta jada ezkutukoa eta potentziala ez baizik immanentea eta ezin geldituzkoa den maila batera igortzen duena.

Hurrengo urteetan, kontzientziari ihes egiten dion hori (dena delako hori sumatzen hasia izan orduko, hain zuzen) atzematera eta atxikitza bideratutako lanak sortzera zuzendu zuen artistak bere konpromisoaren zati bat. Lehenik eta behin, espazioarekin lotutako esperientziak eta ezagutzak dira. Lan baten konposizioa, elementuak eta materiala bere zehaztasun osoan agertzen dira haren kokapen fisikoa zehazterakoan, *Titulurik gabea* (1967) izeneko zurezko bi paralelepipedoen kasuan bezala, zeinak baitira elkarren mendekoak eta elkarren gaineen jarriak biak, kubo bat osatzeko. Goiko aldean ahokatutako nibelak multzoaren osaera kalkulatzeko aukera ematen du. Osaera hori aldatu egiten da goiko eta beheko aldean arteko lotuneetan altzairuzko lau ziri sartuta. Ziriok, obraren egiturak bere konfigurazio egonkorra lortzeko biltzen diren indarrei erreferentzia egiteaz gain, adierazten dute kuboak «balio formal guztia galtzen duela, egoera energetikoa jasatera mugatzen dela»¹⁰.

Era berean, *Norabidea* (*Direzione*, 1967–68) iparrorratz batez baliatzen da tontor baten itxura hartzen duen mihise-zerrenda handi baten inklinazioa markatzeko (haren erpinean iparrorratza dago). Lurrean jarrita, bitan banatzeko moduan, mihisearen ertzek bi puntu kardinal desberdinek adierazitako leku zenbatezin baterantz seinalatzen dute. Iparrorratzak eta nibelak, bakoitzak bere erara baina biek betetzen dute ulergarritasun-irizpidearen adierazlearen eginkizuna; irizpide horren bidez, artelana ulergarria eta hautemangarria izan daiteke. Hau da, kodetuta egon ez arren igarri daitekeen kuantu bat baztertzea dakarren mugaketa bat zedarritzen dute biek: kasu honetan, kuantu hori kuboaren edo orriaren ertzen kokaleku aldaketa txiki bat izan liteke, edo, besterik gabe, estra birtual bat —garrantzitsua bai obren kokalekurako, bai egikerarako—, ez tresna batek ez besteak erregistratu ezin dutena. Nahiz eta neurketa-metodo bat proposatu, edo horrexegatik agian, adierazlearen eginkizuna da ohartaraztea guk gizakiok sortutako gauzen formak diren bezalakoak direla, bisualki eta intelektualki, baina egia da, halaber, beste modu batekoak izan zitezkeela, edo izan ere ez.

Hala ere, ohartarazpena ez da fenomeno artistikoak erlatibizatzeke gonbita; alderantziz, obra batek bere ikuspuntu berezia gorpuztean izateko arrazoi bat aurkitzen laguntzen dion sorkuntza-ekintzaren inguruan hausnartzera garamatza. Ez da ulertu behar egintza horrek bestetasuna nahitaez ezabatu behar duenik; aitzitik, bere gain har lezake, eta inorena dena baztertzea eta aldi berean barneratzea enuntziatzeko moduan taxutu obra. Hori garbi ikusten da *Ikusezina* (*Invisibile*, 1971–73) lanean: berunezko paralelepipedo angeluzuzen bat da, bi zatitan ebakia, bata bestea halako bi baino gehiago dela, non ezkerreko muturrean «visibile» («ikusgai») hitza grabatu baita. Hitza hor agertzean, obra moztuta bezala

ikusten da, izenburuak –eta ebakidurarik gabeko gainaldeak eta batez ere bi zatiak bereizten dituen hutsarteak– denotatutako «ikusezin» («invisible») baten ageriko kuantua barnean hartuko balu bezala ia. Alde batetik, ikusgai dena ikusezin den horretan sartuta dagoela sinestera bultzatuak sentitzen gara: gaur egun, hor ikusten ditugu lana eta zorua, baina, benetan, hain gutxi ikustearekin konformatu gaitezke? Bestalde, ezerk ez du eragozten ikusezin dena ikusgai den horren barruan sartuta egotea: gaur egun ezin dugu zerua ikusi, ez planetak, ez izarrak..., baina gai ote gara haiek benetan imajinatzeko, zizelkatutako berunari begira gelditu gabe?

Ikusgai eta ikusezin denaren nozioaz gain, Anselmoren obran, askotan, beste hainbat ideia iradokitzen dira: xehetasuna, osotasuna, mugagabea eta mugatua. Horietako bakoitzak ezezagun batetik konfrontazioa dakar: ez jakitearen, ez ikustearen onargarritasuna. Zentzu horretan, oso esanguratsua da *De na* (*Tut to*, 1971) saila, hirurogeita hamarreko hamarkadakoa, zazpi bat lanez osatua: puntzonatze bidez, edo horma batean proiektatutako diapositiba batzuen bidez, «tutto» hitza (italieraz, «dena» edo «oso») osatzen duten bost letrak agertzen dira, bi edo hiru zatitan bereizita. Zatiketa horrek galdetzeraz garmatza ea posible ote den deskonexio baten pertzepzioa erabiliz gauza guztien batasuna susmatzea edo gauzatzea: letren arteko hutsunea ezerez baten gisa interpreta daiteke, agertzen eta gaurkotzen den ezezagun baten testigantza gisa, existitzen ez denaren eta inoiz existituko ote den edo existitu ote den inola ere esan ezin daitekeenaren magnitude zehaztugabea adieraziz. Gaur egungoa dena, beraz, ezin da *a priori* zehaztu, eta ez da elementu latente, inkontziente edo naturaz gaindiko baten askapen gisa ulertu behar soilik. Transzendentziaz blaitutako ikuspegi hori zaildu egiten da *De na* sailaren eraginez: obrei begiratuta konturatzen gara litekeena dela egoera jakin baten barruan sortutakoa, atzeraeraginez ebaluatuz gero behintzat, ezinezkotzat edo hutsaltzat jotzea hura agertu aurretik gauzen egoera zein zen kontuan hartuta¹¹.

