

Tucker

Masa eta figura



Kosme de Barañano

Testu hau Creative Commons lizentziapean (mota: Aitortu–EzKomertziala-LanEratorririkGabe) argitaratu da (by-nc-nd) 4.0 international. Beraz, berau banatu, kopiatu eta erreproduzitu daiteke (edukian aldaketarik egin gabe), betiere, irakaskuntza edo ikerketarako helburuekin, eta egilea eta jatorria aitortuta. Ezin da merkataritza helburuetarako erabili. Lizentzia honen baldintzak <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/legalcode> webgunean kontsultatu daitezke.



Ezin dira irudiak erabili eta erreproduzitu, argazkien eta/edo lanen egile-eskubideen jabeek berariazko baimena eman ezean.

- © Testuenak: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao
- © William Tucker, 2015
- © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris / ADAGP, Paris), VEGAP, Bilbao, 2015
- © Man Ray Trust, VEGAP, Bilbao, 2015
- © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2015

Argazki-kredituak

- © Chapter of Gloucester Cathedral, 2014. Photographer: Steve Russell Studios: 38. or.
- © Collection Swiss Foundation for Photography: 29. (behean) or.
- Courtesy McKee Galerie: 34., 37. (behean), 39., 46. (goian) or.
- © Kosme de Barañano: 4., 15., 37. (arriba), 41., 42., 61., 63. or.
- © Photo Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali: 51., 52. (goian, ezk.) or.
- © Photographer Roman März, Courtesy of Buchmann Galerie: 46. (behean) or.
- © Tate, London 2015: 9.-11. or.
- © The artist/Pangolin. Photographer: Steve Russell Studios: 56. or.
- © The British Council: 23. or.
- © The Estate of Alberto Giacometti (Fondation Giacometti, Paris and ADAGP, Paris), licensed in the UK by ACS and DACS, London 2015 / Bridgeman Images: 31. or.
- © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence: 29. (goian) or.
- © Victoria and Albert Museum, London: 49. or.
- © 2013 Shawn Haselgrove: 33. (erdi, esk.; behean, ezk.) or.

Tucker. Masa eta figura erakusketaren katalogoan argitaratutako jatorrizko testua; erakusketa Bilboko Arte Ederren Museoa egin zen, 2015eko ekainaren 9tik irailaren 14ra.

Babeslea:



"But we were presumably sent here to try and enlarge infinity."

(Ziurrena, infinitua zabaltzera bidaliko gintuzten hona)

Lawrence Durrell, *Tunc*, 1968

William Tucker 1935ean jaio zen Kairon, Britainia Handiko gurasoen altzoan. 1957an, Oxfordeko Unibertsitatean Historiako bigarren ikasturtea egiten ari zela, *Sculpture 1850 to 1950* erakusketa ikusi zuen Holland Parken (Londres). Esperientzia horren ondorioz, eskulturan murgiltzea erabaki zuen, eta urte horreketan lan bat sortu zuen, *Warrior*: buztinezko figura bat, 19,5 zentimetroko garaierakoa, burua makurturik duen gerlari bat irudikatzen duena. Lizentzia lortu ondoren (1955-1958), Tuckerrek Brighton School of Art delakoan eman zuen izena, baina hor ez zuen aurkitu lanbidean bilatzen zuena, eta Londresko Central School of Arts & Craftsera aldatu, eta soldatzen ikasi zuen 1959an. Anthony Caroren eskolak hartu ondoren, St. Martin's School of Art-era joan zen. 1961ean, Lord Sainsbury Scholarship beka ospetsua lortu zuen, eta 1965ean Peter Stuyvesant Travel Bursary izenekoa.

Handik urte batzuetara, irakasle jardun zuen St. Martin's-en eta Goldsmiths Collegen¹, eta 1968an Gregory Fellow in Sculpture hautatu zuten Leedseko Unibertsitatean. Eskulturari buruzko hitzaldiak emateari ekin zion bertan, eta, gero, *Studio International* eta *Art Journal* aldizkarietan, eta 1974ko *The language of sculpture*² bilduma-liburuan eman zizkioten argitara. Testu horietan, eskulturaren zentzuaz, materialez eta hiztegi azalduko gogoetak azaldu zituen artistak.

1 Tuckerri buruzko biografia batzuetan nahasi egiten da Arte Ederretako hiru erakunde horietan egin zuen ibilaldia (Central School of Arts & Crafts, St. Martin's School of Art eta Goldsmiths College), garai hartan erakunde desberdinak baitziren. Central School of Arts & Crafts 1896an sortu zen, St. Martin's School of Art 1854an zabaldu zituen ateak, eta 1989an Central Saint Martinsen bat egin zuten biek. 1986tik London Institutuen zeuden sartuta bi eskolak, Inner London Education Authorityk hirian zeuden arte, grabatu, diseinu, moda eta komunikazioko zazpi eskola koordinatzeko sortutako erakundeak. The London Institute legezko erakunde gisa eratu zen 1988an, irakaskuntzako diplomak banatzen ditu 1993tik, eta unibertsitate estatusa jaso zuen 2003an. 2004. urtean, izen berria jaso zuen: University of the Arts London. Goldsmiths' Technical and Recreative Institute 1891n sortu zen, aurreko Royal Naval Schoolen, New Crossen. Helburu hau zuen: "the promotion of technical skill, knowledge, health and general well-being among men and women of the industrial, working and artisan classes" (trebetasun teknikoak, ezagutza, osasuna eta ongizate orokorra sustatzea industria-, langile- eta artisautza-mailako gizonen eta emakumeen artean). 1904an The Goldsmiths Companyk Londresko Unibertsitateari eman zion, eta horrek Goldsmiths College izena jarri zion.

2 William Tucker. *The language of sculpture*. London : Thames and Hudson, 1974 (1992an eta 2010ean berrargitaratua; AEBetan honela banatua: *Early modern sculpture*. New York : Oxford University Press). Lehen saiakerak *Studio International* aldizkarian argitaratu zituzten: "An essay on sculpture" (1969ko urtarrila, 13. or.), "The Object" (1970eko apirila), "Notes on sculpture" (1972ko urtarrila) eta "Gravity" (1972ko urria). Gero "Modernism, Freedom, Sculpture" argitaratu zuten *Art Journal* aldizkarian (37. libk., 2. zenb., 1977-1978ko negua, 153.-156. or.).



NORT
FINE
HAND

086
ERYVILLE CA-

608 3606

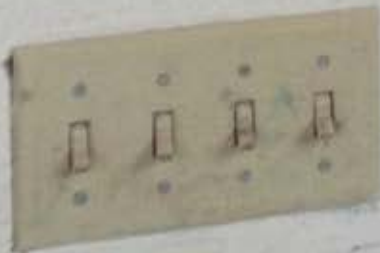
attn-Peggy

0-595-9901

413

4939

12847



HBT

219 871 91

KOSME AUG 29



646-671-6
(601)

phone
262 191

1469

13 2106



23



1972an, Britainia Handiko ordezkaria izan zen Veneziako Bienalean. Aurkeztu zituen eskultura abstraktuek agerian jartzen zituzten artistak forma, gai eta estetika aldetik zituen interesak. Airean egindako marrazki handien modukoak dira, metalez marraztuak. Esate baterako, *Cat's Cradle* eta *Beulah* sailak. Une hartan, uko egin zion eskultura narratiboaren muinari, estatua figuratiboei. Serpentine Galleryn erakusketa indibiduala jarri zuen lehen artista izan zen hurrengo urtean (urriaren 6tik 28ra). Galeria hori The Arts Councilen sortu zuen *Kunsthalle* gisa pixka bat lehenago, Kensington Gardensen (Hyde Park), arte garaikidea barnean hartzeko. 1975ean The Arts Councilen berak enkargua eman zion Londresko Hayward Galleryn jarritako *The Condition of Sculpture* erakusketako komisarioa izateko. Lan horri esker, obrak hautatu ahal izan zituen, eta, berak bezala "eskulturaren itxura fisikoa eta ikusgarritasuna inhibizio gisa hartu beharrean, erronkatzat hartzen zuten" artisten lanak aukeratu zituen³. Erakusketaren izenburu osoa *The Condition of Sculpture. A Selection of Recent Sculpture by Younger British and Foreign Artists* zen. Hurrengo urtean, askoz ere baliabide gehiagorekin, New Yorkeko Whitney Museum delakoak, Tom Armstrongen eskutik, *200 Years of American Sculpture*, "a Bicentennial exhibition" aurkeztu zuen, martxotik irailera.

"William Tucker: the language of a sculptor" saiakeran Alison Sleemanek dioenez, artista honen pentsamenduko hiru zutabe nagusiak 1974tik 1975era bitartean idatzitako testuetan daude bilduta:

Taken together, the book *The Language of Sculpture*, the exhibition *The Condition of Sculpture* and the series of magazine articles "What Sculpture is", represent the most coherent public statements and demonstrations of William Tucker's ideas on sculpture⁴.

1978an, Tucker New Yorkera joan zen, Columbiako Unibertsitatean eta New York Studio Schoolen irakasle-lanetan aritzeko (Columbiako Unibertsitatean 1982ra arte jardun zuen). 1981ean Guggenheim Fellowship for Sculpture beka eman zioten, eta eskultura lantzeko eremu berri batean barneratu zen, artearen sorrerako printzipioak oinarritzat hartuta: bertikaltasuna eta modelatua. Tucker, Britainia Handiko mugimendu minimalaren aitzindarietako bat izan zena, eskultura figuratibora itzuli zen une horretan, bakuntasun organikoaren ikuspegitik abiatuta.

1986. urtean amerikar herritartasuna hartu zuen, eta, urte berean, National Endowment for the Arts Fellowship jaso zuen; 1993an izendatu zuten New Yorkeko Bard Collegeko Arte Programako presidentekide; eta 2010ean Estatu Batuetako International Sculpture Center-ek Lifetime Achievement saria eman zion. Munduko bildumarik garrantzitsuenetan ikus ditzakegu bere eskulturak, sorkuntza-aldi guztietako lanak: Londresko Tate Britain, New Yorkeko Guggenheim eta MoMA, Dallasko Nasher Sculpture Center, Houstoneko Museum of Fine Arts eta Sydneyko Art Gallery of New South Walesen, besteak beste.

Tuckerren lanak *presentzia* fisikoak dira gehienbat, agerpen enigmatikoaren sentsazioa uzten duten bolumenak. Ikuslea berehala ohartuko da elementu asko ari direla batera eragiten, presentzia indartsu hori sortzeko, batzuetan ezagutzeko moduan eta beste batzuetan artearen historiaren itxurapean: aurretiazko eskultura, aipamen literario gisa. Begiradari eragin behar diogu objektu hauei zentzua emateko, hau da, forma emateko.

3 "Instead of regarding the physicality and visibility of sculpture as an inhibition, rather take it as a challenge". William Tucker. "Introduction", en *The condition of sculpture : a selection of recent sculpture by younger british and foreign artists*. [Erak. kat., Londres, Hayward Gallery]. London : The Council, 1975.

4 Alison Sleeman. "William Tucker : the language of a sculptor", Arts Council Collection Spotlight, 1995eko otsailaren 16a. Leeds Art Galleryn egindako *William Tucker. Six Sculptures* erakusketa zela-eta argitaratutako artikulua (1995eko otsailaren 16tik apirilaren 1era).

Erakusketaren arrazoa eta zentzua

Erakusketa honetan, Tuckerrek 1985etik gaur arte egin dituen eskulturak eta marrazkiak aurkeztu nahi ditugu, hau da, azken hogeita hamar urteotako lanak, gainazal guztien zentzu eskultorikoaz eta modelatuaz hausnartzeko dauden bi moduren batuketa dialektikoa eginez. Artista honi buruz Estatuan egindako atzera begirako lehen erakusketa da honako hau. Bestalde, inoiz ez da hainbeste marrazki ikusgai jarri bere eskulturen ondoan. Era horretan, ikusleak argi ulertu ahal izango ditu obra osoak dituen gako intelektualak eta formalak.

Hala ere, ez da honako hau Bilboko Arte Ederren Museoan Tucker ikusgai dagoen lehenengo aldia. 1962an parte hartu zuen, Anthony Caro, John Latham, Brian Wall eta Philip King artistekin batera, Arts Council of Great Britain-ek antolatutako *Ingalaterrako eskultura gaztea* erakusketan. Ondoren, Madrilgo Ateneoko Santa Catalina erakusketa-aretoan aurkeztu zen, Carlos Areanek Juan Antonio Gaya Nuñori enkargatutako testu batekin; izan ere, garai hartan, Arean zen instituzioko presidentea⁵.

Garai hartan, beira-zuntzak eskaintzen zituen aukerak ikertzen ari zen Tucker, eta bere eskulturek izaera konstruktibista zuten: lehenetasuna ematen zioten lerroari masaren aurretik, geometriari organikoaren aurretik, eta iradokitze zentzua zuten batez ere, bolumenak sortzeko asmoa baino gehiago. Erakusketan aurkeztuko duguna, berriz, bestelakoa da: nola itzuli zen artista masa solidora eta igeltsua eskuz modelatzera, giza irudia ikertzeko. 1983an ekin zion horri, New Generation hartako minimalistarik sendoena zela berretsi ondoren.

Bolumenera eta masara itzuli zen artista aurkezten dugu hemen eta orain, hau da, Historiaurreko eskulturan zentzura itzuli zena. Lehen esan bezala, Tucker Britainia Handiko abangoardia plastikoko aitzindarietako bat izan zen, eta, bakuntasun organikoaren ikuspegi berri batetik, eskultura figuratibora itzultzeko egindako prozesua irudikatzen du.

Erakusketak berrogeita hamar eskultura ditu ia, eta marrazkien antzeko kopurua, 1985etik gaurdaino egindakoak. Eskulturak tamaina handiko hamabi pieza eta formatu ertaineko beste hamabi pieza dira (lau buru, sei zaldi eta hainbat dantzari eta soin). Gainera, mundu osotik barreiatutako pieza monumentalen hogeita lau maketa daude ikusgai, artistaren ekoizpen osoan landutako gaiak ingurunean kokatzeko. Aldi berean, berrogeita hamar marrazki jarri ditugu, ikusleek errazago uler ditzaten artista honen kezka artistikoak.

Erakusketa ez dugu modu kronologikoan hasiko, *eskuzko* moduan baizik, hau da, orain dela hamarkada bateko hiru soin handi eta hiru esku ikusgai jarrita: *The Cave* (2005) –Bilboko Kale Nagusian kokatua, BBKren egoitzaren alboan–, José Saramagoren *A Caverna* (2000) lanaren erreferentzia argia; *Night* (2004), Florentziako San Lorenzoko basilikako medicitarren kaperan Michelangelok egindako *Gaua* gogora ekartzen duena; eta *The Void* (2005), Giacomettiren *Mains tenant le vide* lanarekin lotutakoa. Hiru brontze, mendebaldeko eskulturan historiako oinarritik bertatik eroritako hiru meteorito bezalakoak, Michelangelo Buonarrotiren funtsezko eskulturetako eskuen edo Auguste Rodinek obra autonomo gisa eratutako zatikia den eskuaren tortso gisakoak.

5 *Joven escultura inglesa*. [Erak. kat.]. Madrid : Editora Nacional, 1962 (*Cuadernos de Arte*; 9. libk.). José Luis Tafurrek zuzentzen zuen erakusketa-aretoan aurkeztutako erakusketa.

Lehen ikuspegi horren atzealdean, museoko BBK aretoko espazio angeluzuzenaren beste aldean, 1985eko *Ouranos* brontzeko pieza agertzen da, zutik dagoen erraldoi baten gisa. Baina ibilbideak jarraitzen du gaika tamaina errealeko buruak baino zertxobait handixeagoak diren eskultura batekin: *Homage to Rodin* (Bibi). Gai hau errepikatzen da eskala handiagoko piezetan, hala nola *The Hero at Evening* (2000) edo *Emperor* (2002). Buru horietako batzuk handitu, eta brontzean edota hormigoian urtu dira, monumentu publiko gisa.

Esku eta buruetara egindako lehen hurbilpen honen ondoren, denborazko eten bat dago, hiato bat, eta, gero, zoruaren gainean jarritako hiru piezatarara iristen gara. Tuckerren itzuleraren isla dira horiek, eskultore minimalista edo eskultura objektu, masa eta bertikaltasunera murrizten duen eskultorea izaten hogeit hamar urte eman ondoren egindako prozesua. Hiru lanak 1985ekoak dira, eta jainko klasikoen izenak dituzte: *Tethys*, *Kronos* eta *Rhea*.

Tuckerrek, forma berri horiek egin ondoren, Greziako mitologiatik hartutako izenak jarri zizkien, oinarriko formak baitziren berarentzat, presokratikoak nolabait ere, mitoak ezaugarri zehatz batzuekin formalizatu aurretik, hau da, ozeanoaren, denboraren, lurraren eta antzeko indar orokorragoen figurazioak. Egileak berak azaldu zuenez, soinak diren baina enbor, ukabil edo besoak izan daitezkeen forma horientzat izen horiek hautatu zituen, grekoek jatorrizko jainkoei izena eman zieten modu berean, beren izaera esentzialista, lau elementuak kontuan hartuta. Hauxe idatzi zuen: "Kronos ez da ezinbestean soin bat, edo, baldin eta soina bada, ukabila ere bada, eta zuhaitz baten enborra, eta abar, eta abar. Ez dago 'subjekturik' [...], ez zegoen irudi tradizionalik, eta horrek gorputzarekiko obsesio grekoarekiko lotura iradokitzen du, baina bere jatorri 'ktoniko' ilunean"⁶.

Aurrerago, orain dela gutxi hiru pieza handi jarri dira, eskultoreak oraindik brontzean urtu gabe dituenak. Hiru igeltsu dira, ehundura eta koloratura-mota desberdinekoak: *Chimera* (2008), *Odalisque* (2008) eta *Day* (2012). Tailerreko hiru eskultura horiek behatuz, ikusleak argiago ulertu dezake Tuckerrek igeltsuarekin eta dimentsioarekin lan egiteko zuen modua, eskala handian modelatzeko zuen zailtasuna eta gero pieza horiek urtzeko oztopoa.

Horien ondoren, eta aretoaren beste aldetik itzulita, denborazko ibilaldiari ekin, eta 1997-1998an egindako lau buru —*Our Leader*, *Good Soldier*, *Persecutor* eta *Sleeping Musician*— eta hainbat zaldi-buru ikusiko dugu, *Horses*, 1986koak denak. Halaber, Bostonerako egindako hiru modelo —*Greek Horse*, *Chinese Horse* eta *Day*—, 10 zentimetro eskasekoak, eskalaz zuen zentzua aztertzeke egokiak.