Lehen existitzen ez zenaren agerpena are nabarmenagoa da Anselmoren obran, haren lanetan motibo tipiko bat den «korapiloaren» erabilera irudimentsuagatik. Bertsioetako bat, 1960ko amaieratik behin eta berriz errepikatzen den motiboa, granitozko harri itzel bat da (batzuetan bat baino gehiago), kako baten eta altzairuzko kable baten bidez hormatik zintzilik jarria. Kableak soka laster bat eratuz inguratzen eta estutzen du harria. Korapiloaren estutze-indarra erabakigarria da «emandakoaren» eta «sortutakoaren» arteko tirabira horretan: zenbat eta indar handiagoz tiratu harriaren pisuak kableari, orduan eta indar handiagoz atxikiko dute bi korapiloek harria. Korapiloak eta kakoak grabitate-indarra baliatzen dute, eta birbideratzen; bestela, harria lurrera eroriko litzateke. Hain zuzen ere, naturaren fenomenoetan esku hartzen duelako, fenomeno horiek behin betiko finkatuta ez daudela frogatuz —obrak gorputzen erorketaren kontrako xedez erabiltzen du grabitatea—, kakoaren eta harriaren uztarketak mundu autosufiziente —baina naturalaren aldibereko bat— sortzen dute. Sorkuntzak ez du segurutzat jotzen, ez baztertzen, errealitate fisikoa, baina ez du, ezta ere, gauzen aurreko egoera bat kopiatzen. Harri-lana, beraz, *ex nihilo* da: desberdina izan zitekeen edo izan ere ez. Fenomenoen ohiko bilakaeran duen eragina erabiliz eta ezagutuz, bestetasun gisa kokatzen du naturaren mundua, hura dimentsio paralelo batean —arteak bakarrik biziarazi edo eduki dezakeen «beste nonbait»— birkokatzeko eta eguneratzeko. «Beste nonbait» hori Anselmoren obran behin eta berriz azaltzen den gaia da; hala, haren lan bakoitzak definizioz eduki-ezina, urruna eta neurtezina dena eta existitzen ez dena inplementatzeko ahalegin bat dirudi. *De na* saileko lanetan inskribatutako ezezagunaren korapiloarekin edo kuantuarekin gertatzen dena berriro esperimentatu daiteke kolore urdin ilunaren —itsasoz haraindiko urdina, zehazki— erabileran. Zenbait obratan, urdinak «haratagoko» zerbait gogorarazteko funtzioa betetzen du, elementu aktibo gisa, konposizioaren barruan. Horren erakusgarri da, adibidez, *Itsasoz haraindirantz* (*Verso oltremare*, 1984)

lana: horma baterantz makurtuta jarritako harlauza bat, ezkerreko horman finkatutako kable batez eutsia, halako moduan non jopuntutik bost bat zentimetrora esekita geratzen baita. Lauza bere azalera murritzten duen diseinu bati jarraituz moztuta dago, muturrean zorrotzuta. Horma zurian, lauzaren mutur zorrotzaren parez pare, laukizuzen txiki bat dago, urdinez margotua. Lauza, beraz, horizonte-lerroa adierazten duen kolorerantz etzanda edo makurtuta dago. Lerro horretan, zeruak eta itsasoak bat egiten dutela dirudi, eta itxura dena eta agerpena dena ia nahasi egiten dira: ezin aurreikusi, beraz, noraino irits daitezkeen begirada, adimena eta irudimena «beste nonbait» hori aurkitzeko ahaleginean.

Itsasoz haraindirantz obraren urdina infinituaren atari gisa ulertu behar bada —ikusezinaren irudi gisa eta osotasun edo *tutto* baten iradokizun gisa—, inklinazioaren garrantzi hori, berriz, berretsita geratzen da beste obra honetan: *Izarrak arra bat hurbilago dauden tokia* (*Dove le stelle si avvicinano di una spanna in più*, 2001–17). Lurrean jarritako harrizko blokez osatuta dago obra. Espazio ireki batean jarrita hobe, ikusleak blokeren batera igotzeko eta zeru-gangatik arra bete hurbilago egoteko aukera izan dezan. Harriek lerro bihurtuak bat osatzen dute, ipar-hego norabidean, halako moldez non haien bertikalean izarren txandakatze bat gerta baitaiteke, eta obraren inguruan dabilena izartegia eta kosmosa bera bezain aldakorra dela ohar baitaiteke. Lehenengo harrian «Dove le stelle si avvicinano di una spanna in più» esaldia ageri da argiz proiektatua. Testuak distantzia laburtze baten berri ematen digu, baita toki baten existentziaren berri ere —harria bera ote toki hori?—, zeinaren okupazioak arindu egiten baitu, ezen ez deuseztatu, hemen konputagarri honen eta beste nonbaiteko mugagabetasun horren arteko arrakala.

Batez ere «arra» hitzak ematen du atentzioa, gutxi gorabeherako neurri-unitate antropozentriko horrek: zabalduko eskuan, hatz lodia eta txikien arteko bitartea da arra, desberdina gizaki batetik bestera. Aditzera ematen du zeru izarratuari begira dagoena artista bat dela, eta artista horrek, ikuspegiak liluratuta, bere burua hobetzea eta ezezagunean proiektatzea duela helburu, bere gorputz- eta buru-existentziaren bakartasunaren behaketatik abiatuta funtsezko esanahi-formak edo esanahi-modalitateak asmatuta. *Titulurik gabea* eta *Norabidea* lanek objektibizazioaren kalkulurako irizpide batzuk sartu zituzten, eta, ondoren, bateratu ezinezko gehigarri baten probabilitatea iradoki zuten nibelak eta iparrorratzak; kasu honetan, ordea, desberdina da. Arra bidezko neurketak bermatzen du artelana ez izatea ikuspuntu bakar baten emaitza, artistak ikusten edo susmatzen duen guztiarena baizik, eta artistak berak sorkuntza-prozesuaren ezinbesteko erreferentzia-iturri gisa hartzea bere burua, eskuak barne.

Anselmoren obren aipamen labur honetatik argi ondorioztatzen da haren artea aztertzean tentuz erabili behar dela testuinguruaren nozioa. Ez litzateke oso zuzena izango artistaren aldi garaikidearen historia, gizartea eta kultura esplizituki landuz erabiltzea nozio hori. Hala ere, «contessere» hitzaren etimologia —elkarrekin ehuntzea, testuinguruan jartzea— lanak sortzen duen habitat psikofisikogatik mantentzen da. Horretaz kontziente izateak bidea ematen du, itxuraz, kontzientzia halako bat sor eta gara dadin artelanarekin kontaktuan jartzen direnen artean. Ildo horretan, garrantzi handikoa da neurketa-adierazle bat —edo neurketa ezarena— sartzea, zentzumenak eta adimena zer xederekin estimulatuko diren, espazioari eta denborari buruzko zer ikuspegi emango zaien ohartarazteko: iparrorratzaz eta nibelaz ari gara, «dena» hitzaren letren arteko hutsarteez, «ikusgai» hitzaren mozketaz, edo kolore urdinaz. Kasu horietako bakoitzean, eta ez dira bakarrak¹², adierazleak artelan baten mugen barruan eta mugetatik haratago dagoen bestetasun-sentsazio bat gogora ekartzeko beharrari erantzuten dio.

Horrelako premia bat sortua da lehenago ere arte bisualen historian. Nahikoa da Giovanni Belliniren margolan batzuetan pentsatzea, non parapeto edo oholesi bat sartzeak atalase-sentsazioa transmititzen

duen eta eszena mugatzen duen, irudiei eskortzo bidez sakontasuna emanez eta, aldi berean, obra eta irudikatutako irudia kanpoaldetik aldenduz¹³. Edo pentsatzea Georges Braqueren *Biolina eta pitxerra* (1910) laneko «iltze» ospetsuan, zeinak pinturaren bidimentsionaltasunetik ihes egin nahi duela dirudien, koadro guztiz poliedriko batean; hain poliedrikoa, non tituluan aipatutako objektuak pixkanaka ezagutzen baitira, begia irudien zatiketara eta koloreen opakutasunera ohitu ondoren. Nahikoa da pentsatzea, halaber, Lucio Fontanaren ebaki eta zuloetan, obrak hainbat tokitan (bai barruan, bai bere eta gainerako guztiaren artean) sortutako dimentsio-arrail edo -eten baten beharra nabarmenduta. Anselmorekin, betetasunaren zentzuak eten bat dakar oraindik, baina jada ez du soberakin absente edo potentzialik iradokitzen. Aitzitik, artelanen fabrikazioan egikaritzen eta txertatzen da. Hori hala gertatzen da bai kalkulu-sistema bat erabiltzen denean, bai ezezaguna dena bere sorkuntzaren eta gozamenaren helburuetarako elementu esanguratsu gisa agertzen denean. Artista italiarraren erronka berria infinitua finituaren barruan sartzean datza, ikusezina ikusgai denaren barruan, osotasuna zatiaren barruan. Ez hori bakarrik: barruan sartzeko prozesu hori ez dagokio kuantifikatu daitekeen ezeri, eta, ondorioz, izatearen iraunkortasuna bera artelan baten bidez formalizatzeko saiakera gisa uler daiteke.

Izan ere, Anselmoren praktikan osagai maieutiko bat dago. Haren lanek sendotasuna hartzen dute harreman-dinamika bat garatu eta alteritatearekin elkarriketan aritu ahala. Tradizio platonikoan Sokrates (Fenareta emaginaren semea) obstetrarekin berarekin alderatu ohi den bezala (ez du besteengan egia sortu edo irakatsi nahi, haiek egia beren baitan aurki dezaten lagundu baizik), artelana bere buruaz gogoeta egiten duen lana bihurtzen da orain. Obrak punpa egiten du bere baitatik kanpoko errealitate batean edo gehiagotan, eta barrutik birsortzen ditu kanpoan identifikatu dituen kideak (natura, kosmosa, bizidunak eta ez-bizidunak, etab.). Obrak horrela transmititutako egiak azalera ager daitezke noizean behin: egungoak dira, ez hainbeste bilakaeraren emariari lotuta daudelako, forma egonkor batean sortuak eta bilduak direlako baizik, eta forma horretan izateak entropiari aurre egiten dio eta ez da agortzen. Denboraren eta espazioaren esperientzia (ber)definitzean, Anselmoren lan bakoitzak gaurkotasunaren kontzientziaren emagin psikofisiko gisa jarduteko joera du.