Gero, *Maia* eskulturaren maketa dago (1997). Bilboko Abandoibarrako parkerako urte berean egin zuen. Lurretik sortzen den emakume-soin bat da, eskultura primitiboan ohikoa denez. *Maia* figura, *Eve* (2000) edo *Demeter* (1991) bezala, harkaitz trinko baten modukoa da, lurra ugalkortasunerako duen barne-indarraren irudikapena.

Azkenik, bi zutoin luze daude, artistak 1991tik 2011ra arte erabili zituen modelo edo laneko maketez hornituak. Eta ibilbide gisa, ondoz ondo jarrita, erliebe horizontal moduan, bere marrazkiak daude, 1985etik 2015era arte egin zituenak.

Muntatze-lan zabalagoa da honako hau orain dela urtebeteko Markus Lüpertz artista alemanaren erakusketakoa baino, orduko hartan, komisarioa nintzenez, pintura-sailak eskulturako gai zehatz batzuetara hurbiltzeko ahalegina egin bainuen. Erakusketa honetan, berriz, fluxu bat baino gehiago bilatzen saiatu naiz, artistaren ibilbidean ordena kronologiko zorrotzik jarraitu gabe. Artistaren lan-ibilbidea ibai bat dela gogoan hartuta, ez dut bilatu bere lurraldetasuna edo bere geografia-ezaugarriak, sakonetik dabilen ur-lasterra bai-zik, barruan eratzen duen fluxu hori, bere emari enigmatiko eta arrotzean herrestan daramana.

Obra hauek anbiguotasunez jokatzeko dute masaren gainazalak adierazten digunaren eta masa trinkoak – eskala den aldetik– daramanaren artean, gure ikuspegia, irudiaz egiten dugun irakurketa eratzeko duen moduaren artean, eskulturaren *hizkuntza* dagoen era berean. Bestalde, bere obrak mitologiaren historia eta artearen historiako gaiak berraztertzen ditu (zaldi-burua, Michelangeloren eskuak, Rodin, etab.), eta, beraz, gure ustez, Tuckerren eskulturatik egindako bidaiak ibilbide bat egiten du garai guztietako eskulturaren gai eta printzipioetatik. Hausnartzeko edo nahasteko joko hori bera agertzen zen bere lehenengo eskulturaren, irudikatze ideia zalantzan jarri eta eskulturaren berezko zentzua berriz hausnartzen zuen hartan.

2 Eskultorearen lehen hogeitun urteak: 1957-1975

1957an Londresko Holland Parken ikusgai egon zen *Sculpture 1850 to 1950* erakusketak garrantzi handia izan zuen garai hartan Oxforden Historia ikasten ari zen Tucker gaztearentzat, eskultorea izateko bokazioa pizteko eta ulertzeko tokia izan baitzen. Artistak hainbat aldiz esan duenez, erakusketa hartako edukiak – bere oroimenean– denetik hartzen zuen barnean: hala ahazteko moduko lanak (“forgettable mid-Victorian pieces”), nola Reg Butler, Kenneth Armitage edo Lynn Chadwick bezalako egileek egindakoak. Hala ere, Tuckerri gehiago interesatu zitzaizkion Elisabeth Frinken *Warrior* (1957) edo Henry Mooreren *Warrior with Shield* (1953-1954) bezalako piezak, handik gutxira Markus Lüpertz eskultore alemanari Mooreren 1956ko *Falling Warrior* lana interesatu zitzaion bezala.

Garai hartan, Britainia Handia suspertzen ari zen, Bigarren Mundu Gerran jasandako oinazeetatik ateratzen, eta hango artistek arrakasta lortzen zuten nazioartean. 1948an, Henry Moorek Veneziako Bienaleko saria jaso zuen, 1956ean Lynn Chadwicki eman zioten sari bera, eta 1959an Barbara Hepworthek Sao Pauloko Bienala irabazi, eta Anthony Caro gazteak Parisko Musée d’Art de la Villen egindako lehenengo Biennale des Jeunes lortu zuen.

Henry Moore eta Barbara Hepworthen obrak espazio publikoan lortu zuen garrantziaren eraginpean eta St. Martin’s Schoolen irakasleak ziren Anthony Caro eta Eduardo Paolozziren bultzada intelektuala izanda, 1950eko hamarkadaren amaieran, artista sortu berrien talde bat azaldu zen. 1959an Carok eta St. Martin’s eskolako eskultura-saileko burua zen Frank Martinek soldadura-tailerra antolatu zuten, eta eskola berean bateratu zituzten eskultura eta marrazkia, gehienbat objektua ulertzeko, ez hainbeste gaia kopiaitzeko (“to understanding rather than copying the subject”)⁷. 1965ean, Phillip King, David Annesley, Michael Bolus, Tim Scott, Isaac Witkin eta William Tucker jendaurrean azaldu ziren, Londresko Whitechapel Galleryn antolatutako *New Generation Sculpture* erakusketan⁸. Mooreren itzalpetik azaldu arren —New Yorkera joan aurretik, 1951tik 1953ra arte Much Hadhamen (Hertfordshire) harekin lan egin zuen Caro, eta 1958. urtearen

6 “...is not necessarily a torso, or if it is a torso, it is also a fist, a tree bole, etc. etc....There is no ‘subject’ [...] there were no traditional images, suggesting at once a connection with the Greek obsession with the body, but at its dark ‘cthoniac’ source”. *Tate Gallery: illustrated catalogue of acquisitions 1986-88*. London, 1996. *Online* ere eskuratu daiteke, hemen: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-kronos-p11201/text-catalogue-entry> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 8a).

7 Siri Fischer Hansen. “Biography”, *online* eskuratu daiteke, hemen: <http://www.anthonycaro.org/frames-related/biography.htm> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 9a).

8 Brian McAverekin *Sculpture* aldizkarian izan zuen “Influence, Exchange, and Stimulus” izeneko elkarrizketan (2002ko martxoaren 21. libk., 2. zenb.), Anthony Carok hauxe adierazi zuen Martin buru zuen ikasle esploratzaile gazteen talde hari buruz: “And those New Generation artists were absolutely not clones of me, they were good artists in their own right. There was a head of steam—both at St Martins and later in America. We were a group of explorers. I like this sort of relationship, indeed I initiated it, so it focused around me” (Eta New Generation taldeko artista horiek ez ziren inondik inora nire klonak, artista onak ziren berez. Arduradun bat zegoen, aurrena St Martin’s-en eta gero Estatu Batuetan. Esploratzaileen talde bat ginen. Gustuko dut mota horretako harremana; izan ere, neuk abiarazi nuen, eta, beraz, nire inguruan izan zuen arreta-gunea).



Margin II, 1963
Aluminio pintatua
133 x 157,5 x 56 cm
Tate, Londres
Inb. zenb.: T01373

amaieran Mooreren laguntzaile gisa hasitako King ere bai—, forma organikoei eta material klasikoei uko egin, eta alde batera utzi zituzten errealitateko beste elementu batzuei egindako erreferentziak⁹.

Caroren eraginpean Whitechapelen egindako erakusketak estiloa sortu zuen, eskultura diziplina intelektualtzat hartzeko, eta gutxienez hiru puntu hauetan kodetu zuen: beira-zuntza (*fiberglass*) eta plastikoa bezalako material modernoak erabiltzea, zizelkatu edo modelatzean alde pertsonaletik edo emozionaletik ihes egitea (*colour field* estiloko margolariek bezala), eta zutoinak kentzea, Caroren moduan. Nola-halako minimalismo eta kontzeptualismo britainiarraren hasiera izan zen.

1959an, eskulturari ekin zion, metalekin egindako *eraikuntza* gisa hartuta, modelatze eta zizelkatzearen hautabide moduan. Aurkako erreakzio bat izan zen, Henry Mooreren eskulturaren eta Constantin Brancusiren zizelkatzearen narratiba eta eduki sinbolikoaren kontra. Arrazionalismo konstruktiboaren, “materialekiko leialtasunaren” (*truth to materials*) printzipio modernistarekin jolasean, Tuckerrek industriako material berriek eskaintzen zituzten aukerak ikertu zituen. Izan ere, oso gainazal sendokoak ziren, eta bide ematen zuen pisu gutxiagoz karga gehiagori eusteko. 1938an Estatu Batuetako Owens-Corning enpresak beira-zuntza

9 Hil ondoko liburu batean, Anthony Caro Henry Mooreren aldartea deskribatu zuen, eta, esker onez, eskultorearekin zuen zorra onartu zuen, zehaztaperen interesgarri batekin: “After I left art school I spent two years working for Henry Moore. He introduced me to modern art, to negro art and to a whole new world of non-academic art that I had not ever come into contact with before. When I left him I found myself looking at Picasso’s work” (Arte-eskola utzi ondoren, bi urte eman nituen Henry Moorereantz lan egiten. Arte modernoan, arte beltzean eta akademikoa ez zen artearen mundu berri batean sartu ninduen, nik ordura arte ezagutu gabeko eremuan. Bera utzi nuenean, Picassoren lanean arakatzeari ekin nion). Ikusi Caro. Amanda Renshaw (arg.). London : Phaidon Press, 2014.



Unfold, 1963
 Aluminio pintatua
 71 x 117 x 134 cm
 Tate, Londres
 Inb. zenb.: T01374

ustiatzeari ekin zion, salgai moduan, isolatzeko material gisa. Bigarren Mundu Gerraren ondoan, Erresuma Batu osotik zabaldu zen beira-zuntzaren erabilera, eta 1956tik aurrera kolore arrosa jakin batekin hasi zen banatzen. Horixe da, hain zuzen, Tuckerrek *Memphis* (1965) piezan erabili zuena. Bertan, hiru elementu abstraktuk eta makotuk giltzurrun baten itxura eratzen dute. Aluminioa ere landu zuen, esate baterako, *Margin II* (1963) [ir.] piezan. Pieza horrek eta *Unfold* (1963) [ir.] izenekoak nola-halako zentzu ilusionista dute, xafla lau eta mehe bat itsatsiz eta argi definitutako bi kolore-arlotan margotuz lortua. Forma osotasun gisa ikus daiteke hainbat angelutatik, marrazki lau sinesgarri moduan, baina aldi berean bitan banatzeko ispilu-efektua sortzen du. Era horretan, modelatu-mota, *zabalkuntzakoa*, *islatze*, *ekintza* eskultoriko gisa azaldu zuen Tuckerrek.

Phillip Kingek islatzeko arreta izan zuen lehenengo obra abstraktu garrantzitsuetan. Greziatik bidaiatu luze bat egin ondoren sortu ziren obra horiek. *Window Piece* (1961) lanak arkitektura zaharrari buruz egin berri zuen azterketa islatzen du, eta *Drift* (1962) obrak objektu bat beste baten kontra bermatzeko keinu eskultoriko primarioa eratzen du. Tuckerrek bezala, Kingek umorea eta anbiguotasuna sartzen ditu bere obretan; Tuckerren *37 (1960) obraren kasuan*, zenbakiaren tratamenduaren bitartez (zenbakiak ezagutzeko modukoak dira, itxura abstraktua izan arren), Jasper Johnsek zenbaki pintatuekin egin zuen bezala (1958-1959ko *Numbers, alegia*). Zutoinik behar ez duten eskulturak dira, derrigorrez erreferentzia jakin bati lotuta ez zeudenak. Orduan, Tuckerrek eskultura askatu nahi zuela zioen, "ideien mundutik" eta galeria eta museoetako "ez-lekueetatik" berreskuratu.

1965ean Whitechapelen erakutsi zituzten obrek antza dute forma (eta material) aldetik garai hartan Estatu Batuetako minimalistak egiten ari ziren lanarekin. Hala ere, Donald Judd bezalako minimalista amerikarrek ez bezala, Tuckerrek formaren garapen organikoa iradokitzen du, eta narratiba ere aipatzen du; aitzitik, ez du begiratu batean ia osorik suma daitekeen oinarritzko forma geometrikorik proposatzen. Erakusketa hartan izan zen *Anábasis I* (1964) lana hiru bolumen desberdinetan gainjarritako gurutze-forma soil baten ondoz ondoko mutazioa da; perspexeko orri garden soil bat da gainjarritako azken bolumena. Atzealdean, Tuckerrek linea-lagoa edo lauagoa den azken elementu horri ematen dio lehentasuna; eta, era berean, alde organikoaren ginetik jartzen du geometria, eta gehiago bilatzen du iradokitzea bolumena sortzea baino.



Beulah I, 1971
 Burdina pintatua
 151 x 266 x 150 cm
 Tate, Londres
 Inb. zenb.: T01818

1970eko hamarkadan Tuckerrek eskulturaren nolakotasunak hartu zituen ardatz gisa, beste arte-formetan ez bezala, eskulturaren funtsaz galdetu zion bere buruari. Oso obra zabalak egin zituen, eta hodi edo ziriak erabili zituen horretarako, itxuraz airean marraztu, eta marra metalikoekin ingurune adierazgarria sortzen dutenak. *Shuttler* (1970) saila sotoan aurkitu zuen egitura bati erantzunez sortu zuen: gontzak zituen marko bat zen, tolestuta, aurreko jabe batek –Shuttler izeneko arotzak– urte batzuk lehenago asmo ezezagunez diseinatua eta eraikia. *Beulah* (1971) [ir.] sailak joritasuna eman zuen aditzera, eta, horretarako, burdinezko hodien kurba liri-koak erabili zituen, angelu batzuetatik behatuta, haietako batzuek lerro zuzenak diruditen arren. William Blake-ren *Milton* poema epikotik (1804-1810) hartu zuen izena, aldi berean berezia eta unibertetsala den toki batetik:

There is a place where Contraries are equally True
 This place is called Beulah, It is a pleasant lovely Shadow
 Where no dispute can come [...]

Era berean, 1978ko *Building a Wall in the Air* piezak Blakeri egiten dio erreferentzia tituluari.

Tuckerrek batera erabili zituen hainbat obratan itxurazko soiltasuna eta konplexutasuna, mailaz maila baino agertzen ez dena. 1970eko hamarkadan, bere eskulturak “ezinezko objektu” gisa deskribatu zituzten, soilak izan arren, oso zaila baitzen oroimenean zehaztasunez gordetzea. Esate baterako, horra hor *Shuttler A*, Art Gallery of New South Walesko bilduman dagoena (Sidney) edo *Shuttler B*, gontzak eta kreosota dituen zurezko pieza –brearen destilatu bat da kreosota, materiala gordetzeko erabilia izan dena, gaur egun debekatua–. Eta, horiez gain, *Beulah I* (1971), margotutako burdinez egina [ir.], edota *Cat's Cradle* saila, masa gutxirekin espazioa bete, eta tituluari parte-hartzeko joko fisiko bat iradokitzen duena. Ikusleak argi dakite pertzepzioko ahaleginak egin behar dituztela lan horien forma eta egitura ulertzen saiatzeko.

Lehen esan bezala, une hartan, Tucker hautatu zuten 1972ko Veneziako Bienalean Britainia Handiko ordezkaria izateko. British Pavilionen katalogoan Andrew Forgek egin zuen deskribapenaren arabera, *Cat's Cradle IV* (1971) lanak, begiratu batera, kanpin-denda txiki baten egituraren antza zuen ("looks like the framework of a small tent")¹⁰. Hori bezalako obrak, itxuraz soilak izan arren, oso zailak dira bisualki "irakurtzeko". Objektu minimal askorekin gertatu bezala, ezin da egitura osoa begiratu batean jaso, bere ingurutik mugitu behar da forma ulertu ahal izateko.

70eko hamarkadaren erdialdean, frontal eta arkitektonikoago bilakatu ziren bere obrak, adibidez, 1975eko *Tunnel* (Tate, Londres) edo *Angel*, Livingston Development Corporationek 1976an Livingston berrirako eskatua –Bigarren Mundu Gerraren ondotik eraikitako Eskoziako lau hirietako bat zen Livingstone–. Hamarkada horren amaieran New Yorkeko Brooklynera joan zenean, zurezko eta altzairuzko eraikuntzak eginez jarraitu zuten: *An Ellipse* (Guggenheim Museum) edo *The House of the Hanged Man* (Museum of Modern Art). Batzuk publiko bilakatu ziren, adibidez, Atlanta hiriko (Georgia) *The Rim*. Beste batzuek, berriz, beranduago aurkitu zuten beren tokia; esate baterako, *Victory* (1981) piezaren bertsio bat, 1998an eskatua, Buenos Airesko Memoriaren parkean jarri zuten 2001ean. Forma geometriko irekia da azken pieza hori, bere itzal edo aztarna horizontalaren gainean bermatutako letra edo ikur baten zutitze-jolasaren modukoa. "Eskultura grabitatearen mende jartzen eta argiaren bitartez agerrarazten da. Horixe da funtsezko baldintza", halaxe esan zuen Tuckerrek *The Condition of Sculpture* erakusketaren katalogoari egindako sarreraren hasieran¹¹.

Badirudi *Victory* lanak ideia horiek trinkotzen eta laburbiltzen dituela: argira zabaldutako ikur bat zutituta, eta, bere aurrean, grabitatea eta altxatzean utzitako aztarna. Lehena Tuckerrek New Yorkeko Greenpointen zuen estudioan sortu zen, kartoiz estalitako zurezko marko gisa. 1981. eta 1983. urteen artean, hiru bertsio egin zituen: bat zur kontraxapatuan, eta beste biak igeltsuz eta erretxina-zuntzeko geruza batez estalitako kontraxapatuan –artistak hormigoiz egin nahi zuen, hala ere–. Garai horretako obrak zurez egin zituen, eta espazioan egindako marrazki minimalistak eta armadurak iradokitzen dituzte. Ohikoak dira une hartako eskultura abstraktuan maiz azaltzen zen formalismoan.

Lehen hogeitau urte hauetan Tuckerrek egindako piezek uko egiten diote gorputzaren zentzuari, akademiaren kontzeptuari, eta espresionismo abstraktuak *margotzeko ekintzari* eskatu zion hurbiltasun fisikoa bilatzen dute, formalismo abstraktua baino gehiago. Pieza horietan oso indartsua da frontaltasunaren zentzua, eta egileak egitura lineal irekia hobesten du, beharbada arkitekturaren barruko espazioaren zentzuaren kutsuagatik. Tucker une horietan hasi zen eskulturak *jasotzen* eta haiek sortutako espazioaz gogoeta egiten. Urte haietan Moore eta Hepworthekin batera Britainia Handiko artean ezinbestekoa zen figura batengandik dator eragin hori: Ben Nicholson margolaria, bere bizitzan barrena pintura figuratibotik abstraktura jo, edo biak harremanetan jarri zituena. 1930eko hamarkadatik Nicholsonek esaten zuen marrazkiak ez zuela ezeren erreferentzia izan behar, jolas lineal hutsa zela, eta kontzeptu hori ez zela abangoardiek irabazitako gatazka bat, baizik eta Historiaurreko grabatuetan edo Kornuallesko paisaia mugatzen eta zehazten duten harrizko zutoinetan agerian zegoen zerbait.

Nicholsonen Frantziako katedral gotikoz edo Italiako Errenazimentuko eraikinez egin zituen marrazkietan, itxuraz, lumaren marra ez da paperetik aldentzen. Arkitektura guztiz soil batetik abiatuta, lumaz egindako

10 Andrew Forgeren sarrera, in *William Tucker: British Pavilion, XXXVI Venice Biennale, 1972*. [Erak. kat.]. London: The British Council, 1972.

11 "Sculpture is subject to gravity and revealed by light. Here is the primary condition". *The condition of sculpture: a selection of recent sculpture by younger British and foreign artists*. [Erak. kat., Londres, Hayward Gallery]. London: The Council, 1975, 7. or.

marra soil, lineal eta oso neurritsu batzuk eginez, egileak espazio bat sortzen du, arkitekturaren *irudikapena* izan beharrean magia eta batez ere erritmo kaligrafikoa den espazioa. Kubismoaren aldiberekotasun planimetrikoa du abiaburu, eta bolumetriari jaso beharrean, lerroaren tentsio-gaitasunean jasotzen du, bere pinturaren tonu argi eta lirikoetatik dabilen grafiaren tentsio-gaitasunean. 1940ko hamarkadan, St. Ivesko paisaiara itzuli, eta natura hilekin nahasi zuen, edo bere autoko parabisetik zuen ikusmirarekin. Era horretan *sekuentzia espazialak* egin zituen, eta hautsi egin zuen irudikatze unitatea duen espazio jarraituaren ideiarekin. Nicholsonen margolanak benetako eskultore-erliebeak dira, eta ez ziren Caro eta bere adiskide gazteak ohartu gabe geratu. Plano paraleloak diruditen espazio horiek nahasi eta tartean sartzen dira hala ere, eta era horretan –haien artean igerian– ordena berria sortzen dute, oroimen bisualeko elkargune bat. Artista honek adierazi zuen baliabide abstraktuak erabili behar zirela erliebeetan “literarioa ez” zen espazio bat, “espazio erreal” bat (*an actual space*) sortzeko.

1969an Tuckerrek, Whitechapel Galeriako 1965eko New Generationeko gazte guztietatik intelektualena zenak, ez zuen eskultura narratiboa egin nahi, figuratiboa baizik. Espazio erreal bat sortu nahi zuen, *an actual space*, espazio eskultoriko hutsa. Honela definitu zuen bere asmo plastikoa, eskulturan egin zuen ikerketaren helburua: “eskulturan eskultoriko den hori bilatzea” (“on what is sculptural in sculpture”)¹². Handik urte batzuetara Londresko Slade School of Fine Artetik Joy Sleemanek hauxe adierazi zuen *The sculpture of William Tucker* saiakeran: “eskulturaren gaineko eskultura bat ez da eskultura bat, tautologia bat baizik” (“a sculpture about sculpture, is not a sculpture but a tautology”)¹³.

Hala ere, Tucker lanbidean funtsezkoena den alderdiaren bila ari da, ikusle-irakurleari lehen begiratuan deigarri egiten zaion materialez ari da galdezka. Literaturan lexikoa bada, literaturan ere jo egin behar da *bere* hizkuntzaren errora. Eta horrelaxe iradoki zuen 1974an argitara eman zuen saiakera-bildumaren izenburuak: eskulturaren hizkuntza, *The language of sculpture*.

3 Eskulturaren lengoia

Esan bezala, 1969an Tucker klaseak ematen hasi zen Leedseko unibertsitatean eta abangoardiako eskulturaz zituen ideia asko eta asko *Studio International* edo *Art Journal* bezalako aldizkarietan argitaratu ziren eta ondoren *The language of sculpture* (1974) liburuan. Une horretan Britainia Handian eta Estatu Batuetan egiten zen eskultura berriaren defendatzaile publikoetako bat zen. 40 urte bete gabe zituela, diziplina horretaz ahots goraz hausnartzen zuen ahotsa zen, eskultore gisa hausnartzen zuen, ekoizpen mailan, eta kritikari edo intelektual gisa ere bai, idazle gisa, erakusketen biltzaile edo komisario gisa. Garai hartako bere idatziei begiratzuz gero, artista gazte gisa egindako ekoizpena ulertuko dugu, aurrekoarekin apurtu zuen eskultore gisa ulertuko dugu; akademizismoekin ez ezik, Mooreren itzalarekin ere apurtu baitzuen. Hau lagungarria zaigu, halaber, Tuckerraren bigarren etapa ulertzeko, erakusketa honetan dagoena.

12 Tom Overtonek aipatuta, hemen: <http://venicebiennale.britishcouncil.org/people/reference/william-tucker> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 9a). Tuckerrek 1969an erabili zuen esaldi hori, Anthony Caroren lana definitzeko, nahiz eta, une hartan, ez zuen bere burua gai sentitzen ideal hura betetzeko.

13 Joy Sleeman. *The sculpture of William Tucker*. Aldershot England ; Burlington, VT : Lund Humphries, 2007.

St. Martin's-etik igaro ondoren, Tucker gaztea eskulturaren oinarrizko kalitateak birpentsatzen hasi zen, beste edozein arte forma ez bezala. Eskultura giza irudiaren monumentalizazioa zen, eta hortik ihes egin nahi zuen, irudikapenetik ihes egin, gaietatik ihes egin, obra izatearen arrazoia horiek izango balira bezala. Irudikapenarekiko ideia kritiko hau Rodinek jada adierazi zuen berrogeita hamar urte lehenago, bere obraren izenburuaz galdetu zitzaionean, bere *subject matter* delakoaz. Rodinek gai mitologikoekin hartu zituen askatasunek, iturri literarioez egin zituen interpretazioek zapuztu egin zituen bere garaikideak, baina Paul Gsellék egin zion elkarrizketan lakonikoki erantzun zion *Faune et nymphe* igeltsuzko piezari buruz egindako galderari, garai hartan *Pygmalion* deitzen zen piezaz egindako galderari: "...ezin zaie garrantzi handiegia eman interpretatzen ditugun gaiei. Zalantzarik ez da balioa badutela eta jendea erakartzeko balio dutela, baina artistaren kezka nagusia bizitza duten muskulaturak egitea izan behar da. Ez da ezer garrantzizkoagorik"¹⁴.

Tuckerrek berak honela azaldu zuen eskulturaren egoera eta berak artista bezala aurkitu nahi duena:

"Nik giza irudia eskulturaren bidez irudikatzeaz nuen ideia gerra ondorengo aldirian Rodinen jarraitzaileek zuten jarrera batez kutsatuta zegoen, nire iritziz jarrera hori sinplista eta erretorikoa zen eta ez nuen bertan parte hartu nahi. Nik arte purua nahi nuen, logikoa eta distantzia zuena; erabilitako materialak ukimenari atzera egin behar zion, gizakiaz zuen oroipen bakarra bere kokapena eta neurria izan behar ziren; giza dimentsioekiko espazio batean bizi eta artikulatu behar zen"¹⁵.

Tuckerrek arrakasta izan zuen zerbait kontatzen duten irudien kontrakoa diren obren ekoizpenean, eta abstrakzioan aritu zen, "gauza huts gisako eskulturaren" ideian, beste ezer *adierazten ez* duen ideian. Epstein edo Mooreren eskultura narratiboen eta estatua figuratiboen esentzia ukatzen ari zen. Helburu hori lortu nahian, bere obrek eskulturaren osagai nagusienetako batzuk dituzte: bereziki, materialak (altzairua eta soldadura) eta prozesua (eraikuntza-prozesua, hain justu). Bere esanetan, eskulturaren ezaugarri nagusia "ikusgarritasuna" da, Nicholsonen hitzetan, bere *actual space*. Zentzu horretan, fenomenologo bat zen Edmund Husserlen eskolan, beharbada Maurice Merleau-Pontyren bidez irakurria (paradoxikoki Cézannez idatzi zuena Giacometti gogoan zuela): "gauzetara beraietara itzuli".

14 Auguste Rodin. *L'art : entretiens réunis / par Paul Gsell*. Paris : B. Grasset, 1911, 217. or. Aipua osorik dakarkigu, interesgarria delako. "En somme, me dit-il, l'on ne doit pas attribuer trop d'importance aux thèmes que l'on interprète. Sans doute, ils ont leur prix et contribuent à charmer le public; mais le principal souci de l'artiste doit être de façonner des musculatures vivantes. Le reste importe peu. [...] Si je juge qu'un statuaire peut se borner à représenter de la chair qui palpite, sans se préoccuper d'aucun sujet, cela ne signifie pas que j'exclue la pensée de son travail; si je déclare qu'il peut se passer de chercher des symboles, cela ne signifie pas que je sois partisan d'un art dépourvu de sens spirituel. Mais, à vrai dire, tout est idée, tout est symbole. Ainsi, les formes et les attitudes d'un être humain révèlent nécessairement les émotions de son âme. Le corps exprime toujours l'esprit dont il est l'enveloppe. Et pour qui sait voir, la nudité offre la signification la plus riche. Dans le rythme majestueux des contours, un grand sculpteur, un Phidias reconnaît la sereine harmonie répandue sur toute la Nature par la Sagesse divine; un simple torse, calme, bien équilibré, radieux de force et de grâce, peut le faire songer à la toute-puissante raison qui gouverne le monde" ("Laburbilduz, hau esan zuen: ezin zaie garrantzi handiegia eman interpretatzen ditugun gaiei. Zalantzarik ez da balioa badutela eta jendea erakartzeko balio dutela, baina artistaren kezka nagusia bizitza duten muskulaturak egitea izan behar da. Ez da ezer garrantzizkoagorik. [...]) Estatua egitea haragiaren irudikapenera mugatuta epaitzen badut, beste gaiez kezkatu gabe, horrekin ez dut lanari buruzko hausnarketa alde batera uzten; ikurren bila ibiltzea alde batera utzi daitekeela esaten dudanean, ez dut esan nahi esanahi espiritualik gabeko artearen aldekoa naizenik. Izan ere, dena ideia da, dena ikurra da. Horrela, bada, gizaki baten jarrerak eta formek bere arimaren emozioak islatzen dituzte. Gorputzak adierazten du biltzen duen espiritua. Eta ikusten dakitenentzat biluzia da esanahirik indartsuena eskaintzen duena. Erritmoaren ingerada handientsuetan, eskultore handi batek, Fidias batek, jainkozko jakituriak natura osoan agusitu duen harmonia lasaia aitortzen du; soin xume bat, lasaia, ongi orekatua, indarrez eta graziaz blai, munduan agintzen duen arrazoi ahalguztidunaren oroigarria izan daiteke").

15 "The human image in sculpture had for me been contaminated by what I perceived as the facile and rhetorical posturing of the followers of Rodin in the post-war period, and I wanted no part of it. I wanted an art that would be pure, logical and distanced; its material would discourage touch, its evocation of the human would consist only in its location and its size – that it inhabited and articulated a space of human dimensions". Hemen aipatua *William Tucker : recent sculptures and monotypes*. [Erak. kat.]. London : Annely Juda Fine Art, 1987, 3. or.



William Tuckerren estudioa Ashfielden, Massachusetts, 2009ko iraila eta 2014ko apirila

Fenomenologoak “hautematean” aurkitu nahi du egia (*perceptual veracity*). Gizabanako baten ikuspegia gai batez adierazten duen kokapena da. Adibidez, “burua etzanda dago” esateak adierazten du norbaitek zerbait ikusi duela, “buru” bat identifikatu du eta buru hori dena delako motakoa izan arren, bere kokapenari begiratu zaio eta etzanda dagoela erabaki da; eta, aldi berean, “etzanda” esaten da, buruaren eta kokapenaren arteko erlazioa deskribatzeko. Hautematearen inguruko erabaki horiek guztiek garamatzate adierazitako *ideiara*. Ikuspegi naturala adierazteko modu bat hautatu izanaren ondorioa da askotan, figurazio jakin bat, eta errealitate oro esperientzia piktoriko edo eskultoriko bezala adierazi daitekeela erabakitzearen ondorioa ere bai. Cézanne margolariak bere margolanetan ez zuen paisaiaren argazkirik nahi, berak hautematen zuen bezala adierazi nahi zuen ordea¹⁶. Kanpokoa geure nian xurgatze hori kontraesanean dago ikustea eta hautematea esan nahi duen munduarekiko mugimendu horrekin. Hautemateko prozesuaren mugimendu bikoitza, batetik, pertzepzioaren muga da eta, bestetik, mugarik ez duen irekiera. Begiratzen duen harena da mundua, ikuslearen begiradan dago erresistentzia, bere eta obraren arteko espazio mugiezina zeharkatzen duen begirada horretan.

Tuckerrek ez du nahi *irudikapena* izango den eskultura, gauzen aipamen izango den eskultura, baizik eta *berez presentzia* dena nahi du. Antzera hitz egin zuen frantziar filosofoak *Hautematearen fenomenologia* lanean: “Izan hondarrak izan besteen gorputzak, kontua da jakin egin behar dela objektu bat espazioan nola bihurtu daitekeen izate baten *ekintza hiztun (speakin trace)*, eta nola asmo bat, pentsamendu bat, proiektu bat subjektu batengandik bereizi eta ikusgarri bihurtzen diren, harengandik kanpo, euren gorputzean, berak eraiki duen bitartekoan”¹⁷. Tuckerrek *Beulah* edo *Cat’s Cradle* bezalako piezak egin zituen, ez zerbait kontatzeko baizik eta eskultura bat kokatzeko: bere zentzua ere ikusgarritasuna da.

16 Merleau-Pontyren saiakera, “Le Doute de Cézanne” aipatzen da eta Fontaine, 8. libk., 47. zenb., 1945eko abendua, 82.-91. or., eta hemen berrargitaratu zen, Maurice Merleau-Ponty. *Sens et non-sens*. Paris : Gallimard, 1996 (argitalpena bere gain hartu zuen Paris : Nagel, 1966, 13.-33. or.); ingelesera itzulita dago: “Cézanne’s Doubt”, Leonard Lawlor ; Ted Toadvine. *The Merleau-Ponty reader*. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 2007, 69. or.

17 “Qu’il s’agisse des vestiges ou du corps d’autrui, la question est de savoir comment un objet dans l’espace peut devenir la trace parlante d’une existence, comment inversement une intention, une pensée, un projet peuvent se détacher du sujet personnel et devenir visibles hors de lui dans son corps, dans le milieu qu’il se construit”. Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, 401. or.

Eskulturaren desintegrazioa edo dekonstrukzioa

1960ko hamarkadan eskultura desintegratzen hasi zen gerora *minimal* deituko zitzaion haren bidez, literal-tasun puruak desintegratu zuen, Michael Fried mitikoaren hitzetan; hau da, *literalist art* delakoak, Donald Judden *specific objects* delakoan erabateko hiperrealismoak edo gazte britainiarrek xerkatzen zutenak¹⁸. Printzipio desberdinetatik ezarri zen eskulturak bere gaiak, egitura eta materiala gauzen mundutik har zitzakeela. *Irudiaren* mundutik *gauzen* mundura igaro zen, Edmund Husserlekin filosofia *gauzetara beraietara*, fenomenologiara igaro zen bezala.

Minimalistek bisualtasunaren aldetik nahi izan zuten eskultura suntsitu; kontzeptualistek, ideiaren aldetik. Badirudi Friedrich Hegel filosofo erromantikoaren ildotik doazela, hark dioenean artea *ideiaren izaki sent-suala* edo ideiaren itxura sentikorra dela ("das sinnliche Scheinen der Idee"). Definizio horrek garaiari eta denboraz kanpoko ideia bati lotutako fenomenotasunaren bikoiztasuna dakar. Hegelek espiritua bilatzen zuen, eta eskulturen ahuldade nagusia naturarekiko hurbiltasuna zen; baina natura ez da espiritua, Hege-len arabera. Tucker urrundu egiten da naturatik, figuraren *fisikotasunetik*, bai eta figuratik ere (figura hartuta errepresentazio eta birsorkuntza gisa), ideien sentsualtasuna bilatuz arlo abstraktuan. Baina ikusten du ideia horiek eskuekin baino ezin dituela garatu, ezin dituela eraiki, modelatu horretatik sortzen direlako. Alde horretatik, marka bakoitzak eta trazu bakoitzak agerian uzten du artistak eskulturaren duen presentzia fisikoa eta haren ukitu dentso eta indartsua, ikatz-ziriak paperean uzten duen aztarna ia basatiaren antzekoa; hain zuzen ere, laurogeiko hamarkadatik aurrera, aztarna hori bere marrazki guztietan agertzen da.

Amerikar minimalistak *abstract expressionism* haren erreakzio legez sortu ziren –kontzeptualisten ondoren popa bezala–, baina britainiar eskultore gazteak ez ziren aurrekoaren arbuioan horrenbeste finkatu, baizik eta zalantza fenomenologikoago bat zuten eskultura zenari buruz; artea gizakiaren esperientzia nagusia zela uste zuten, berariazko zerbait, mantendu beharreko eta alde guztietara hedatu beharreko zerbait.

Zentzu honetan, Tuckerrek hau adierazi zuen *The language of sculpture* liburuan, eta gogoan izan hirurogeita hamarrek hamarkadaren hasieran gaudela:

"Gutxi gorabehera, 1870etik hasi eta Bigarren Mundu Gerrara arte, modernismoaren nahiak biltzen dituen hitzen bat baldin badago, hori, zalantzarik gabe, "objektua" da [...]. Hitz horrek artelanaren isolamendu buruaski eta autosortzailea erakusten du, bere arauekin, bere ordenarekin, bere materialekin, eta sortzailearengandik, publikoarengandik eta, oro har, munduarengandik apartekoa. Funtsean, ideal klasiko eta baikorra da, arteak giza esperientzian duen indarraren eta zentraltasunaren inguruko sinesmen handiaren araberakoa"¹⁹.