Beraz, Anselmorekin batera ez ezik, Kubler eta Focillonekin batera ere itzul gaitzke Strombolira. Gutxi axola 1965ean artista italiarrak bi ikerlarien tesiak ezagutzen zituen ala ez¹⁴. Gaurkotasunaren auziak elkarrengana biltzen ditu egileok, nahiz eta bakoitzak, lan egiteko moduak erakusten duenez, helburu desberdina izan, artelan sortzaileen eta haiek *post-factum* aztertzen dituztenen artean alde nabarmena dagoela ahaztu gabe. Kublerrek gauzen historia inperpersonal bat begiesten du: mundu-ordena berri bat, non formak –arazoen adierazle eta konponbide (formala)– jatorrizkoetan eta kopietan bereizi behar diren, eta, aldi berean, serie, sekuentzia eta adin sistematikoen arabera –ez nahitaez kronologikoak– aztertzen diren. Batzuetan ez dute hasiera identifikagarriak, baina haien amaiera edo aldi baterako eklipsea saihestezina da. (Beharbada, Smithsonen gustukoa izango du *Denboraren konfigurazioa*, artegintzan heriotza bizitza bezain garrantzitsua dela baieztatzen diolako). Focillonon aburuz, formen bilakaera barne-indarrek araututa dago; indar heterogeneoak dira, nahiz eta une historiko berekoak izan. Horrek, ordea, aurrekari zehatzik gabeko gertaerek bereizitako iragankortasun bat adierazten du, formen bizitzak beste mundu batzuekiko paraleloan irauten duen –eta funtsean giza energia eta ezaugarriek bultzatuta dagoen– mundu bat eratzea baitakar. Bere humanismoak bultzatuta, Focillonek entitate bizi eta benetakotzat hartzen ditu artelanak, gertakariz, formaz eta «espirituz» osatutako multzo interaktibo batetik bereizezintzat. Europako ideal horietatik urrun –eta kritiko, aldi berean, biografiarekin, egilearen funtzioarekin eta estiloaren kontzeptuarekin–, Kublerrek uste du gaur egungoa dena edo egungotzat jotzen dena baldintza lehenetsien mende dagoela, eta artistak (eta interpreteak) nekez aldendu

daitezkeela baldintza horietatik; izan ere, jeinua bera ere lehendik badagoen sail batean sarrera «zuzena» asmatzeko gai den norbait bezala ulertu behar litzateke. Haren maisua, aitzitik, inoiz hiltzen ez den zerbait dagoelako intuizioak gidatuta dagoela dirudi, eta horrek areagotu egiten du gaurkotasunaren gaineko enigma hori; iradokitzen baitu bilakaerak ez duela baztertzeko, ez deuseztatzen, obren eta formen iraupen birtuala; izan ere, arreta bereganatzen jarraitzen dute, garai gutxi-asko urrunetatik hona, hemen eta orain honetan. Eta Anselmo? Artista solasean hasten da bi historialariek, zeren eta, Stromboliko tontorrean, bere artearen alderdi erabakigarri bat izango dena aurreikusiz, gaurkotasuna infinituarekin lotzen du, eta biak elkarrengandik banatu ezinak balira bezala ikustera gonbidatzen gaitu.

Anselmo Stromboliko tontorrean irudikatzeak Caspar David Friedrichen *Ibiltaria laino-itsasoaren gainean* (1818) koadro famatua ekartzen digu gogora, neurri batean. Bidaria gailurrean tente ageri zaigu, zeruertz lanbrotsu eta infinitu baten aurrean, bizkarrez. Artistak naturaren sublimetasunaren adierazpenaren eraginpean dagoenaren egoera irudikatzen du, alderraitasunaren misterioa eta infinituaren ideia – infinitua errealtatearen zimendu irudikaezin gisa ulertuta – handituz¹⁵. Aldiz, argazki-oroigarriaren izenburuak gizabanako baten itzal espezifikoarekin lotzen du ideia hori, historia eta gaitasun jakin batzuekin. Infinitua dena finitua denaren berezko propietate bat izan daitekeela eta horrek nolabait adieraz dezakeela onartu ondoren, lan batek bere gaurkotasuna proiektatzeko duen moduan sakontzen du Anselmoren praktikak: obrak bere baitan infinitu-arrasto bat sortu, zaindu eta transmititu dezakeela erakusten du, ezaguna denarekiko atxikimendu orotatik salbuesten duena eta edozein denbora-eremutan egoteko aukera ematen diona. Paradoxikoki, zenbat eta gehiago aipatu obrak infinitua, ikusgai denaren eta ezagugarriaren arteko muga, orduan eta gehiago erauzten du iraunkorra dena iragankortasunetik: zehatzezinarekin erlazionatzean, pisua, neurria, hizkuntza, egonkortasuna birsortzen ditu, baita bere autonomia adierazgarriaren balioa ere. Beraz, nahiz eta egokia izan, Kublerren aipatu konparazioak ez du baztertzeko kolapsatu nahi ez duten izar gisa funtzionatzen duten obrak egotea. Artearen historialariak zientziara jotzen du bere aztergaia definitzeko, baina Anselmo, artista den aldetik, aske da ikuspegi alderantzikatu bat marrazteko, bere artearen bidez unibertsoan forma ezezagunak sartzeko.

Alderantzikatzeko hori nabarmenkeriarik gabe egina da, artificio diskretuen bidez, eta beren-beregi hartzen ditu kontuan naturaren eta gizakiaren energiak. Eskuaren berezitasuna —Focillonek «jainko bat bost pertsonatan» kontsideratzen zuen¹⁶— berriz proposatzen eta antzaldatzen da arratan kalkulatu (aipatu kasu horretan) nola eta zergatik hurbil daitekeen zerura obra bat. Baina bada besterik ere. Strombolin bizitako esperientziari leial, Anselmoren obra guztiak unean-unean aktibatzen du artistaren indibidualtasuna eta haren sorkuntzekin harremanetan jartzen direnena ezaugarritzen duen konplexu psikofisiko hori. Gustuaren gaineko balorazio atseginak edo fenomeno artistikoen posibilitate-baldintzei buruzko diskurtsoak egitera ez ezik, esploratzeko jarrera bat erakustera eta gaurkotasunaren esperientziari buruz galdetzeraz adoretzen gaituzte. Beraz, gaurkotasuna —orainak iraganaren aldean agertzen duen ezberdintasunera murriztu ezina; estiloen, gaien edo egileen genealogien aurkikuntzari erreparatuz gero azaldu ezina— zerari dagokio, ziurrenik: artelane (batzuk besteek baino gehiago) beren pentsamenduak sorrarazten duen pentsamendutik at dagoen (edo zegoen) kuantu bat materialki hartzeko eta adierazteko ahalmena erakusten dutelarik egiten duten urratsari, alegia.

[Itzultzailea: Bakun eta Guggenheim Bilbao Museoa]

*Egilearen oharra: Testu hau idazteko Olimpia Isidoriren eta Francesca Galloren laguntza izan dut. Eskerrak ematen dizkiot Rocco Mussat Sartori ere, bere eskuragarritasunagatik, denboragatik eta emandako informazioagatik.