Tuckerren ustez, XX. mendeko eskulturaren oinarriak, batetik, Brancusirengan daude (ohiko materialen xumetasuna ezartzen baitu, eta berriro ere zatia oso bezala hartzen du, enbor bezala) eta, bestetik, Picassoren-gan (*collagearen* bidez eraikitzen baitu, zatiekin beste unitate desberdin bat egiten baitu).

18 Rainer Metzger kritikariak bere *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne* (Köln : König, 2004) lanean dekonstrukzio semantikoaren printzipiotzat hartu zuena da; bere hitzetan, *Entsemantisierung* edo *Buchstäblichkeit und künstlerisches Medium*. Donald Judden metalezko edo zurezko kuboek zentzu bakararra dute: diren bezala aurkeztea, euren biluztasunean, euren literaltasunean, euren avant la lettre delakoan. Nolabait ere, Duchampek bere *ready made* haiekin edo Malévichek bere *Lauki beltza* lanarekin hasitako bideari jarraitzen diote. Bi artistak, Malévich eta Duchamp, irudiaren munduari buruzko eszeptizismoaren bi adibide dira, postulatu desberdinetatik aritu arren; irudien historia edo artearen historia (funtsean, historia) suntsitzeari buruzko eszeptizismoaren bi adibide. Jarraitu beharreko bidea Judden autoaurkezpenarena edo Flavinin tutu fluoreszenteena izango da, begien bistan dagoen errealtatea.

19 "If one word captures the aspirations of modernism from about 1870 to the Second World War, it is surely object [...]. The word came to denote an ideal condition of self-contained, self-generating apartness of the work of art, with its own rules, its own order, its own materials, independent of its maker, of its audience and of the world in general. It is essentially a classic and optimistic ideal, depending on a strong belief in the power and centrality of art in human experience". William Tucker. *The language of sculpture*. London : Thames and Hudson, 1974, 108. or.

Tuckerrek bere liburuan zortzi saiakeratan azaltzen du Rodin eta Brancusiren, Picasso eta Julio Gonzálezen eskultura arloko lorpenen testuinguratze historikoa, baita Matisse eta Degas margolariena ere. Saiakere-tako bi hausnarketak gehiago direla esan daiteke, egilearen hitzetan "eskultore baten ikuspegitik idatziak, orain lanean ari den batenak, historialariarenak, kritikariarenak edo *connoisseur* batenak baino gehiago" ("from the perspective of a sculptor, working now, rather than that of the historian, critic or connoisseur"). *Art Journal* aldizkarian Albert Elsenek, Stanfordeko Historia katedradunak, 1975ean Tuckerren liburuari egindako iruzkinean esan bezala, iritzi hori "bihotzez egindako oharra zen, baina orrialde guztietan kontraesan sistematikoa zegoen. Tucker eskultore hutsa al da, inolako kritikari ukiturik gabea, Rodinen *Joan Bataiatzailea* Brontze Aroarekin alderatuz gero 'arrunta' dela esaten duenean? Edo Boccioni arbuizten duenean 'talentu deigarri eta akademikoa' delako? Edo Giacomettiren figurazioak argi uzten duela esaten duenean bere sentsibilitatea beti margolari batena izan zela? Ingalaterran, bere idatziak ongien ezagutzen diren herrialdean, Tuckerrek kontakizun luzeak idazten ditu inolako oinarririk gabeko bere iritziek. Herrialde honetan txeki hauek itzuli egin daitezke, funtsik ez dutelako"²⁰.

Rodin eta Brancusitik aurrera, marmolek eta zurek esanahia izateko aukera berriak jaso zituzten, ordura arte poetika tradizional arautuan sartuta baitzeuden. Bi artistek egindako saioek zenbait prozesu atera zituzten argitara, lehen ezabatuta edo lurperatuta zeuden prozesuak, adibidez, idulkiaren zentzuarenak. Picassok, aldiz, materialen esanahia aldatu zuen eta bolumena eraikitzeke forma ere bai; hau da, espazioa eraikitzeke forma, uztartzekoa, beste modu batera *solidotzekoa*.

Tuckerrek metala ebakitzearen gaia ere azpimarratu zuen, elementu grafiko legeaz azpimarratu ere, planoaren irrotasuna bolumenak sortzeko, soldaduraren teknika azterketen eta adierazpenen forma legeaz, eta abar, Julio Gonzálezen lanean. Gonzálezek eraikitzeke zuen forma nabarmentzen du, espazioan zuzenean marrazte hori, bere tresnen aztarna ere utziaz. Hona hemen bere balorazioa:

"Espazioan egindako marrazkia", da Gonzálezek eskultura modernoari egindako ekarpenaren ohiko laburpena eta, oro har, elementu linealak hiru dimentsiotan elkartzea adierazten du, adibidez, *Amatasun handia* edo *Orrazten ari den emakumea* lanean nabari da hori; marrazkiko linea eskulturara igaro baita kasu bietan. Kasu jakin honetan bultzatzailea zein izan zen argi dago, Picasso hain zuzen ere, batez ere *Alanbrezko erakina* lanarekin (1928-1930). Gonzálezek badu bereizgarri bat, eta hori da eskultura modernoan duen tokiaren oinarria, hau da, marrazkia eta egitea identifikatu egiten ditu. Picassoren jatorrizko eraikuntza kubisten zurezko haziak Gonzálezen eskuetan eman zuen fruitua eta altzairuan eman ere. Zatika-zatika egindako mihiztatzeaz gain, zatien aurretiazko konfigurazioa dago, eratu, trefilatu edo tolestu, altzairu laminatu ebakia edo tolestua, hutsunea sartzearen bidez egindako bolumenak. Osagaiak horrela egiten dira, puntuetan edo

20 "No doubt a sincere disclaimer but nevertheless one systematically contradicted on every page. Is it purely as a sculptor and not as a critic that Tucker regards as 'vulgar' Rodin's *John the Baptist* in comparison with *the Age of Bronze*, and that Boccioni is summarily dismissed as a 'flashy and academic talent' or Giacometti's post-war figurative style is seen as demonstrating that his sensibility was always as a painter? In England, where his writings are better known, Tucker writes large drafts for his unsupported critical opinions. In this country those checks are returnable for insufficient funds". *Art Journal*, 35. libk., 2. zenb., 1975. Elsenek gain, Rosalind Kraussek ere kritikatu zuen Tucker; izan ere, Richar Serra, Michael Heizer eta beste zenbaiten gidari zen Krausser. Lehenengo "Sense and sensibility: reflection on post-60s sculpture" saiakeran, *Art Forum* aldizkarian (1973ko azaroan) eta ondoren *Passages in modern sculpture* (Cambridge: The MIT Press, 1977) lanean; azkeneko kapituluaren izena hau da, "Double negative: a new syntax of sculpture" (243.-288. or.). Tuckerren eskultorikoaren zentzuaren bila ibili zen Willendorfen Venusen ondoren, aldiz, irudi bat eskulturren xede legeaz kon-formatzeari dagokionez, amerikar kritikak "Sculpture in the expanded field" delakoaren aldeko apustua egin zuen; kontzeptu hori Kraussen artikulu batetik dator eta artikulu liburu honetan dator: *The originality of the Avant-Garde, and other modern myths* (Cambridge: The MIT Press, 1985, 277.-290. or.) aurrez beste aldizkari honetan ere argitaratu zen arren, *October* (8. libk., 1979ko udaberria, 30.-44. or.). Susan Ferleger Bradesen erakusketa *Gravity and Grace: The Changing Condition of Sculpture 1965-1975*, The Arts Council / South Bank Centre delakoak ekoitzia The Henry Moore Foundationen lankidetzarekin, Hayward Gallery, Londres (1993ko urtarrilaren 21etik martxoaren 14ra), Tuckerrek 1970eko hamarkadan zituen hausnarketetatik abiatzen zen eta hala islatu zen katalogoan (35.-37. or.), baina ez zen artista bertan izan.

ertzetan elkartzen dira, eta grabitatearekiko erlazioan kokatzen dira, eskulturako ohiko materialek eskuratu ezin dituzten formetan. Eskultorearen tresnen ekintza bihurtzen da amaierako materialaren forma: altzairuak bere horretan duen erakurpen indarra, hau da, barra edo txapa legez duena, eraldatu egiten da eskultorearen eskuetan eta asmakuntza huts bihurtzen da²¹.

Julio Gonzálezek soldatzeko duen modua, espazioan egiten duen eskultura, Stéphane Mallarméren poetika gogorarazten duen eraikuntza da, seguru asko Paco Durrio eskultorearen bidez ezagutu izango baitzuen. Mallarméren *Coup de Dés* lanak idatzizko lengoia erakusten digu bere esanahi konplexua zabaltzen duten hainbat kodetan idatzita. Mallarmék erakusten digunez, idatzizko lengoaiak, entzun ere egin daitekeenak, gaitasun semantikoak eta musikalak ez ezik bisualak eta espazialak ere baditu. Ez da hain harrigarria zenbaiten memoria bisuala dela eta, idatzizko testu batekin duten lehenengo harremana bere itxuragatik, tipografiagatik edo testuan horrek duen tokiagatik izatea. Mallarméz geroztik, idatzizko lengoia ezin da soilik esanahia duen ikuspegitik ulertu, ikusizko eta ahozko esanahitik ere ulertu behar da. Esanahiaren mugak gainditzeko, orrialdean letrak eta testuak jartzeko. Brancusik obra eta idulkia elkarren arteko harreman batean jarri zituen. Julio Gonzálezek giza irudia suntsitu eta berriro artikulatu zuen, espazio biltzailean. Bere harrizko dadoen eta, batez ere, burdinazkoen talkek ordena ez gramatikalean lotzen dituzte ikur bisualak, aurreko gramatika plastikoaren arauetatik irteten da. Mallarméren olerkietan estrofen kokapen berezia dute, inolako aztoramendurik gabea, olerkariaren ahaleginaren ondorioak baitira, ortografiari ematen ez zaion esanahia lortzen ahalegindu delako, hitzek sintaxian duten funtzioari esanahia ematen ahalegindu delako, espazioan (eta denboran, irakurtzerakoan) duten kokapenagatik lortzen dute esanahi hori, espazioak eta denborak erronka egiten duen orri zuria ahalbidetzen dute. Julio Gonzálezengan gorputz plastikoak berri-tutako garrantzia hartu du. Garrantzi ez funtzionala, gramatika tradizional akademikoan bezala, baizik eta semantikoa, denotatzailea, Mallarméren olerkietan bezala mugimendua eta estrofen tokia paperaren zurian.

Ikurraren domeinuak, ikusgarritasuna eta lengoia

Tuckerren ustez, olerki edo eleberri bat irakurtzen ari denak lehenengo begiz jotzen duen materiala lexikoa da. "Aimer la littérature, c'est être amateur de lexiques", esango dute frantsesek. Era berean, ez du zentzurik harmoniaren arauak ikasi gabe musika egiteak, eta testuaren berezko egitura sintaktikoak ulertu gabe irakurketa ona egiteak ere ez. Lexikoa eta sintaxia menderatu ondoren, testuaren eta estiloaren ulermena osatzeko beste tresna batzuk etorriko dira; eta gero, azkenik, irakurketa oro tangenziala eta probisorioa dela. Tuckerren literaturatik hausnartzen du egituraren ikusgarritasuna eta berezkitasuna aurkitzeko, *lengoaia legez*.

Horretarako, Ferdinand de Saussurek 1916ko *Cours de linguistique générale* hartan idatzitakoak ditu kontuan; hizkuntzalaritza modernoaren oinarriak ezarri zituen lan horretan Saussurek oinarritzko kontzeptu batzuen bidez, hala nola ikurren, adierazleen eta adieraziaren bidez eta, bereziki, hizkuntza-ikurren arbitrariotasunaren bidez.

21 "Drawing in space' is the conventional summary of Gonzalez's contribution to modern sculpture; and usually connotes the assembly in three dimensions of linear elements, as for example in the *Large Maternity* or the *Woman Combing her Hair*, the transposition of line drawing into sculpture. In this particular area the obvious precursor is Picasso, notably in the *Construction in Wire* of 1928-30. What is peculiar to Gonzalez, and the index of his unique position in modern sculpture is the identification of drawing with making. The seed of Picasso's original Cubist constructions in wood bore fruit in steel in the hands of Gonzalez: not only the assembly part by part, but the previous and separate shaping of parts as bar forged, drawn or bent, steel rolled, cut or folded, volumes made by the enclosure of the void: the components thus made, joined at points or edges, and situated in relation to gravity in ways inaccessible to the traditional materials of sculpture. The action of the sculptor's tools becomes the form of the end material: the tensile potential of steel 'as it comes' i.e. in varieties of bar or sheet – is turned, in the sculptor's hands, to sheer invention". William Tucker. *The language of sculpture*. London : Thames and Hudson, 1974, 76. or.

Saussurek kontzeptua edo adierazia (*signifié*) eta “irudi akustikoa” edo adierazlea (*signifiant*) bereizi zituen. Ikusten den objektuaren eta bere esanahiaren –hau da, ikuslearen buruan eratzen den irudi kontzeptualaren– arteko harremanean artefaktu kontzeptual batek bitartekari lanak egiten ditu (ikurraren formak, adierazleak), dela irudi akustikoaren forma (esandako hitza, fonemak) dela idatzitakoa (letren edo ideogramen bidez adierazitako hitza). Jendeak besterik uste arren, lengoia ez da dauden gauzak edo kontzeptuak islatzen dituzten hitzen errepertorioa, etiketak jartzen dituen. Hala balitz, hizkuntza bateko hitzek eta kategoria gramatikalek bestean ordezeko berdina izango lukete. Hitzak gizarte elkarreraginaren produktu kolektiboak dira, oinarritzko tresnak eta horien bidez gizakiek euren mundua eratzen eta artikulatzen dute. Saussureren arabera, lengoia arbitrarioa da osotasuna bere aldean batura baino handiagoa baita.

Tucker eskulturaren lengoiaiko bi ardatz horien artean dabil bere obran. Bere hizkera adierazten digu, baina bere ikurrek denboraren joanaren arabera egiten dute aurrera. Eskultorikoarekin duen harreman literario edo linguistiko hori iradokitzen du bere liburuaren izenburuak ere, “*eskulturaren lengoia*”. *The language of sculpture* lanak ere bi ardatz ditu: paradigmaticoa edo metaforikoa eta sintagmatikoa edo metonimikoa. Bata hizketarena da edo sinkronikoa (lengoaiaren fenomenoak une jakin batean) eta bestea lengoaiaren fenomenoak denboran zehar. Esanahi konplexua dago bere baitan bilatzen duen edonoren barruan, artearen historiako edozein aldetan, azkenaldikoan edo aspaldikoan, Rodinenean edo megalitoetan, arbasoenean... eta bizirik egoteari lotuta dago. Historia Tuckerren praktikaren oinarritzko zati bat da, beraz.

Tuckerrek *The language of sculpture* lanaren amaieran Degasen eskultura goraiatu zuen “artista onen pathos eta heroismoak ez omen dute arte erromanikoko, Rodin barne, histrioniko guztiak gaintzen dituen emoziorik” (“supposedly unemotional artist that outdoes all the histrionics of romantic art, Rodin included”). Arreta berezia eskaintzen dio *Danseuse regardant la plante de son pied droit* dantzariari, margolariak 1917an hil zenean argizarian edo buztinean eginda utzi zituen 150 irudietako bati; jarrera bitxia duela dio, Rodinen *Iris* edo garai helenistikoko *Espinario* lanarekin batera eskulturaren historian ohikoa ez zen forma edo posturaren adibide baitira. Degasen dantzaria baldar makurtuta dago, orekatik kanpo, oso naturala ez den zeregin bat egiteko, grabitateari erronka eginez. Degasek ez zuen irudi bikain baten denbora izoztu, adibidez Nijinsky dantzariaren jautsia, baizik eta desoreka baten denbora izoztu zuen. Energiaren indar batzuk gorputzetik kanporantz doaz –luzatutako besoa, esaterako– eta beste batzuk barrurantz, gorputzerantz, kontzentratutako buruan eta oinari eusten dion eskuan; bertikalera itzultzeko, dantziak bere barneko gunea aurkitu beharra dauka. Gorputzaren erdigune horretatik irteten da energia, ez oinetatik edo –Tuckerren hitzetan– “pelbisetik kanporantz, norabide guztietan, bultzatuaz eta bolumenekin eta ardatzekin borrokan, oreka lortu arte” (“but from the pelvis outward, in every direction, thrusting and probing with volumes and axes until a balance is achieved”).

Antzeko zerbait aurkitu du Tuckerrek David Smithen eskulturan ere; “altzairua tenkatzen du, bere loturak azpimarratzen ditu, mugak orekatu, Degasek bezala, gizakiaren gorputza tenkatu eta azpimarratu egin baitzuen berez egituratutako jarreretan, eskultura lantzen hasi aurretik egituratutakoetan” (“stretches steel, stresses its junctions, takes balance to its limits, just as Degas stretched and stressed the human body in attitudes that were in themselves structures before work on the sculpture was started”).

Degasi buruz horiek idatzi eta berrogei urtera, Tuckerrek berak *Dancer* (2002-2005) lana egin zuen, pieza handi bat –metro bat baino gehiago da norabide guztietan– eta frantziarraren dantzarian inspiratuta dago, muskuluen barne energian artikulatutako desorekazko jarrera arraro hartan. Degasek bere obran esperimentatu zuen jarrera horrek darama Tucker ez dantzariari eszenaren espazioan erronka egitera, grabitatearen eta mugimenduaren edertasunaren aurka borrokatzea, baizik eta desorekekin sentitzen denaren eta haute-maten denaren arteko borrokara. Tuckerren forma kontzientea da edo ez, bere obraren estetikaren metafora akatsik gabea, eta Degas eta Matissen obrarena ere bai.

Herderren xede eskultorikoa

Aztertu ditzagun orain Tuckerrek berak formulatutako ideiak. Bai 1975eko erakusketaren izenburuak, *Conditions of Sculpture*, bai 1974ko liburuarenak, *The language of sculpture*, bere ikerketa plastikoaren oinarrian dauden bi azterketa-alorrak azpimarratzen dituzte: eskulturaren aukera, hau da, nola liteke objektu eskultorikoa, eta dagokion lengoaia, nola artikulatzen da barnetik, estilo anitzetan plasmatura.

Bi galderak alemaniar idealismo filosofikoak eginda zituen jada. Batetik, lehen ere aipatu dugun Friedrich Hegelek eta, bestetik, gertuagoko moduan, Johann Gottfried von Herderren literatur *criticism* delakoak; Herder XVIII. mendeko alemaniar filosoforik garrantzitsuenetakoa izan zen, eta eragin handia izan zuen ondorengo pentsalarietan, hala nola, Hegel, Schleiermacher eta Nietzscherengan. Herderren ideia asko ageri da hizkuntzalaritzaren, hermeneutikaren eta antropologiaren garapenean, eta gaur egun ere bizirik dira eta garrantzitsuak dira. 1778ko *Plastik* lanean islatuta daude mende horretako azken herenean eskultura klasikoa ulertzeko eta ikusteko zeuden baldintzak²².

Herderren liburua ukimenaren errehabilitazioa da, ikusmenarekiko dituen berezitasunak aldeztu ditu. Argi dago eskulturak, gainerako arteek ez bezala, hiru dimentsio dituela, bere espazio fisikoa hartzen duela, baina, hala ere, Herderren ustez ez dira ezaugarri hauek eta hauen ondorioak aztertu. Eta porrot egiten dugu eskultura bat begirada multzo bezala ulertzen badugu eta ez gure aurrean dagoen osotasun bat bezala: gure gorputza ere ez da artikulazioen batura, geure bizitzaren zentzua eta adierazpena da, ordea, barne bizitzarena.

Alemaniar filosofoaren iritziz, eskulturak *bere gorputzaren* bidez hitz egiten du, baina ez dugu ulertzen, konprenitu eta aintzat hartzen dugu bere eskultura-formaren esanahi sakona. Zentzu horretan, hau idatzi zuen Tuckerrek: "Buztina eta igeltsua lantzen nituen heinean, esparru arkitektonikoa alde batera uzteko gai nintzela sentitu nuen eta materialaren substantzia eta bolumenak zehaztu zezatela irudia nire gorputzarekiko, eskultura sortzen zen bitartean. Nire aurreko espazioa, nik beti lana egin nuen tokikoa, nire eskuek baino forma ematen ez zioten materialaz betetzen zen, masa bakarra, giza gorputzarena baino askoz bolumen handiagoa, nagusi zen ikuspeirik gabe, ez aurretik ez atzetik. Ikusleak eskultura hauek *barnetik* senti zituzela nahi nuen, gorputzaren bidez, begien eta buruaren bidez interpretatu ordez. Baina bakoitzak bere nortasuna zuela sentitzen nuen eta besteekiko bereizita aitortu beharra zuela, arroketatik, meteoritoetatik... bereizita, modu naturalean sortuak baitziren"²³.

22 Johann Gottfried Herder. *Plastik : einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Träume*. Riga : Bey Johann Friedrich Hartknoch, 1778. Hemen jatorrizko argitalpena dago, *online* kontsultatu baitaiteke (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/herder1778>): "Die Bildneri arbeitet in einander, ein lebendes, ein Werk voll Seele, das da sei und daure. (...) Bildneri schafft schöne Formen, sie drängt in einander und stellt dar; nothwendig muss sie also schaffen, was ihre Darstellung verdient, und was für sich da steht" (26.-27. or.); "Eben das ist das so ungemein Sichere und Veste bei einer Bildsäule, dass, weil sie Mensch und ganz durchlebter Körper ist, sie als That, zu uns spricht, uns vesthält und durchdringend unser Wesen, das ganze Saitenspiel Menschlicher Mitempfindung weckt" (97. or.). Ingeleseko edizioak Herderren pentsamenduko hitz asko "kodetu" egin zituen, faltsutu ez zituen arren. Ikusi Johann Gottfried Herder. *Sculpture : some observations on shape and form from Pygmalion's creative dream*. Jason Gaiger (arg. eta itzul.). Chicago : The University of Chicago Press, 2002: "Sculpture creates in *depth*. It creates *one* living thing, an animate *work* that *stands there* and endures. [...] Sculpture creates *beautiful forms*. It forms *shapes in depth* and *places* the object *there before* us. Of necessity, it must create that which merits such presentation and which possesses *independent existence*" (44. or.); "for what is so uncommonly *certain* and *definite* in a sculpture is that, because it presents a *human being*, a fully *animated body*, it speaks to us as an *act*, it seizes hold of us and penetrates our very being, awakening the full range of responsive human feeling" (80. or.).

23 "As I continued to work in clay and plaster, I felt I could let go of the remaining architectural framework, and allow the substance and volume of the material itself to determine the image in relation to my body as the sculpture came into being. The space opposite me in which I had always worked was now being filled with matter shaped with my own hands only, a single mass, much larger than a human body by volume, with no preferred view, no front or back. I wanted these sculptures to be sensed internally by the onlooker, through the body, rather than interpreted by the eyes and mind. Yet I felt that each had an identity, and needed to declare itself separate from the others, and from naturally occurring rock forms, meteorites, etc". Tuckerren hausnarketak *The Mythic Figure* erakusketa zela eta (John Galt eta Paul Sattler izan ziren komisarioak), Schick Art Gallery, Skidmore College, 2013ko apiriletik maiatzera.

Herderrek iradoki du argiak ere espazioaz ditugun barneko eta kanpoko zentzua lotzen dituela, eta begiaren iparrorratza gainditzin duela azalean sartuaz eta erabateko irudimenezko harremana eraginaz niaren eta munduaren artean. Azalera ikusmenari lotze horrek esan nahi du ukitutakoa azalera bera baino gehiago dela. Herderrentzat, objektu artistikoa kontuan izatean, ikusten den objektua eskultura da, termino ontologikoetan ez da pinturakoa bezalakoa, ukitu egin baitaiteke edo ukitzeko ere bada.

Alemaniar filosofoak aurrez bi alderaketa egin zituen: batetik, Johann Peter Uzen ahapaldi batzuk aipatu zituen, olerkari anakreontikoarenak; eta bestetik, J.J. Winckelmann historialariak Vatikanoko Museoetan *Apolo* ikusi zueneko egoera dakarkigu. Uzek hau dio, 1754ko olerkian:

Han dira masa ederra eta greziar eskuen
goxotasun arina,
graziak gidatuak, harri gogorrari lotuta²⁴.

Uzek esandakotik urruti ez daude handik urte batzuetara Rainer Maria Rilkek bere *Duinori bigarren elegia* hartan esandakoa, "estela atiko" bat ikusi zuenean, hau da, Napolesko museoan ikusi zuen hilarria eta bertan Euridize ageri da Orfeori agur esaten:

Ez al ziren maitasuna eta agurra
sorbalden gainean kokatu poliki, gurea ez bezalako materia batez
eginak balira bezala? Gogoratu eskuez,
presiorik gabe atsedenean²⁵.

Plastik baino lehenagoko liburu batean *Kritische Walder* (Baso kritikoak), Herderrek dio Winckelmannen begirada ez dela pasiboa, ez dela azalera kokatzen besterik gabe, bere ezagutzarekin eta sentsibilitatearekin objektu eskultorikoa eratzin duela, ordea. "Inpresioak biltzen dituen begia ez da jada azalera baten irudikapena ikusten duena; esku bihurtzen da, argi-izpia behatz bihurtzen da eta irudimena ukimeneko forma bihurtzen da berehala: ezagutzen ditugun propietateak gure sentimenduak dira"²⁶.

24 "Und weder schones Maass, noch jenes Weiche fehlet, / Das alter Griechen leichte Hand, von Grazien gefuhrt, mit hartem Stein verband". Johann Peter Uz. "An Herrn Hofrat C", 1754. Hemen bildua: *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts : sthetische Erluterungen für Schule und Haus*. Otto Lyon (arg.). Leipzig ; Berlin : B. G. Teubner, 1908, 1-4 zenb. Ikus poema osoa, hemen: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/uz_gedichte_1755 (kontsulta: 2015eko maiatzaren 9a).

25 Rainer Maria Rilke. "Die zweite Elegie", *Duineser Elegien*. Leipzig : Breit Knof und Hartel, 1923, 12. or., v. 67.90. Erliebe greziar bateko erreplika erromatar ospetsu bat da, eta maitaleek agur esateko une doia irudikatzen du, Orfeok Euridize bigarren aldiz galtzen dueneko, Eros jainkoari egindako promesa ez betetzean, alegia, biak infernutik atera arte haren ondoan ba ote datorren ez begiratzeko agindua ez betetzean. Ahapaldi osoak honela dio: "Eta ez al zintuzten harritzen gizakiaren keinu zuhurrak / estela atikoetan? Ez al zituzten amodioa eta agurra / lepo gainean leun jarri / beste materia batez eginda baleude bezala? Gogoratu eskuak, / nola hartzen duten atsedean presiorik gabe, indar guztia egon soinetan arren. / Jaun hauek bazekiten: honaino iritsi gara/ hauxe da gurea, honela ukitzea; indar gehiagoz / altxatzen gaituzte jainkoek. Baina hau jainkoen kontua da" ("Erstaunte euch nicht auf attischen Stelen die Vorsicht / menschlicher Geste? war nicht Liebe und Abschied / so leicht auf die Schultern gelegt, als wär es aus anderm / Stoffe gemacht als bei uns? Gedenkt euch der Hände, / wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht. / Diese Beherrschten wußten damit: so weit sind wirs, / dieses ist unser, uns so zu berühren; stärker / stemmen die Götter uns an. Doch dies ist Sache der Götter").

26 "Das Auge, das sie sammelte, war nicht Auge mehr, das Schilderung auf einer Fläche bekam: es ward Hand, der Sonnenstral ward Finger, die Einbildungskraft ward unmittelbare Betastung: die bemerkten Eigenschaften sind lauter Gefühle". Johann Gottfried Herder. *Sämtliche Werke*, libk.: Kritische Wälder, 4. Wäldchen, 1769, 66. or. Bernhard Suplanan edizioan (Berlin, 1877-1913, 8. libk., 126. or.), "die Phantasie" terminoa agertzen da honen ordeaz: "die bemerkten Eigenschaften". Ingelesera egindako bi itzulpen ezagutzen ditugu: "The eye that gathers impressions is no longer the eye that sees a depiction on a surface; it becomes a hand, the ray of light becomes a finger and the the imagination becomes a form of immediate touching", hemen: Johann Gottfried Herder. *Sculpture: some observations on shape and form from Pygmalion's creative dream*. Jason Gaiger (arg. eta itz.). Chicago : The University of Chicago Press, 2002 (Gaiger 1778 data adierazten du bere liburuaren azalean, okertuta); "The eye that gathered them was no longer an eye that perceived pictures on a surface; it became a hand, the ray of light became a finger, and the imagination became a kind of immediate touching: the properties that we observe are so many feelings", in Johann G. Herder. *Selected Writings on Aesthetics*. Gregory Moore (arg. eta itz.). Princeton : Princeton University Press, 2009, 219 . or.

Eskultura, Rilkeren sabairik gabeko gauza edo objektu bezala

1903. urtean Rainer Maria Rilke Auguste Rodin eskultoreari eskaini zion liburuko aipu batekin hasi zuen Tuckerrek *The language of sculpture*, eta horren bitartez nabarmen argitu zuen bere pentsamendu plastikoa, hurrengo etapakoa batik bat. Tuckerren iritziz, idazlea “hizkuntzaren eskultorea” da (language-sculptor). Horrez gain, eskulturak bakarrik dauzkan ezaugarriek erakarritako poeta ere bada. Eskultura aparteko zerbait zela idatzia zuen Rilke, egurrezko asto gainean egindako pintura bezala, izatea lortzeko pareta baten beharrik ez duena; koadro batek ezta sabairik ere behar ez duen era berean.

Rilkeren liburua irakurri zuen Tuckerrek, Jessie Lemont idazle estatubatuarrak Hans Trausil senarrarekin batera itzuli eta Sunwise Turnek 1919. urtean New Yorken argitaratutako edizioan –Tuckerren edizioa Londresen 1949an egindakoa da–. 1908ko udan bisita egin zion Lemontek Rodini bere estudioan, eta Rilke ezagutu zuen bertan; haren itzultzaileak leialena bihurtu zen hurrengo urteetan²⁷.

Rilke Rodini buruz idatzi zuen testua bi aipurekin hasten da: Pomponio Gauricorena bata eta Ralph Waldo Emersonena bestea. Lehenengoak brontzearekiko ardua gehienbat zaletasun mailakoa izan zuelarik, idazlea izan zen *-grammaticus-* eskultorea baino gehiago, eta aipua 1504ko *De sculptura* liburukoa da, latinezko elkarrizketa batekoa²⁸. Rilkeren liburuaren ingelesezko itzulpenak, Tuckerrek kontsultatutakoak, honelaxe dio: “Writers work through words—Sculptors through matter”, eta hauxe dio latinezko jatorrizkoan: “illi (scriptores) quidem agunt verbis, at vero hi (sculptores) rebus, illi narrant, hi vero exprimunt explicant”. Itzulpenik esplizituena hauxe izango litzateke: “Egia esan, idazleek hitzak erabiltzen dituzte; eskultoreek, aldiz, gauzak. Haiek kontatu egiten dute; horiek, euren burua adierazten duten heinean, azaldu”²⁹.

Beste aipua Rilkeren Rodinen hasieran dago, eta Emerson poeta eta filosofoarena da; hauxe dio: The hero is he who is immovably centered”³⁰. Bi aipuak euren osotasunean dagozkio bai eskultore frantsesaren obrari, Rilke pentsa zezakeen moduan, bai eta Tuckerren ikus-pentsamenduari ere.

Rilkeren ustez, eskulturaren historiarako Rodinek egindako aurkikuntzen arabera, ondorengo hauek dira idazleak jakinarazi zituen oinarritzko ideiak³¹:

1. Eskulturaren emaitza, lehen-lehenik, gauza bat dela (objektu bat).
2. Esanahi berezkoa duen gauza independentea dela, eta ez duela behar ez horma eta ez sabairik, pinturak bezala.
3. Rodinen artea, gorputza irudikatze gaitasuna izateaz gain, gainazalak gorputzaren barneaz hitz egiten jartzen lortu izana ere bada. Xehetasunez gauzatzen du, topo egiten duenean nola argiak materiarekin, hala kanpoko adierazpenak gorputzaren arimarekin; gainazalean gauzatzen da beti, eta hor ez dago *hustasunik, gardentasuna* baizik, Jacques Lipchitzek esango zuen bezala.

27 1902ko udan Rilke Rodinen estudioa bisitatu zuen Parisen, Breslauko Unibertsitateko eskultoreari buruzko monografia bat idatzi nahi zuelako. Bere etxe-lantegia erakutsi zion hark 1902ko irailaren 1ean, eta adierazi lana dela inspirazio iturri bakarra. Haren eraginpean, bi liburu idatzi zituen Rilke: *Poema berriak* (1907) eta *Poema berrien beste zatia* (1908). Idazlearen iritziz, errealitate poetaren ahotsa eta ikuspegiaren bitartez finkatzen da: “poema-gauzen” etapa da, Rodini eskainitako liburuko lehenengo paragrafoetan eskultura gauza den era berean. Rilke 27 urte zituen; eskultoreak 62. Urte batzuk geroago, Rodinen idazkari lanetan aritu zen aldi batez, eta haren adiskide izan zen eskultorea hil zen arte. 1902ko abenduan bukatu zuen haren monografia, eta 1903ko martxoan argitaratu zen Berlinen.

28 Filippo Giunta Stamperiak Florentzian editatu zuen. Ondoren, Andre Chastel eta Robert Kleinek oharrez jantzi eta frantsesera itzultitako edizio batean argitaratu zuten *De sculptura* (Geneva : Droz, 1969).

29 Rainer Maria Rilke. *Auguste Rodin*. Jessie Lemont ; Hans Trausil (itzul.). New York : Sunwise Turn, 1919, 13. or. Latinerako, geroagoko edizio bat aipatzen dut (Nuremberg : [Johannes Petreius], 1542, 5. or.), *online* eskuratu daitekeena Estraburgoko Unibertsitateko Liburutegian, <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/ref/collection/coll5/id/1343> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 8a). Rilkeren jatorrizko testuan, hauxe dio aipuak: “Die Schriftsteller wirken durch Worte... Die Bildhauer aber durch Taten” (“Idazleek hitzekin egiten dute lan; eskultoreek, berriz, ekintzekin”). Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* [1903] (Leipzig: Insel-Verlag, 1920), 6. or.

30 “Erditik ezerk mugitu ezin duena da heroia”, “Considerations by the way”-en, *The conduct of life*. Boston : Ticknor and Fields, 1860, 244. or.

31 Hemendik aurrera Rilkeren jatorrizko testuko adierazpenak erantsi dira, Jessie Lemonten ingelesezko itzulpena eta euskarara egindako itzulpenarekin batera. Oharretan, Rilke jatorrizko testuari egiten dio erreferentzia, eta Lemontek, berriz, ingelesezko itzulpenari.



William Tucker
 Rainer Maria Rilkeren *Sonnets to Orpheus* libururako ilustrazioak
 (Londres : R Alistair McAlpine, 1971)
 Arkatza paperean. 67,3 x 77,5 cm
 The British Council

Rilkek nabarmendu zuenez, *Bildwerk* deitzen duen eskultura gauza bat da, objektua; *das Ding* Martin Heideggerrengan, aldi berean bi alderdi aurkezten dituena edo bi alderdi kontuan hartu behar zaizkiona: *Erde*, osatzen duen lehengaia, eta *Welt*, instalatzen duen mundua. Gauza “sakrosantua” da eskultura, baina ez irudikatzen edo iradokitzen duenagatik, baizik eta presentzia hutsagatik, “aus seinem einfachen Dasein”³², hor-egote hutsagatik. Are gehiago zehazten da ingeleseko itzulpenean: “but from its harmonious adjustment to its environment”³³. Hori da Tuckerrek irakurri zuena: testuingurura doitzea. Eta beharbada Barbara Hepworthen *old haunts* haietan pentsatuko zuen; harri horiek berez duten presentzian, alegia, auskalo noizko garaietatik lursail irekian irudiak eraikiz gizakiaren presentzia markatzen duten menhirrak legez.

Nolanahi ere, hurrengo paragrafoan Rilkek azpimarratu zuen –Rodinen estiloaren esentzia non datzan erabaki aurretik– eskultura modelatzeko lan horretan lortzen dela, gainazalean argia bilatuz eskuek materia topatzen dutenean, eta bukaeran ez dagoela inolako hutsik, “es gab keine Leere”³⁴. Osotasun espazial bezala gauzatzen da obra; Lemontek bere bertsioan *Leere* itzultzeko “there was no point at which there was not life and movement”³⁵ esaldia erabili zuen, modelatze-lanean lurra eta eskultorearen eskuak topo egiteko une horietan “ez zela inoiz bizi eta mugimendurik gabeko une bakar bat ere izan”, alegia.