1. George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (1962), Yale University Press, New Haven eta Londres, 1962, 16–17. or. [Gaztelaniazko itzulpena, Jorge Luján, *La configuración del tiempo*, Nerea, Madril, 1988].
2. *Ibid.*, 17 or. eta 18. or.
3. Adibide esanguratsu bat 1984ko bi saiakera dira. Horietan, Michel Foucaultek Immanuel Kanten *Was ist Aufklärung?* (1784) testu emankorrean identifikatzen du gaurkotasunaren inguruko hausnarketa moderno bati «orainaren ontologia bati, geure buruaren ontologia bati, gaurkotasunaren ontologia bati» hasiera ematen dion keinua. Aipatzekoa da, halaber, Foucaulten pentsamendua gaurkotasunarekin lotu dutela Gilles Deleuzek eta Félix Guattarik ere: «Foucaulten aburuz, garrantzia duena orainaren eta egungoaren arteko aldea da. Berriena, interesgarriena gaurkotasuna da, egungoa. Gaurkotasuna ez da garen hori, bihurtzen garen hori baizik, bilakatzen ari garen hori, hau da, Bestea». Ikus Michel Foucault, *Qu'est-ce que les Lumières?* (1984), 1983ko urtariraren 5ean Collège de France ikastetxean egindako hitzaldiaren laburpena, hemen berrargitaratua: *id.*, *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994, 679–88. or., [Las palabras y las cosas, gaztelaniazko itzulpena: Cecilia Frost, Madril, siglo XXI], *Che cos'è l'Illuminismo?*, italierazko itzulpena: De S. Loriga, hemen: *id.*, *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Archivio Foucault 3. *Interventi, colloqui, interviste*. 1978–85, Feltrinelli, Milan, 1998, 253–61. or.; *id.*, *What is Enlightenment?*, hemen: P. Rabinov (ed.), *The Foucault Reader*, Pantheon Books, New York, 1984, 32–50. or., *Che cos'è l'Illuminismo?*, italierazko itzulpena: S. Loriga, hemen: *id.*, *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, 217–32. or. [bi testuon gaztelaniazko itzulpena hemen: M. Foucault, *Sobre la Ilustración*, Tecnos, Madril, 2006]; Gilles Deleuze eta Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991 [gaztelaniazko itzulpena: Thomas Kauf, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Bartzelona, 1993]. «Gaurkotasunaren» nozioari buruzko eztabaida baterako, zeinak hainbat egileren pragmatismoaren ezaugarriak zehazten dituen, William James eta Foucaultenetik hasi eta Focillon eta Kublerreneraino, are arte garaikidearen bazterreko sektore batzuetako egileena ere, ikus Molly Nesbit, *The Pragmatism in the History of Art*, Periscope Publishing, Ltd., Pittsburgh eta New York, 2013.
4. Henri Focillon, *Vie des Formes suivi de Éloge de la main* (1934), Presses Universitaires de France, Paris, 2013, 95. or. [Gaztelaniazko itzulpena: Jean-Claude del Agua, *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Xarait, Madril, 1983].
5. Focillonek, berriaren agerpenaz mintzo delarik, «bere garaiko ereduetatik» gordinki aldetzen den «gertakari» gisa deskribatzen du hura, Piero della Francescaren lanaren kasuan bezala. Ikus Henri Focillon, *Piero della Francesca* (1952); italierazko itzulpena: F. Lanza, Pietromarchi, Abscondita, Milan, 2004, 43. or. Ikus, halaber, bere bizitzako azken urteetan AEBn emandako hitzaldi batzuetarako idatzitako testu argitaragabea: *L'Histoire de l'art et la vie de l'esprit* (1941), hemen: *Relire Focillon. Principes et théories de l'histoire de l'art*, Matthias Waschek Louvre museoan antolatutako hitzaldi-sorta (1995eko azaroaren 27tik abenduaren 18ra), Musée du Louvre et École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1998, 175. or.
6. Robert Smithson, «Entropy and the New Monuments», hasieran hemen argitaratua: *Artforum*, 4. libk., 10. zk., 1966ko ekaina eta hemen berrargitaratua: *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*, Nancy Holt (ed.), New York University Press, New York, 1979, 9–18. or.
7. Pentsa dezagun, besteak beste, Fluxus mugimenduaren hedapen zabalean, John Cageren musikak helburu duen bizi-eritmoen indeterminismoan eta bateratasunean, Allan Kaprowen happeningetan, Arte Poverako obretan –itxura kontingentekoak sarri askotan–, edo *performance art* delakoaren gero eta ospe handiagoan. Zehazki, Smithsonek entropiari buruz plazaratutako tesiak oso ezagunak ziren urte haietako Italian; horri dagokionez, esanguratsua da Piero Gilardiren baieztapen hau: «Turingo taldekoak ginen guztiok, ziur esan dezaket hori, sakon aztertu ditugu oinarritzko egiturak. Robert Smithsonek, bere entropia kontzeptuarekin, Biblia moduko bat idatzi zuen gure ustez. Haren hausnarketa teorikoei esker ulertu genuen garrantzitsua zela sakontzea, garrantzitsua zela itxurazko formatetik eta egituretatik harago jotzea, mundu fenomenikoan zer bizi-energia mota zegoen ulertzen saiatzeko. Eta energia hori, azken batean, energia kuantikoa zen» (Francesca Pola eta Giorgia Bertolinoren elkarriketa, hemen: Luca Massimo Barberon (ed.), *Torino sperimentale 1959–1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Turin, 2010, 269., 273. or.).