Aldez aurreko puntu guztietan ere Tucker Rodinen ildo berean dabilen arren, Rilke Rodinen artearen esentziara iristen denean ez du azken osotasun bezala ikusten, bizi eta mugimendu bezala baizik. Horregatik, formaren edo arkitektura-formaren sinpletasuna bilatzen duten Constantin Brancusik edo Aristide Bourdellek ez bezala, *gainazala ikusten du Tuckerrek*. Eta bere bizitzako bi unetan ikusi izan du: material aseptikoekin New Generationeko eskultore bezala hasi zenean, eta, etapa horri uko eginez, gainazala eskuekin lantzerantz itzuli zenean.

32 Rilke, 16. or.

33 Lemont, 22.-23. or.

34 Rilke, 17. or.

4

Sustraietara itzultzea

Hogei urtez eskulturaren hizkuntza bete-betean ikertzen ahalegindu ostean, Tucker bere *estilo berantiarra iritsi zen*, bereak dituen hiztegi eta syntaxira, bere emaitzarik pertsonalenera; beste hainbeste gertatu zitzaion lehenago *The language of sculpture* liburuan nolabait gutxietsi zuen Alberto Giacomettiri. Tuckerren liburuak arrakastaz gainditu du denboraren epaia, Britainia Handian zein Estatu Batuetan hainbat edizio egin izanak erakusten duen moduan. Aldiz, Giacomettiren irudiari ez zion bertan XX. mendeko eskulturaren barruan merezi duen garrantzirik eman, batik bat egin zuen paradigma aldaketa aintzakotzat hartuta, Tuckerrengan gertatu zena baino lehenagotik. Hala eta guztiz ere, bien lana antzeko moduan garatu izan da: biak dira onak beren etapa guztietan, baina bi hamarkada behar izan dituzte *euren ahotsa* aurkitu ahal izateko. Handik urte askotara hasi zen Tucker Giacomettiren obrari buruz era positiboan hitz egiten. Zehatz esanda, New Yorkeko MoMAk 2001ean eskaini zion erakusketaren kariatara izan zen, azaroaren 19an beste artista batzuekin jendaurrean egin zuten mahai-inguru batean, *Alberto Giacometti. An Artist's Panel* izenburuarekin.

1983. urtean, Tucker masa solidora itzuli zen, igeltsua eskuz modelatzera, giza-forma esploratzeko helburuarekin, era abstraktuan izanda ere. Hau da, bolumena eta masara itzuli zen atzera berriz, Historiaurreko eskulturaren berezko baldintzetara eta hizkuntzara. Horrekin batera, materiala ere aldatu zen. Material industrialak utzi eta igeltsura itzuli zen, eskala handian. Lehenik, armadura indartsuak eraiki zituen, eta haien gainean forma organikoagoak osatu; nolana ere, une hartan ez zen artearen historiako sator moduan ezagutzeko moduko giza-irudirik ageri, ez eta gorputz-enborrik ere.

The Condition of Sculpture erakusketaren ostean, aldaketa gertatzen hasi zen, eta, horren ondorioz, Tucker Estatu Batuetan eta Kanadan agertzen hasi ahal izan zen. Aldi hori ondoen laburbiltzen duen eskultura altzairuz egindako *Turning* da (1976) [ir.], New York estatuko Romeko Griffiss International Sculpture Gardenen kokatuta dagoena, Uticatik hurbil. Marko geometriko batek –alde okerrekiko triangulu batek hemen– inguratzen duen erdiko hutsaren ideia esploratzeko aldi horretan egindako pieza ugarietako bat da *Turning*. Tuckerrek, urte horretan Sculpture Spacean artista egoiliarra izanik, honela definitu zuen aldi hori:

“Aukera nuen bakoitzean, Uticara igotzen nintzen... Artisten artean zegoen komunitate zentzua eta arduraldiak, inguruan distrakzionik ez izateak eta galdategiko baliabideak edukitzeak eragin zuten Sculpture Spaceko esperientzia nire ibilbideko aldirik emankorrenetako bat izatea”³⁶.

Turning eskulturaren ildo berekoa da *Building a Wall in the Air* lana (1978), eta horren izenburuak berriz ere William Blakerengana bideratzen gaitu. Pieza soila da, ordenatutako eta elkarri lotutako hamar segmentuz osatutakoa; hain zuzen ere, segmentu horien bitartez, airean dagoen figura enigmatiko bat sortzen da. Adierazgarria da lehen aipatutako *Victory* ere (1981) [ir.], 2001ean Buenos Airesko Memoriaren parkean hormigoian kokatu zutena.

35 Lemont, 23. or.

36 “Whenever I could find the time I would head up to Utica... The sense of community and dedication among the artists, the lack of distractions in the area and the resources of the Boiler Works all contributed to make the experience of Sculpture Space one of the most fruitful periods of my career”. New Yorkeko Rome herriko parke batean dagoen Griffiss International Sculpture Garden arte publikoko proiektu egonkorra da, gaur egun hemeretzi eskultura dituena, eta urte osoan zehar doan bisita daiteke. New Yorkeko Utican kokatutako Sculpture Space erakundeak du kontserbazio-proiektua garatu eta kudeatzeko ardura, eta egonaldiak eskaintzen dizkie eskultore profesionali. Epe horietan espazioak, baliabideak eta prestakuntza teknikoa eskaintzen zaie euren lanak gara ditzaten. Tuckerren *Turning* eskultura Griffiss International Sculpture Gardenen galdatu eta kokatu zuten 2008an.



William Tucker, *Turning* eskulturaren ondoan, 1976
Griffiss International Sculpture Garden, Rome, New York



Victory, 1998-2001
Oroimenaren parkea, Buenos Aires

Espazio bat markoan kokatzen duten piezekin izandako esperientzia horien ostean, laurogeiko hamarkadaren hasieran *Guardian* izeneko sailari ekin zion Tuckerrek, 1983an osatutako brontzezko lau eskulturarekin. Gainazalak era landugabean moldatutako brontzearen ehundura dauka eta marroi ilun koloreko patinaz ber-nizatuta dago. Galdatze bakarra izan zen, nahiz eta 1984an artistak maketak seiko edizioetan sortu. Gutxi gora behera lauki forma daukan hanka edo oinarri batean finkatuta, sekzio bertikal bat barnean daukaten lau egitura monolitiko dira, eta errespetua eragiten duen presentzia dute.

Inflexio-puntua izan zen *Guardian* Tuckerren praktikan, bai teknika arloan, bai eta gaia aukeratzeari dagokio-nean ere. Aurrerantz doaz piezak, beren izenburu eta bertikaltasunarekin, eskultorearen laneko etapa berri baten zentinelak balira bezala.

Tuckerren ustez, formaren anbigutasuna buztinean edo eskaiolan hasitako modelatze-prozesu berriaren ondorio positiboa da. Artistak berak azaldu du:

Oso jatorrizkoa den zerbait dago ukitzearen jarraibide errealean, materiala manipulatzean. Oinarrizko elementu bat bada *ez ezagutzeko* material opakuak eta berez formarik gabekoak erabiltzearen emaitza... Materialean berezkoa dena irudiak iradokitzea da. Materiala lantzen duzunean hartatik ateratzen dituzun formak gauzak iradokitzen hasten dira, edo gauza izan gabe ere gorputzak edo gorputz-atalak, haitzak, olatuak, hodeiak edo beste edozer. Irudien agerpena erabat lotuta dago materialen manipulazioarekin³⁷.

37 There is something about the actual continuity of touch, of handling the material, that is very primitive ... There is a basic element of *not knowing* that comes about through using opaque and in itself formless materials ... what is intrinsic in the material is the suggestion of images. That the forms that are given to it by your working on it, inevitably starts suggesting things, or not so much things, as bodies, or parts of bodies, rocks, trees, waves, clouds or whatever. The occurrence of images is absolutely at one with the handling of the material. Hemen aipatuta: *William Tucker*. [Erak. kat., Art Museum, Florida International University, Miami, Florida]. Dore Ashton (testua). Miami, Fla. : The Museum, 1988, 21.-22. or.

Sustraietara itzuli zen Tucker, eskultorearen garai bertuko John Mayall musikari ingelesa bere *Back to the Roots* album bikoitzeko izenburuan bezala. 1971ko jatorrizko edizioan, Mayallek berak osatutako azalean musikaria ageri da argazkian erabat lokaztuta zuhaitz baten sustraietatik irteten. Grabatzeko saioak Kalifornia eta Londresen egin zituzten 1970eko azaroaren 15etik 25era bitartean, eta bandako kide ohi batzuk gonbidatu zituzten haietara, Eric Clapton eta Mick Taylor gitarristak bereziki. Hauxe idatzi zuen Mayallek berak: "Saio horietan guztietan, ziur nago ez nintzela iragana berrikusten ari zela sentitu zuen bakararra izan, eta, gu guztiok han-hemen berez hobetzeko kontuak eta hutsegiteak izanda ere, uste dut album honetan egoki jasota gelditu zirela bat-batekotasuna eta ideia sortzaileak bateratzeko sentimendua"³⁸.

Disko horretan, Mayallek gizarte-kontuetan eta jendearen eguneroko kezketan jarri zuen arreta osoa. Zer bidaiarik uka zezakeen bideko espetxeekin –“*Prisons on the Road*” (diskoko lehenengo abestiaren izenburua)– harremanak izatea ikasten ari zen urteetan, Tuckerrek eskulturako baldintza eta espetxeekin harremanak izan zituen legez? Zazpi urte geroago, Lamont Dozierrek “Going Back to My Roots” kantua argitaratu zuen *Peddlin’ Music On The Side* albumean (1977); Richie Havensek egin zuen ezagun gero 1980an:

Zippin’ up my boots, goin’ back to my roots
To the place of my birth, back down to earth
Not talkin’ ‘bout the roots in the land
I’m talkin’ ‘bout the roots in the man

Hitz horiek azaleratu egiten dute nolabait *deep blues-aren* bila gitarra elektriko berriekin Mayallek bere musikari buruz zuen ikuspegia, alde batetik, eta *fiberglassa* edo altzairuarekin bere eskultura-mintzaira osatzen ahalegindu zen St Martin’seko *New Generationen* ikuspegia, bestetik. Harmonia eta ulerkera zaharrei uko egin zieten, eta horrek sentimendu pertsonalen sustraietara itzultzeraz bideratu zituen.

Jatorrizko jainkoak

Une horretan modelatu-eskulturren tradizioa arbuia egin zuen Tuckerrek, eta aldi berean haren tradizioa itzuli zen; izan ere garai hartako piezetan eskulturren lehen erregistroa den materialaren berezko ahalmen tektonikoa berresten ari baitzen: artelana mundu bat sortzen duen gauza bat da, Heideggerrek esan bezala.

1984an, jainkoen izenak zituzten eskultura handien sail bihurtu zen *Guardians*. Une horretan, artistak igeltsu astunarekin estali zituen armadura geometrikoak, eta, ondoren, sutegian astiro landutako igeltsuzko geruzo solido gehiagorekin. Jainkoen irudiek masa kontzeptura itzuli zuten eskultura, alde batetik, eta, eskulturren historiara, bestetik.

38 “During all these sessions I’m sure I wasn’t the only one who felt a sense of history being revisited and, though we all have our natural quota of rough edges and goofs here and there, I think that the feeling of spontaneity and the pooling of creative ideas was well captured on this album”; John Mayallen oharra, *Back to the Roots* (Polydor 25–3200, 1971, 33 1/3 rpm) albumarekin batera datorren liburuan. Mayallek, 1963an, bere ibilbide musikalaren alde egin zuen, eta Londresera joan zen, baina ez zuen albo batera utzi Manchester College of Art-eko bere diseinatzaile-*crafta*, eta bere disko askoren azalak ere egin zituen.

Lanak bukatu ostean, izendatu egin zituen Tuckerrek, Greziako jainko aurre-olinpiarren izenekin. Egilearen arabera, “ez ziren irudi tradizionalak; bat-batean lotura bat iradokitzen zuten gorputzarekiko obsesio grekoarekin, baina euren jatorri ‘khtoniko’ ilunean, ordea”³⁹. Figurazioaren ertzean kokatutako masa hasierakoak dira, abstrakzioak, lurraren gainean eroritako meteorito handiak bezalakoak.

Lau pieza dauzkagu hemen: *Tethys*, *Rhea*, *Ouranos* eta *Kronos*. Tetis Rearen ahizpa zen; Kronosen emaztea zen Rea, eta hainbat jainkoren ama. Jariatzen den ororen ahalmenak ordezkatzeko Rea —odola, esnea—, hau da, emankortasuna eta amatasunarenak. Kronos (denbora), Ozeano (itsasoa) nahiz Urano (zerua) dira *protogenoi* jainkoak, hots, jatorrizkoak, unibertsoa eratzen duten osagaiak berberak. Lurrarenak diren indar khtoniko horiek, jainko tektoniko —antzinako grezierako *Χθόνιοι θεοί*, *khtonioi theoi*— izanik, lur azpiko munduko jainkoren ordezkariak dira; heriotza eta lurrera itzultzea sinbolizatzen dituzten jainkoak dira, bai eta biziaren ere, emankortasuna eta jaiotza, alegia.

Pieza bakoitza egitura bertikal ikaragarria da, irudi anbigua osatzen duen masa bana; gorputz-enborra behar bada, forma apur baten faltan, baina iradokitzen duena. Anbigutasuna laneko prozesuan bertan eraikitzen da, pieza handiak buztinean modelatzerakoan, artistaren keinuak irudi bat osorik bukatzera, mamitzera iritsi ezin duenean.

Funtsean geometrikoa eta lineala den Tuckerren hasierako eskulturaren ostean —“aurre-geometriko” dei dakiok—, igeltsura itzuli zeneko etapa etorri zen; Mesopotamia nahiz Greziako mitologian eskultore ororen jatorritzat hartzen duten buztinaren materia klasikora itzuli ez ezik, formarik gabeko lurrera ere itzuli zen, forma bitxiko buztin-masak erabiliz, eta monumentu-presentzia moduan bakarrik ezagutu daitezke.

Tate galeriak 1987an eskaini zion erakusketako katalogoan Dore Ashtonek adierazi zuenez, eskultura horiek “euren antzinako izenburuekin, euren berezko formarekin, erresistentzia mugagabea eskaintzen duen buztin sagaratutik abiatuta gorputz osoko presentziak jasotzeko Tuckerren borondateaz hitz egiten digute”⁴⁰. Ashtonen iritziak, eskulturrek “mugimendua gorpuzten dute. Mugimendua adierazten dute, baina mugiezinak direla ikusten da”⁴¹. *Kronosi* buruz, honako hau idatzi zuen: “Tuckerrek funtsezko ikusmen-gako gutxi batzuk ematen dituenean, hala nola ‘Kronos’ eskulturan, oinarriaren ondoko tolestura batek haragia bihurtzearekin lotura bat eraginez, izaki konplexu bat (edo bihurtze bat?) gogorarazten du”⁴². Hau da, figurazio bati ekin zion, Joycek bere *Ulysses*en egin zuen estiloan. Alde batetik, mitologia berreskuratu zuen, beste alde batetik, distantzia. Joycereen narratzailearen ikuspuntua bat dator denboratik at dagoen Homero baten eginkizunarekin; Tucker bezala, aldi berean egilea bera den Homero bat eta fikziozko abenturen lekuko moduan agertzen zai-guna. Izenek lehenaldi bati ere egiten diote erreferentzia, gauzen arteko gauza izatera itzuli diren tenpluen hondarrak eta harriak bezala.

39 “There were no traditional images, suggesting at once a connection with the Greek obsession with the body, but at its dark ‘chthonic’ source”. *Tate Gallery: illustrated catalogue of acquisitions 1986-88*. London, 1996. *Online* eskuratu daiteke, hemen: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-kronos-p11201/text-catalogue-entry> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 8a).

40 “In their ancient titles, in their very shape, they tell of Tucker’s will to pull up full-bodied presences from a consecrated clay that offers timeless resistance”. *William Tucker*. [Erak. kat., Art Museum, Florida International University, Miami, Florida]. Dore Ashton (testua). Miami, Fla.: The Museum, 1988, 8. or.

41 “...embody movement. They express movement, but they are visibly immovable”. *Ibid*, 13. or.

42 “When Tucker gives a few crucial visual directions, as he does in ‘Kronos’ where a fold near the base prompts associations with the torsion of flesh, a complex being (or becoming?) is conjured”. *Ibid*, 16. or.

Homero literatura-tradizioaren sortzailea da, baina baita hainbat mitoren jasotzailea ere. Tucker jainkoetara itzuli zen, eta lurrera itzuli zen, eta eskultura eskuz egindako lan bezala hartzera itzuli zen. Beste alde batetik, khtonikoak diren jainkoei erreferentzia egitea, kosmoseko indarrei buruzko narrazio sinbolikoaren jatorria aipatzea; beste alde batetik, tektonikoa aintzat hartu izana, buztina eta igeltsua, gure eskuekin osatzen ditugun gainazalak. Tektonika (latin berantiarreko *tectonicus* eta grezierako *τεκτονικός* hitzetatik eratorria, "eraikinarri dagokiona") lurrazalaren deformazioak eragindako egitura geologikoak, denboran zehar haitzek hartzen dituzten formak, forma horiek sorrarazten edo higitzen dituzten prozesuak eta osatzen dituzten materialak nola kokatuta dauden (geomorfologia) aztertzen dituen geologiako espezialitatea da. Lurrazaleko puntu material bakoitzari indar-eremu batek eragiten dio (zuzendutako indarrak), eta jokoan dauden indar horizontalen arabera aldatu egiten da eremu hori, betiere, grabitatearen eraginpean.

Erortzeko zorian dauden tenpluen ingurukoak kontatu zituen Albert Camusek 1939ko *Tipasako ezkontzak* ipuineko lerro gutxi batzuetan, gauzen arteko gauza izatera itzuli den espazio sakratuari buruzkoak. Tipasa hiria, haren hondakinak, jainkoen bizileku da oraindik ere, eta jainkoek hitz egiten dute eguzkian eta landareei darien usainean: "Urte asko joan izanak hondakinak amaren etxera itzultzea eragin du. Azkenean, gaur abandonatu ditu beren lehenaldiak, eta dagoeneko ezerk ez ditu desbideratzen *erortzen diren gauzen erdigunera itzularazten dituen indar sakonetik*. Hemen jainkoek etzaleku- edo mugarri-lana egiten diote egunen joanari"⁴³.

Jauregia, goizeko 4retan

Laurogeiko hamarkadaren hasieran, lehen esan dudan bezala, Tuckerrek eraikitzeo ideiak alboratu zituen, eta masa eta gainazalen tentsiora itzuli zen atzera, erortzen diren gauzen erdigunera. Haren iritziz, "grabitateak eskultura eta ikuslea batzen ditu, lurraren erakarpen-indarraren aurkako erresistentzian elkarrekiko mendetasunean. Materialak eta egitura, bolumena eta espazioa, eskulturaren batasuna eta proportzioak beren kabuz hitz egiteko gauza ez badira ere, munduan izateko dugun zentzu konplexua eta sakona artikulatzen dute. Objektua finkoa eta mugiezina denez, bere "bizia" egiturari ezarri zaizkion mugen barruan mugitu ahal izateko daukagun askatasuna gogoratzea da, eta hura birsortzea ere bai. Grabitatearen zentzua da eskulturaren ikuste-pertzepzioan eragiten duen faktorea, eskulturaren "forma errealaz" daukagun ezagutza kontzeptualarekin. Izan ere, eskulturaren bizitzak ezagututakoaren eta sumatutakoaren arteko zulo horretan iraun baitu beti"⁴⁴.

Nabarmentzekoa da eraikitze ia garden eta ziurtasun gabekotik igeltsuz egindako lanera igarotzea, zeinetan eskuak lur hezea moldatu baino areago *zizelkatu* egiten duen, Giacomettik antzeko moduan egina zuela alde zurretik. Egurrezko aldamiok egindako arkitektura huts moduan eraiki zuen hark *Le Palais à quatre heures du matin* izeneko pieza [ir.] 1932an, bere lehen etapan edo figura argalen estiloaren aurreko etapetako batean, eta eskultura-masaren ideia konbentzionalak desegin zituen. Badira lan horren marrazkiak, pintura bat, eta alanbre, soka eta igeltsuzko pieza bat, Man Rayk Kiki de Montparnasse eta Therese Treize modeloen buruekin fotografiatu zuena [ir.]. Giacomettik berak Matisseri 1948an bidalitako eskutitz batean azpimarratu zuen: "Errealitatearen parte jakin baten ikuspegia eman zidan horrek; alabaina, osotasunak eragiten zidan senti-

43 "Beaucoup d'années ont ramené les ruines à la maison de leur mère. Aujourd'hui enfin leur passé les quitte, et rien ne les distrait de cette force profonde qui les ramène au centre des choses qui tombent [...]. Ici, les dieux servent de lits ou de repères dans la course des journées" (azpimarratzea neurea da). Albert Camus. *Noces suivi de L'Été*. Paris : Gallimard, 1959, 13., 15. or.

44 "Gravity unites sculpture and spectator in a common dependence on the resistance to the pull of the earth. Materials and structure, volume and space, the unity and proportions of sculpture, do not speak for themselves but articulate a complex and profound sense of our own being in the world. Because the object is fixed and still, its 'life' consists in the evocation, remaking even, of our freedom to move, within the given terms of its own structure. A sense of gravity is the factor which mediates our visual perception of sculpture with our conceptual knowledge of its 'real form'. The life of sculpture has in fact always subsisted in this gap between the known and the perceived". *William Tucker : the language of sculpture*. London : Thames and Hudson, 1974, 145. or.



Alberto Giacometti
Jauregia, goizaldeko 4retan, 1932-1933
 Egurra, kristala, alabrea eta soka. 63,5 x 71,8 x 40 cm
 Museum of Modern Art, New York
 Inb. zenb.: 90.1936



Man Ray
 Montparnasseko Kiki eta Thérèse Treize, Alberto Giacomettiren
Jauregia, goizaldeko 4retan eskulturaren atzean, 1932
 Zilar-gelatina, kopia modernoa. 27,4 x 19,7 cm
 Fotostiftung Schweiz, Winterthur, Suitza
 Inb. zenb.: 1001.33.006

mendua falta zen, egitura bat, eskeleto erako zerbait bezala espazioan ikusi nuen alde zorrotz bat. / Figurak ez ziren inoiz masa trinkoa izan niretzat, baizik eta eraikitze garden moduko masa bat”⁴⁵.

Le Palais à quatre heures du matin lanean, Giacomettik ikuspuntu hori zabaldu egin zuen, eraikin oniriko bat agertoki kezagarri moduan proiektatuz. Erlikia-ontzi fin bat da, atsekabe, xuxurla, forma eta airez osatua, giltzapetzen duten kaiolako barrak bezain mehea dirudiena, Giacomettirena bezalako irudimen bitxiaren sustantzia solidoa jasotzeko balio duen egitura. *Palais* lanaren egiturako eskeletoak oroimenen hormen artetik ikusteko aukera eman zioten William Maxwell idazleari *So long, See you tomorrow* kontakizunean (1980), bere bizitzako galerak eta atsekabeak berraztertze.

Maxwellen eleberrian bi istorio elkartzen dira gutxienez, *Palaisekoaren* antzeko aldazio-erakuntzan: haurtzaroan ama galtzeak egileari berari eragindako saminarena bata, eta eraiketa baten eraginez suntsitutako Clarenceren seme Cletus Smithena, bestea⁴⁶. Ama hil berritan, etxe berria eraikitzen hasi zen idazlearen aita. Eraikitzearen gaira hurbiltzea jarri zion eskura horrek, Giacomettiren eskulturako antzerkitxo onirikoaren estiloan, narrazioko aldazio-egitura bera. Eleberriko bi mutil protagonistak etxeko espazioetan zehar dabilta; memoriak irekitzen ditu paretak, eta oroimenak balantzaka dabilta etxean, habeak beraiek bezalaxe. Memoriaren ekilibristak dira, nola pertsonaiak, hala eraikina ere.

Eleberrian, Maxwellek luze eta zabal aipatzen ditu Giacomettiren hitzak. Hain justu, Giacomettik honela azaltzen zuen eskulturaren jatorria: “Zalantzarik gabe, urte bat lehenago bukatu zen nire bizitzako aldi batekin lotuta dago. Sei hilabete zehar, ordua joan, ordua etorri, emakume batekin ibili nintzen, eta hark, bizi osoa bere buruarengan bilduz, une bakoitza magikoki eraldatzen zuen. Gauean jauregi miragarri bat eraikitzen aritzen ginen buru-belarri, pospolo-jauregi hauskorra. Egunek eta gauek kolore berbera zeukaten, guztia egunsentia baino lehentxeago gertatuko balitz bezala. Denbora horretan guztian, ez nuen sekula eguzkirik ikusi. Hutsaren gainean emandako pausorik txikiak eraikitze-lan txiki osoa desegiten zuen. Dena atzera berriz hasi behar izaten genuen beti”⁴⁷.

Maxwellek zehaztasunez deskribatu zuen eskultura, egituraren kokatuta dauden lau piezak banan-bana aztertuz: hegazti itxurako izaki bitxia, animalia baten bizkarrezurra, objektu xeble bat erdigunean eta, oholtzaren gainean, “errespetua eragiten duen emakume-irudia”⁴⁸. Zurezko eraikuntza horren koloretako marrazkian [ir.] erdiguneko figura bitxia plantxa gorri baten gainean etzanda dago, eta aurrean kristalezko plafoi bat du. *Mino-*

45 “Ceci donnait pour moi une certaine partie de la vision de la réalité ; mais il me manquait ce que je ressentais pour l’ensemble, une structure, un côté aigu que j’y voyais aussi, une espèce de squelette dans l’espace. / Les figures n’étaient jamais pour moi une masse compacte, mais une comme une construction transparente”. Alberto Giacometti. *Écrits liburuaren arabera aipatua*. Michel Leiris ; Jacques Dupin (arg.). Paris : Hermann, 1990, 37. or. Giacomettiri buruz, ikus *Alberto Giacometti*. [Erak. kat., Madril, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía]. Kosme de Barañano (zuz.). Madrid : Lunweg, 1990, 1. t. (Marrazkia, eskultura, pintura). Lan honen beste interpretazio batzuetarako, ikus 1983ko urriaren 17an *The New Yorker*-en argitaratutako Donald Barthelmeren “The Palace at 4 a. m.” ipuina, 46. or.; horrez gain, honakoa: Jerry Talmer. “Spooked by Giacometti’s Palace all these years”, *Downtown Express-en*, 19. libk., 5. zenb., 2006ko ekainaren 16-22; *online* eskura hemen: http://www.downtownexpress.com/de_162/spookedbygiacomettis.html (2015eko maiatzaren 8ko kontsulta).

46 *So long, See you tomorrow* bi zatitan argitaratu zen *The New Yorker* aldizkarian (1979ko urriaren 1ean, 34.-102. or., eta 1979ko urriaren 8an, 40.-49. or.), eta, handik urtebetera, liburu gisa (New York : Knopf, 1980). Kontakizuna hilketa batekin hasten da; hain zuzen ere, hilketa hori egilearen jaioterriko (Lincoln hirian, Illinois estatuan) etxalde batean gertatzen da, 1921ean. Handik berrogeita hamar urtera, narrazioa krimena eragin zuten gertaerak berregiten eta hiltzailearen seme Cletusi, orduan bere lagun handia izanik, ez lagundu izanak eragiten dion errua aztertzen ahalegindu zen. Maxwellek 1937an argitaratutako *They came like swallows eleberrian*, espainiar gripeak eragindako bere amaren heriotza aztertu zuen.

47 “It is related without any doubt to a period in my life that had come to an end a year before, when for six months hour after hour was passed in the company of a woman who, concentrating all life in herself, magically transformed my every moment. We used to construct a fantastic palace at night—days and nights had the same colour, as if everything happened just before daybreak; throughout the whole time I never saw the sun—a very fragile palace of matchsticks. At the slightest false move a whole section of this tiny construction would collapse. We would always begin it over again”. Hemen aipatua: William Maxwell. “So long, See you tomorrow”, 1. atala, *The New Yorker*, 1979ko urriaren 1a, 43. or.

48 *Ibid.*, 43. or.



Alberto Giacometti
Jauregia, goizaldeko 4retan, 1932
 Olioa eta arkatza kartoian. 49,3 x 55,1 cm
 Collection Fondation Alberto & Annette Giacometti, Paris
 Inb. zenb.: 1994-0575

taure aldizkarian argitaratutako testua batean, ondorengo hau idatzi zuen Giacomettik objektu bitxi horretaz: "Ezin dut ezer esan taula gorriaren gainean dagoen objektuari buruz; harekin identifikatzen naiz"⁴⁹.

Palaiseko etxean, espazioak irudien bizigune dira, baina aldi berean egiturak isolatu egiten ditu formak, objektu enigmatikoak. Elkarren arteko loturaren enigma airean dabil, kristal zintzilikatuarena baino are gardentasun handiagoan, eskulturaren bitarteko nagusia den airean. Urte gutxi batzuk geroago, bi kontuk aldatu zuten Giacomettiren lana, eta figurazio filiformera bideratu zuten. Alde batetik, gorputzak inoiz ere ez zirela masa trinko bat izan uste izatea; beste alde batetik, espazioan eskeleto bat izateko beharra, giza gorputza jaso eta hari, ezereztan duen aldi berean, neurriak ezartzen dizkion egitura bat.

Antzeko bidea jarraitzen du Tuckerrek, eraikuntza moduan pentsatutako *Beulah* edo *Cat's Cradle* bezalako eskulturak egin ostean, bestelako jarduera bati heltzen dionean, atzera berriz igeltsutan eskuak nahasi eta figuraziora itzuliz. Hala ere, figurazioa, Giacomettirena bezain anorexikoa izan beharrean, emankorra da, historiaurreko Venusena bezala. Figurazio horrek ez garamatza, Giacomettiren *Tête de Diego* haietan bezala, Maloiako mendietako harrizko soslaietara, harri haragikoi eta biribiletara baizik, zerutik eroritako meteoritoak bezala. Horrelakoak dira *Homage a Rodin (Bibi)* edo *Emperor* lanetako buruak.

Oroimenen edo gogora ekarritakoen nobelan, Maxwellek lehenaldiaren grabitate enigmatikoa esploratu zuen, eta behartu egiten gaitu geure burua azaltzen jarraitzera, edo geure buruari gezurra esatera, edo

49 "Je ne puis rien dire de l'objet sur une planchette qui est rouge ; je m'identifie avec lui". Alberto Giacometti. *Écrits*. Michel Leiris ; Jacques Dupin (arg.). Paris : Hermann, 1990, 19. or.



William Stukeley

A peice of the great circle, or View at the South Entrance into the temple at Abury, Aug. 1722

Erreproduzituta in *Abury. A temple of the British druids*, Londres, 1743, XII. tab., 22. pl

oroimena bera zirriborratzera. Hurbilketen bitartez kontatzen digu, ahaleginen bidez, eta ahalegin horiek gertaeren gainazala deskribatzen dutela dirudi, historiaren barneko arrazoiatar iritsi nahian. *They came like swallows* narrazioaren 1997ko edizioaren hitzaurrean, Maxwellek honakoa adierazi zuen: "Harri txiki bat urmael batera botatzen baldin baduzu, gero eta gehiago hedatzen den uhin bat sortuko da. Eta gero bigarren harri bat jaurtitzen baldin baduzu, gero eta biribil handiagoa eragingo du atzera berriz lehenengoaren barruan. Eta hirugarren harria botaz gero, hedatzen joango diren hiru zirkulu zentrokide izango dira, grabitatearen indarrez urmaelak gelditasuna berreskuratuko duen arte. Nire nobelak horren antza izatea nahi nuen nik. Ideia horrekin, ez zitzaidan inolako argibiderik heldu"⁵⁰.

Tuckerrek, joandako denboretatik isurtzen diren sentimenduen korronteen behatzaile ernea izanik, euren lanak moldatzea kudeatzen du, ur-azalean zehar dabiltzan uhinak sentitzen dituen norbaitek bezala. Ikuspuntu aldakorrek piezaren eta bere zentzuaren ikuspegi osoagoa ematen diote ikusleari. Gainazalean eraikitzen da, eta, horrekin batera, bertan askatzen da eskulturaren mintzairatik bertatik datozen istorio horien tentsioa.

Historiaurrea, back to the roots gisa

Kapituluaeren hasieran esan dugu Tucker, hogeitaz urtez eraikitze-eskultura egin ostean, folkaren sustrai harmonikoetara itzuli zela, bere belaunaldiko musikari batzuen modura. Hala ere, orain konturatu gara lanbide duen eskulturari dagozkion sustrai horiek ez zituela Greziako mundu arkaikoan edo presokratikoan aurkitu, ezta Mesopotamian edo Egipton ere, zuzenean historiaurrean baizik, Historiaurreko eskulturaren alde bikota-

50 "If you toss a small stone into a pond, it will create a ripple that expands outward, wider and wider. And if you then toss a second stone, it will again produce a widening circle inside the first one. And with the third stone there will be three expanding concentric circles before the pond recovers its stillness through the force of gravity. That is what I wanted my novel to be like. No directions came with this idea". William Maxwell. *They came like swallows*. New York : Vintage International, 1997.



Aveburyko multzo monumentalak, Wiltshire, Erresuma Batua



Tethys, 1995
Ward Pound Ridge Reservation, Cross River, New York

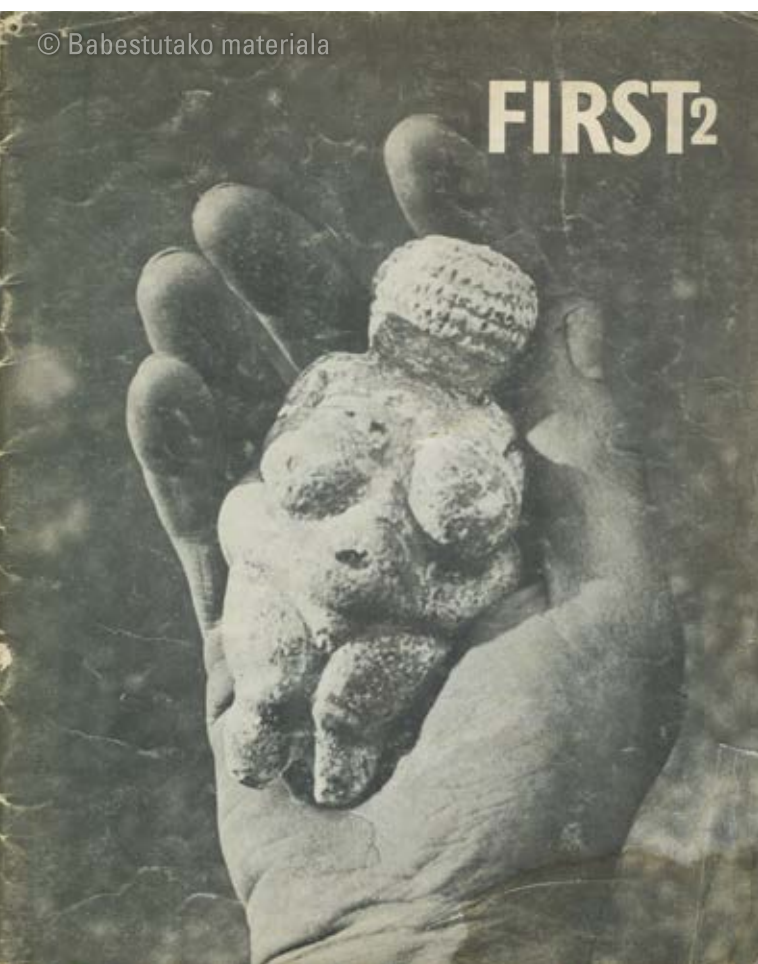
sunaren baitan. Hau da, alde batetik, megalitoetan, zutikako harri monumentaletan; eta, beste alde batetik, eskuan har daitezkeen figura femenino txikietan. Horietan bietan ikusi zituen Tuckerrek garai guztietako eskulturak duen zentzuaren bi funtsezko arrazoi.

Cromlechak, dolmenak, menhirrak sorgindutako toki zaharrak dira orobat, *old haunts*, eta harri horiek jaso zituzten lagunen existentziaz hitz egiten digute, harri horiek jarrera eta modu jakin batean kokatu zituzten artistez. Begiratuia izateko materiaren erregistroa eman zioten harria-gauza zen materiari, izena eskultura edo beste edozein izanda ere. Ben Nicholsonek harrizko instalazio horiek Ingalaterrako eta Britainia frantseseko paisaia esanahiz janzteko modua azpimarratu zuen, eta Barbara Hepworth bere kideak eskulturak paisaian zuen zentzua berreskuratu zuen, lurraldera itzultzea, Brancusik Targu Jiun, Errumanian (1935-1938) proiektatu zuen bezala.