8. Umberto Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milan, 1962 [gaztelaniazko itzulpena: Roser Berdagué, *Obra abierta*, Ariel, Bartzelona, 1990].
9. *La mia ombra* lanak Anselmoren obran izan duen balio esanguratsuari dagokionez, ikus Giovanni Anselmo eta Andrea Viliani, *Torino, 15 giugno 2006. In conversazione*, hemen: *Giovanni Anselmo*, erak. kat. (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 2006ko maiatzaren 26tik abuztuaren 27ra), Gianfranco Maraniello eta Andrea Viliani (ed.), Hopefulmonster, Turin, 2007, batez ere 211–12. or. Katalogoak egile hauen saiakerak biltzen ditu: Maraniello, Viliani, Tacita Dean eta Rosalind Krauss. Anselmoren obraren azterketa sakonago baterako, ikus Germano Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia* (1967) hemen: *Idem, Arte povera storia e storie*, Mondadori Electa, Milan, 2011, 35–37. or.; *Giovanni Anselmo* (1968), *ibid.*, 40. or.; *Arte Povera* (1968) *ibid.*, 49–57. or.; *Giovanni Anselmo* (2008), *ibid.*, 260–64. or.; *Giovanni Anselmo* erak. kat. (Eindhoven, Kunsthalle Basel – Stedelijk Van Abbenmuseum, 1979ko martxoaren 18tik apirilaren 22ra), Jean-Cristophe Ammann (ed.), Kunsthalle Basel, Eindhoven, 1979; *Giovanni Anselmo*, erak. kat. (Paris, ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1985eko ekainaren 27tik irailaren 22ra), Suzanne Pagé eta Juliette Laffon (ed.), Suzanne Pagé eta Daniel Soutifien saiakerekin, Les Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1985; Gabriele Guercio «La garanzia dell'inesistente» hemen: *Antidestino. Quattro esempi dell'arte italiana 1965–1983*, Cronopio, Napoli, 2022, 59–96. or., «*Il Tutto di Giovanni Anselmo*» titulupean argitaratutako artikulu baten bertsio zuzendua eta handitua, hemen: *Arte Povera 2011*, Germano Celant (ed.), Mondadori Electa, Milan, 2011, 51–121. or.
10. Giovanni Anselmo, *Giovanni Anselmo in studio, opere e testo*, hemen: *DATA (Data Art)*, II. urtea, 2. zk., 1972ko otsaila, 55. or.
11. Honi buruz, ikus G. Guercio, «La garanzia dell'inesistente», hemen: *Antidestino, op. cit.*
12. Hemen aztertzen ez diren adibideen artean, hauek ditugu, besteak beste: *Infinitua (Infinito)*, 1971), proiektorea eta «infinito» hitza idatzirik duen diapositiba. Eskaintza: Kunstmuseum Liechtenstein; *Xehetasuna (Particolare)*, 1972), proiektorea eta «*Particolare*» hitza idatzirik duen diapositiba, Archivio Giovanni Anselmo; *Panorama eta hura erakusten duen eskua (Il panorama con mano che lo indica)*, 1982), arkatza paper eta harri gainean, Archivio Giovanni Anselmo.
13. Zentzu horretan aipatzekoak dira Giovanni Belliniren *Kristoren antzaldatzea* (Museo Capodimonte, Napoli); *Otoitza ortuan* (National Gallery, Londres); *Ama Birjina eta Haurra San Joan Bataiatzailea eta santu baten artean* (Gallerie dell'Accademia, Venezia).
14. Artearen historialari frantsesaren testuaren lehen italierazko itzulpena berrogeiko hamarkadan egin zen; ikus Henri Focillon, *Vita delle forme*; italierazko itzulpena: E. Randi, ed. eta hitzaurrea: Aldelchi Baratono, Alessandro Minuziano, Milan, 1945; 1970eko hamarkadan liburua berriro argitaratu zen, ikus *id.*, *Vita delle forme*; italierazko itzulpena: S. Bettini, hitzaurrea: Enrico Castelnuovo, ed.: Giulio Einaudi, Turin, 1972; eta hemen ere argitaratu zuen: George Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*; it. itzulp.: G. Casatelloren Giovanni Previtali, ed. Giulio Einaudi, Turin, 1976.
15. Caspar David Friedrichen koadroaren analisi iradokitzaile baterako, ikus Sergio Givone, *Sull'infinito*, Il Mulino, Bologna, 2018.
16. H. Focillon, *L'èloge de la main* (1934), hemen: *Vie des formes, op. cit.*, 116. or.

BIOGRAFIA KRITIKOA

MARTA BLÀVIA

Giovanni Anselmo (Ivrea, Italia, 1934–Turin, Italia, 2023) aldaketa ugariko une historiko berezi batean sortutako artista-belaunaldi baten parte da. 1960ko hamarkadako gorabehera politiko, sozial eta ideologikoak artearen esparrura ere zabaldu ziren. Bai AEBn, bai Europan, artistek zalantzan jarri zuten artearen izaera, baita objektu fisiko gisa gauzatu behar ote zen ere. «Ez dut errealtatearen muinean egoteko beste modurik ezagutzen, eta hori, nire bizimoduaren, nire pentsaeraren, nire jardunaren luzapena bilakatzen da nire obretan»¹, azaldu zuen Anselmok hirurogeiko hamarkadaren amaieran. Ordurako Germano Celantek «povera» deiturikoen taldean sartua bazuen ere², gerora etiketa oro saihestu duen ibilbide bat egiten hasi berria zen Anselmo. Bere garaiko zenbait kezka eta hausnarketa artistikorekin bat samar etorri arren, Anselmok estilo edo joera orotatik at dagoen corpus propioa sortu zuen bost hamarkadatan zehar; eta, are garrantzitsuagoa dena, bere helburua lortu zuen: «Nire lana diziplinek ezarritako oztopoak gainditzeko asmoz sortu zen, nire ustez dagoeneko batere zentzurik ez duten zatiketa akademikoak saihesteko asmoz»³.

1965eko abuztuaren 16an esperientzia argigarria bizi izan zuen artistak Siziliako Stromboli sumendiaren gailurrean. Egun berria urratzean, lehen eguzki-printzek, bera zegoen tokia baino beheragotik dirdirka, zeruaren handitasunean barreiatu zuten artistaren itzala, lurrean proiektatu ordez. Etengabe eraldatzen ari den energiak osatutako kosmos baten parte izatearen kontzientzia hartu zuen orduan Anselmok. Marraskia eta pintura ez baitzitzaizkion energia hori irudikatzeko aski, beste materia batzuekiko interesa piztu zitzaion: pisua, tentsioa, oreka, elastikotasuna. Horrek guztiak urte hartan bertan hartu zuen forma lehen aldiz, burdinazko barra mehe baten itxuran forma hartu ere: zutik eutsi arren, burdin barrak agerian uzten zuen bere ezegonkortasuna dardararik txikienarekin. Bi urte eskas geroago, bi gai berri sartu ziren jokoan, eremu magnetikoak eta grabitate-indarra, zeinak, denborarekin, funtsezkoak bilakatu baitziren Anselmoren arte-ibilbidean. Bi-biak ageri dira *Norabidea* (*Direzione*, 1967) obran: lurrean bermatutako piramide-formako egitura bat, gainean iparrorratz txiki bat duena. Figuraren puntak iparralderantz orientatzen gaitu, iparrorratzak adierazten duenez; eta haren pisuak, berriz, Lurraren erdigunerantz erakartzen duen indarra adierazten du. Energia-potentzial hori bera izango zuten obrak sortzeko xedez, Anselmok askotariko bitartekoak eta materialak⁴ erabili zituen hirurogeiko hamarkadaren amaierara bitartean⁵. Hala, jaten diharduten eskulturak egin zituen, edaten dihardutenak, arnasten dutenak, bihurtura-mugimendua egiten dutenak, edota antrazita-bloke bati bizia itzultzen diotenak⁶. Minimalistek bezala, Anselmok keinua eta emozioa saihesten zituen, eta, noski, irudikapenaren aurka zegoen. Obra horiek zehatzak eta errealak dira, eta tentsioan daude etengabe, unibertsoa arautzen duten indarrak integratu arren hemen eta orain gertatzen diren ekintzak baitauzkate beren baitan. «Energia-egoera» horiek tarteko⁷, Anselmok eskultura tradizionalaren mugak zabaltzea lortzen zuen, haren izaera estatikoa eta irudizkotasuna gainditzeko baitzituen.

1970eko hamarkadan, arte kontzeptualaren ildotik, Anselmok hizkuntzara jo zuen. Materiaren ordez hitza erabiltzean, zeinak sarritan argi hutsaren itxura hartzen baitzuen, artistak bat egin zuen minimalistek eta kontzeptualek abiarazitako objektuaren desmaterializazio-prozesuarekin⁸; Anselmok berak eternitateari eta infinituari buruz gogoeta egiteko ekin zion bide horri. 1971n, *tutto* (dena) hitza bi silabatan banatuta

inskribatu zuen gainazal mota desberdinenetan: zurezko ate batean, berunezko xafla batean, horma batean. Urtebete geroago, *particolare* (xehetasuna) hitza proiektatzen hasi zen tokiaren arkitekturak berezkoak zituen xehetasunetan, esaterako, arrailduretan; gainera, gainazal orotatik urrun kokatzen zituen proiektoreak, ikusleek, hurbiltzean, beren gorputzetan topa zezaten hitza. *Particolare* horiek behin betiko hartu zuten espazioa; hain zuzen ere, Anselmok bere lehen sorkuntzetatik planteatu izan zuen gai hori, *Norabideak* iparraldera begira jartzen zituenetik⁹. Lan horiekin, Anselmok agerian jartzen zuen unibertsoa xehetasun txikien batura bat dela: norik bere baitan ezin hartuzkoa eta, askotan, ikusezina den osotasun infinitu bat osatzen duten xehetasun txikien batura; agerian uzten zuen, halaber, bere lanen eta haiek hartzen duten espazioaren arteko erlazio banaezina: *opera aperta* moduko batean esanahi eta interpretazio ugari eskaintzen dituen interakzioa¹⁰.

1980ko hamarkadan estilo-aniztasun handia egon zen, eta pintura figuratiboak berpizkundea izan zuen Estatu Batuetako eta Europako artista gazteen belaunaldi baten eskutik. Anselmok pinturarantz ere zuzendu zuen begirada, diziplina horren mugak zabaltzeko asmoz, aurreko urteetan eskulturarenak zabaltzeko zituen bezala. Berritua ere, garaikide zituen beste artista batzuen bideetatik oso aparte eraman zuten Anselmo bere ikerketek, baita hain hurbilekoa zuen transabangoardia mugimendu italiarreko kideen bideetatik aparte ere. Ikerketa horien erakusgarri bikaina da Veneziako XLIV. Bienalean (1990) pintura alorreko Urrezko Lehoia irabazi zuen *Titulurik gabea* (1988–89) izeneko obra. Orduan ere, irudizkoa den horretatik aldendu nahi izan zuen artistak errealtatea (hau da, natura eta hura osatzen duten indarrak) txertatzeko. Asmo horrekin, granitozko lauza bat jarri zuen multzo bateko mihise bakoitzaren gainean, azalera osoa estaltzeraino. Mutur batean soka lasterra zeukan altzairuzko kable baten bidez, lauza eta zegozkien mihiseak elkarrekin lotu eta horma batean eseki zituen, margolanak balira bezala. Anselmok tentsio-egoera bat, hau da, energia errealeko egoera bat sortu zuen horrela, eta, horrekin batera, kromatismoari eta pintura-euskarriari buruz dugun ikusmoldea birformulatu zuen; izan ere, beren masa-izaeragatik eta koloreagatik interesatzen zitzaizkion berari harriak. Batetik, oihalak lauzeekin erabat estaltzean, gris-tonalitate desberdinetako paisaia abstraktuak eratzen ziren artistaren begietara. «Sinetsita nago kolorea leku guztietan dagoela —esaten zuen—; nire obretako harrietan ere hainbat gris mota desberdin daude. Harriok pintzelkadak izan litezke...»¹¹. Bestetik, gainera, lauza ziren mihiseak lurrera erortzea eragozten zuten benetako euskarriak, eta beren funtzio tradizionala kentzen zien horrela mihiseei. Beste behin ere, Anselmok —errealtatean kokaturik egon arren— irudikapena saihestea lortu zuen, bai eta pintura tradizionalaren izaera eta ezaugarriak birformulatzeko ere; eta, hori gutxi balitz, pinturaren eta eskulturaren arteko mugak ezabatzea erdietsi zuen.

1990eko hamarkadaz geroztik, Anselmok bere artea hedatzen jarraitu zuen, dela aurreko obren barietate bidez, dela esplorazio-bide berriak urratzen zituzten multzoak eratzeko erabiliz zituen konbinazioen bidez. Era berean, bere erakusketak obra osoak balira bezala diseinatzeko jarraitu zuen, elementuetako bakoitza (bisitariak barne) prozesu aktibo gisa hartuta. Anselmoren piezekin topo egitea edo haren obren erakusketetan ibiltzea artistak errealtatean murgiltzeko luzatutako gonbita onartzea da; inguruko energiak eta haien azpian dauden ezkutuko tentsioen izaera neurtezina egiaztatzea; eta, gainera, errealtatea hautemateko dugun moduari buruzko geure esperientziak txertatzea. Ahalik eta baliabide gutxien erabiliz, denbora eta espazioa dilatatzeko dituzte Anselmoren obrek erakusketa-gunearen mugetatik haratago zabaltzeko, unibertsoa hedatuz, eta munduaz eta guk bertan dugun tokiaz jabetzera bultzatzen gaituzte. Horregatik guztiagatik, esan genezake Giovanni Anselmok benetan lortu zuela hirurogeita hamarrekoko hamarkadan artista askok lortu nahi izan zutena: artea eta bizitza elkarrekin uztartzea.

Oharra

1. «Giovanni Anselmo», hemen: Germano Celant, *Arte Povera*. Mazzotta Editore, Milan 1969, 109. or.
2. Germano Celantek bere «Arte povera. Appunti per una guerrilla» artikulua ospetsuan Giovanni Anselmo aipatu izanak Anselmo ofizialki *povera* taldean sartzea ekarri zuen. *Flash Art*, 5. zk., Erroma, 1967ko azaroa-abendua, 5. or. Hemen ere eskura daiteke: <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/> [azken kontsulta: 2023/09/30].
3. Giovanni Anselmok halaxe azaldu zuen Walter Guadagninirekin 1989ko apirilean egindako elkarrizketa batean. Hemen: Maddalena Disch (ed.), *Giovanni Anselmo*, Edizioni ADV Publishing House, Lugano, 1998, 43. or.
4. «Energia leku guztietan dagoenez eta askotariko itxurak har ditzakeenez [...], niretzat ezinbestekoa da, bitarteko eta materialei dagokienez, ahalik eta askatasunik handiena izatea haiek aukeratzeko eta erabiltzeko orduan». Jatorrizko aipua, frantsesez, hemen: Giovanni Anselmo, «Je ne me pose pas la question du style». *Ligeia*, 1995/1 (17–18. zk.), 81–82. or.
5. Giovanni Anselmok 1966tik 1971ra bitartean egindako lanetako askori buruz Jean-Christophe Ammannek egiten duen deskribapenak ondo islatzen du gai hori. Jean-Christophe Ammann, *Giovanni Anselmo*. Kunsthalle Basel, Basilea; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1979, 15–25. or.
6. Honako hauek ari gara: *Titulurik gabea (Jaten duen egitura)* [*Senza titolo (Struttura che mangia)*], 1968]; *Titulurik gabea (Edaten duen egitura)* [*Senza titolo (Struttura che beve)*], 1968]; *Arnasa (Respiro)*, 1969]; *Tortsioa (Torsione)*, 1968]; eta *Hirurehun milioi urte (Trecento milioni di anni)*, 1968).
7. Patrick Bougelet eta Denis-Laurent Bouyerrek 1994ko azaroan izandako elkarrizketa batean erabili zuen Giovanni Anselmok adierazpen hori. Hemen: Disch, Maddalena (ed.). *op. cit.*, 48. or.
8. Artista minimalista eta kontzeptualen helburua bitartekoak ekonomizatzea zen, eta garrantzia ideian jartzea, objektuan jarri beharrean. Hala ere, Anselmok denboraz eta espazioaz (infinituaren eta betikotasunaren kontzeptuetan gorpuzten diren ideia horiez) hausnartzeko zerabilen hizkuntza. Anne Rorimerrek ondo azaldu zuen hori «Giovanni Anselmo: Here and Beyond. 1965–2004» artikuluan. Hemen: *Giovanni Anselmo*. Museum Kurhaus, Kleve; Ikon Gallery, Birmingham, 2004, 116. or. eta hur.
9. Maddalena Dischek gogoeta egiten du Anselmok hainbestetan ikusgai jarritako «Particolare» edo «Xehetasun» horien esanahiaz. Horrexegatik, egileak azalpen-kronologia bat eskaintzen du, bere testu analitikoarekin batera. Hemen: *Giovanni Anselmo*. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino; Skira Editore, Milan, 2016, 140–167. or.
10. Giovanni Anselmok —Umberto Eco bere *Opera aperta* liburuan bezalaxe— obraren eta hartzailearen arteko dialektika ezartzen zuen. Hori adierazi zuen, hain zuzen, bere obra askotan titulurik ez egotearen arrazoiari buruz galdetu ziotelarik: «[...] uste dut obra baten aurrean dagoenak ez duela inoiz titulurik behar, ikusleak berak aurkitu behar duela». Hemen: Antón Castro, X. «Entrevista con Giovanni Anselmo», *Lápiz Revista Internacional de Arte*, XIII urtea, 113. zk., Madril, 31. or.
11. Maddalena Disch (ed.). *op. cit.*, 43. or.