Saint Iveseko paisaia Kornuallesen, bere dolmen eta muino harritsuekin, edo Aveburykoa Wiltshiren, bere Stones Circlesekin, bai eta Locmariaquer eta Carnaceko menhirrak edo cromlechak, edo Ploumanac'h, Dinard, eta abarreko haitzak ere bai Frantziako Britainian, funtsezkoak dira guztiak Europako lehen abstrakzio osoaren begiradaren baitako paisaiaren zentzua biziberritzea nahi duen ororentzat. Barbara Hepworthek horrela *amildu zuen* Kornualleseko paisaiaren bere ikuspegia, irudi edo eskultura totemiko (espiritual nahiz fisiko) bihurtu ziren menhirren monumentu-izaeraren ikuspegia dena, hain zuzen.

Tuckerrek esandakoaren arabera, "hitzari [estatuari] atxikita doa *zutik egoteko* ideia. Lehenengo eskultura ekintza gisa har liteke harri bat espazio zabal batean bertikalean kokatzea. Zutik egoteak kontzientzia eskatzen du. Harri bertikalak beste harrietatik bereizten duen esanahi bat hartzen du, irudi batean, estatua batean gorpuztu baino lehenagotik"⁵¹.

51 "But inherent in the word [statue] is the idea of standing. To set a stone upright in a cleared space can be seen as the first sculptural act. Standing implies consciousness. The upright stone acquires a meaning which separates it from other stones before it is shaped into an image, a statue". Tuckerren gogoeta, Skidmore Collegeko Schick Art Galleryn 2013ko apirila eta maiatza bitartean, John Galt eta Paul Sattler komisarioekin egindako *The Mythic Figure* erakusketa zela eta. *Online* eskura hemen: http://www.skidmore.edu/schick/artists/william_tucker_2013.php (2015eko maiatzaren 9ko kontsulta).



First aldizkariaren azala eta atzeko azala, 2. zenb., 1961

Kosta horietan naturako berezko formazio batzuen eskultura-monumentu izaera Pablo Picassoren marrazki koadernoetan agertu zen lehenik, eta, gutxi gora behera aldi berean, Jacques Lipchitzen eskultura txikietan. Picassok Dinarden eman zuen udaldia Olga Khokhlovarekin 1922an eta 1928an. Unean bertan egindako marrazkien koadernoetan islatu zen harrien magnetismoa eta kokatzeko modu berezi hori. Lipchitzek Behe-Bretainia bisitatu zuen 1923ko udaldian, haren lehen emazte Bertherekin Ploumanac'hera egindako bidaia batean. Alfred Barnes bildumagileari 1923ko abuztuan idatzitako gutun batean, hau adierazi zuen artistak: "Uda honetan harri arraroak dituen Ploumanac'h herrian gogoetan aritu izan naiz sarri, harrien oreka bitxiari begira. Eta emaitza hori aire zabaleko nire estatuetan aplikatzeko asmoa dut. Gehienbat lorategietako estatuetan, eta nire jardueraren zati handi bat horiei eskaintzea pentsatu dut. Gai liluragarria da, eta eskultura modernoak ikuspegi berri bat eman beharko luke hari buruz"⁵².

Ploumanac'h-en Lipchitzek monumentaltasuna aurkitu zuen, lan handiei ekiteko maketetako kontzeptu-eskulturatik irteteko beharra, eskala handiko lanaren fisikotasun-premiari heltzeko. Masa eta orekaren ideiak, balantza eta hutsarenak berragertu ziren pieza horietan, bere lehengo erliebeak eta idulkiak egonkortasunik gabeko jokoan sartuz. Era horretan, eskultoreak hiru zatiko *Figura* osatu zuen: elkarren gainean jarritako bi

52 "Cet été à Ploumanach, pays des rochers étranges, en contemplant ces rochers avec leur curieux équilibre j'ai beaucoup réfléchi. Et ce résultat, je songe à l'appliquer aux statues en plein air. Statues de jardins principalement, à quoi je pense donner la plus grande part de mon activité. C'est un problème passionnant où la sculpture moderne doit apporter une note nouvelle". Ikus hemen Anne-Marie Zucchelli eta Brigitte Léalek jasotako Jacques Lipchitz eta Berthe Kitrosserren arteko posta-trukea: *Jacques Lipchitz : collections du Centre Pompidou*. [Erak. kat.]. Paris : Centre Pompidou, 2004, 121.-164. or.

idulki eta bainulariena dirudien erliebe bat. Coco Chanelen lorategietarako planteamenduak berreskuratu zituen, eta idulkia eskulturaren zati bezala txertatzeko Brancusiren ideia ere bai.

1933an, Paul Nashek Aveburyko harriak fotografiatu zituen, eta *Avebury Sentinel* izena eman zion haietako bati. Beharbada “zentinelaz” hitz egin dezakegu laurogeiko hamarkadatik aurrera Tuckerren obran Historiaren arteak duen zentzu bezala, baina haren eragina ikasle garaian ere agertu zen.

Willendorfeko venusaren erreproduzio bat esku-ahurrean duela Tuckerren eskuari ateratako argazkia agertu zen St. Martin's-eko ikasleek egindako *First* aldizkariko azalean eta kontrazalean (alderantzikatuta) [ir.]. Tucker argitalpeneko editorea izan zen, eta bi zenbaki bakarrik argitaratu ziren 1961ean, Phillip King bezalako kideen edo Gabriel Kohnen moduko artista helduagoen iruzkin eta argazkiekin. Argazkia Sean Hudsonnek egin zuen; Guildford School of Art-en graduatu ostean, une hartan London School of Film Techniquen zebilen. Hark berak egin zuen 1976an, The Arts Council-ek ekoizita, Brancusiren buruzko 25 minutuko *The Rumanian Brancusi* dokumentala, eta Daniel Massey narratzaile lanetan dela, Tuckerrek ideia sustatzeko egindako lana aipatzen da bertan⁵³. Argazki bera ageri da Ruth Butlerren *Western sculpture: definitions of man* liburuan, egun haietan eskulturaren historiaren egindako gogoeta jasotzen zuen beste argitalpenetako batean, hain justu⁵⁴.

Eskultura eskuan hartzeko Tuckerrek izandako ideia ez zen ekintza funtzionala izan, ez zuen piezari argazkia ateratzeko hartu. Gogoeta-ekintza izan zen, gutxienez hiru arrazoirekin egina:

- Pieza hobi batean biltzea, esku-ahurrean, hain zuzen, erakusteko moduan instalatzea, hari “arkitektura esparrua” ematea.
- Pieza eskuaren ukimenean biltzea, hau da, bere ukimen-ezaugarrien gainean fokuratzea, bere gainazala eta pisuaren gainean.
- Eskuan jasotzea eskala emateko, hots, dimentsioa nabarmenduz, monumentala izaten jarraitzen duela azpimarratzeko.

Pieza horiek erakutsi digute, Alberto Giacomettiren iruditxoek bezalaxe, eskala ez dela matematika, entzumen edo ikusmen neurrietako arazoa bakarrik, baizik eta funtsean *ukimen kontua* dela. Ez al dago, bada, ukimenean, azalaren arkeologian bertan, eguneroko errealitatearekin nahiz errealitate mentalarekin lotzen gaituen funtsezko giltza?

Nola mugatu espazioa? Nola sartu figura bat berezkoak ez dituen beste muga batzuetan? Giacomettiren galdera, edo, hobeto esanda, bere erantzun plastikoak, ez dira, edonola ere, kontzeptuen alorrekoak, biziaren alorrekoak baizik. Hori dela eta, eskala aldaketak ez die irudi txikiei monumentaltasunik kentzen. Giacomettiren galdera izatearen esentziara bideratuta dago, bere izateko *hic et nunc* horretan: horrela, gizakia itzal izateraino murriztea da bere irtenbide bakarra, *ikono bihurtzea*. Bere *Femme* lanek frontaltasuna eskaintzen dute lehenengo irudipenean, baina haiek denbora luzez begiratzeko indarra biltzen baldin badugu, forma, espazio eta esanahiaren mundu bakanean sar gaitzake. Txikiak (*least arresting work*) sakontasun, hedadura eta esanahi galanta izan dezakeela konturatuko gara. Tamaina erreala eta eskala potentziala konbinatu egiten dira memorian, eta ikusitakoaz oroitzean definitu edo mugatu egiten dira, forma eta ideien berezko unibertso bat bezala.

53 Hauxe diote kredituek: “from an idea by William Tucker”. Arts Council England Film Collectionen, Arts on Film Archive, University of Westminster, ID ACE057. Ikus <http://artsonfilm.wmin.ac.uk/films.php?a=view&recid=56> (2015eko maiatzaren 8ko kontsulta).

54 Joseph Beuysen aipu batetik dator izenburua; hauxe esan zuen 1969an: “Gizakiak ez du oraindano eskulturaren askorik pentsatu. Ez da zaindu eskultura sorkuntza konplexua izatea. Eskulturak gizakiaren definizio bat eskaintzen du, eta hori interesatzen zait niri”. Hemen aipatuta: Ruth Butler. *Western sculpture: definitions of man*. New York: New York Graphics, 1975. Argitaratu eta urte batzuk geroago, feministek izenburua kritikatu zuten.



© Babestutako materiala

Victory, 2000
Marrazkia eta eskultura igeltsuan
William Tuckerren estudioa Ashfielden, Massachusetts



© Babestutako materiala

Victory, 2001
Eskultura brontzean
Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal, Alemania



Emperor, 2002

Giacomettik berak azpimarratzen zuen, Chillidak gogoratu bezala, irudi txikiak egiten zituela “benetan garrantzitsua espazioa delako”. Giacomettik bilatzen zuena, tenplu grekoetako *temenos* sakratua, irudien inguruan dagoen espazioa da. Hori ezin hobeto ikus daiteke Campidoglioan edo El Escorialen aurrealdean. Espazio horietan jende gutxi dabilenean, pertsonak –diren tamaina edo bolumenekoak izanda ere– Giacomettiren eskulturak bezalakoak dira. Gizakia, bere bakardadean, markoan sartu eta eraikitako espazioaren aurrean; begirada pesimista batentzat bada, inondik ere, malenkoniazko itzal bat. Formatu txiki horiekin, gizakiak espazioarekin duen harremana bereziki areagotzea lortu zuen Giacomettik, espazio-tarteak kontziente bihurtuz eta elementu plastikoak beren horretan –txikitutako handitasuna izanik ere– berretsiz. Iruditxo txiki horiek, *pick-up* disko-jogailu baten orratzak bezala, behar duten bakarra begi batek haiek bere kontzientzian *anplifikatzea* da. Monumentala zer den ez du eskalak erabakitzen, piezak berak daukan energiak baizik.

Baina gehiago ere badago megalito, zutikako harri eta emankortasun-iruditxoei begiratzean. Tuckerrek honela adierazi izan du:



© Babestutako materiala

The Cave, 2005

Eskulturaren berezko lana izan da gorputzak osotasunean duen barne-zentzua proiektatzea, Avebury eta Willendorfeko venusaren sortzaileekin hasi eta Degas eta Rodinen garaira arte, eta gure garaian ere izaten jarrai dezake oraindik. Orain dela denboraldi bat aukera hori ulertu nuen unetik, urtez urte garai batean nire eskulturari eusten ziotela sentitzen nuen ikuste- eta kontzeptu-markoen puskak bazterrean uzten joan naiz. Frontaltasun eta garbitasun geometrikoa, egitura laua eta lineala, marrazkia eta distantziaren elementu guztiak, muin solidoa bakarrik geratzen den arte⁵⁵.

Tuckerren lanak ez du inolako loturarik Michael Heizerren *Levitated Mass* (2012) bezalako beste harri erraldoi batzuekin. Horietan, multzo bezala, megalitoekin artelanak osatzeko historiaurreko tradizioetik hasi eta geometria abstraktuko forma modernoetara eta abangoardiako ingeniartzak lortutakora bitartean, historiaren arteak duen zabalera ikaragarriaz hitz egiten du Heizerrek. Aipatutako lanaren osagaiak honakoak dira: LACMAko campusean eraikitako 139 metro luzeko korridorea eta bertan kokatutako 340 tonako granitoko harri handi bat. Haitzaren azpian doan korridorea bost metroko sakontasuneraino jaisten da pixkanaka-pixkanaka⁵⁶. *Double Negative* (1969) bezalako beste lan batzuetan bezala, forma monumental negati-boa funtsezkoa da artelanaren esperientziarentzat.

1980. hamarkadatik aurrerako pieza figuratiboekin, Tuckerrek berriz ere bat egin zuen bai historiaurreko megalitoen berezko bertikaltasunaren eta asentatzearen zentzuarekin, bai eta iruditxo femeninoen esanahiarekin ere, ondo pentsatu eta artikulatutako forma arketipikoen poesia horrekin. Jatorrizko irudi horien barruan lurreko indarrekin lotu gaitzaketen ahalmen magikoak egongo balira legez.

Tamaina handiko piezek Aveburyko monolitoen pisua eta abstrakzioa ere badute. Pisua, masa eta lurrarekiko erakarmenaren bila ibiltzeak igeltsuarekin lan egitera eraman zuen, bi eskala horietan: eskuan sartzen dena eta besarkatu ezin dena. Horrela, espazioa, hedadura eta solidotasunaren kontzeptuetara itzuli zen Tucker. Horren harira, George Berkeley enpiristak 1709ko *Essay towards a new theory of vision* saiakeran finkatu zuenez, orientazioaren bitartez bakarrik gureganatzen dugu espazioaren zentzua, eta orientazio hori gure gorputzetik dator. Beraz, ukimenari esker soilik garatzen dugu objektuen espazio-ezaugarrien ezagutza.

Meteorito baten irudia izan dezakeen *Secret* eskulturak esku bat irudikatzen du –Tucker *Willendorfeko venusa* erakutsiz ageri den aipatutako argazkitik eratorria da, izan ere–. Aldi horretako pieza guztiek abstraktuak ematen dute, baina, arretaz begiratuz gero, pertsonen buruak, zaldien buruak, gorputz-enborrak, hankak eta abarrak dira. Kulturen eta historiaren arabera, aldatu egiten da giza aurpegiaren kontzepzioa, hanka edo esku baten xehetasunarena, edo animalia batena. Kontzepzioa bakarrik ez, baita giza gorputzaren ikuskera ere. Bruno Snellek 1946ko *Die Entdeckung des Geistes* (Pentsamendu grekoaren iturburuak) lanean zioenez, Homeroren garaiko grezieran ez zegoen giza gorputz bizia izendatzeko hitzik, hilotzarentzako bakarrik⁵⁷. Lexikoan, gorputzak ez zuen unitate bakarra osatzen, banakako atalen batura baizik. Poema homerikoetan gorputzarekin lotutako hitz batzuk agertzen dira, artikulazioen bitartez mugitu daitezkeen gorputz-adarren izenak

55 "To project an inner sense of the wholeness of the body has been the task of sculpture from the makers of Avebury and the Willendorf Venus to Degas and Rodin, and it still can be, in our time. Once I grasped this possibility some time ago I have been discarding, year by year, fragments of the visual and conceptual framework on which I once felt my sculpture depended – its frontality and geometric clarity, its linear and planar structure, every element of drawing, and distancing – until all that is left is the massive core". *William Tucker: recent sculptures and monotypes*. [Erak. kat.]. London : Annely Juda Fine Art, 1987, 3. or.

56 Heizerrek 1969an sortu zuen artelana, baina hamarkada batzuk geroago arte ez zuen harri aproposik aurkitu; Kaliforniako Riverside konterrian aurkitu zuen. Staatliche Museen zu Berlinek badute haren marrazki bat. Harkaitza obrako osagaietako bat da, eta harkaitzaren azpian testuinguru gisa dagoen eta 456 oineko luzera duen korridorea ere bai.

57 Erreferentzia zehatza Bruno Snell da. *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Hamburg : Claaszen & Govers, 1946 (espainieraz arg., *Las fuentes del pensamiento europeo*. Jose Vives (itzul.). Barcelona : Razón y Fe, 1963).



William Tuckerren estudioa Ashfielden, Massachusetts, 2009ko abuztua. Ezkerretara, *Vishnu* (1995); erdian, *Atreus* (1987)

edo azala, baina ez material moduan, kolorearen muin moduan baizik, gainazal bezala. Edalontzi grekoetan margotutako atleten gorputzek ere islatzen dute erabilitako lexikoaren azpian dagoen kontzepzio hori.

Ikusmenarentzat ere ez zegoen hitz bakar bateraturik. Begirada sakona "*nousaren* begiena" zen. *Nous* hori, begiratze arrunta ez ezik, pertzepzio mentala egin dezakeen arimaren zatia da, ikuste-jardueraz haratago joaten dena, barneko ezagutzarantz, formak ulertzerantz. Ikusteak, gainera, ondorengoei ere egin diezaieke erreferentzia: formari (anatomia deskribatzailea), egiturari, funtzioari. Mesopotamiako artean, gizakien edo animalien fisikoarekiko kezka fantasiako maitasunean eta apaindura abstraktuetan gauzatzen zen. Giza aurpegia anatomia masibo eta sinplifikatuko eredu orokor baten bitartez irudikatzen zen eskuarki: begi handi eta sartuak, sudur irtena, banakako ezaugarririk gabe ia beti. Alderantziz, Pencken figurazioa eskematikoa da, Historiaurreko leizeetako bezalakoa, ia figurazio errealistaren mundua irauliz. Tuckerren figurazioak, Medardo Rossok eta Auguste Rodinek zabalduetako ildoari jarraiki, interes bikoitza dauka, Britainia Handian mugimendu minimalaren zutabeetako bat izan eta gero. Minimalari *uko egiteari* dagokionez duen esanahiagatik, eta XX. mendearen hasierako modelatua *berraztertzeari* dagokionez duen esanahiagatik.

Harriak jasotzea, grabitatearen aurka haiek zutik jartzea, eskuan ixten ditugun irudiak buztinez sortzea, zero neurrigabera begiratzea, irudi ñimiño bat behatzea. Ekintza horiek guztiek aldi berean gure txikitasuna (iruditxoak gara ortzi bukaezinean) eta gure handitasuna (jasotzeko eta osatzeko gai gara) sentiarazten digute. Baina ez dago antzekotasunik zeruko forma askotarikoen eta gure sentimenduen sare korapilatsuaren artean. Eta astroek ez dute konpromisorik geurea dugun egiarekin. Vicente Valero poetak dioen legez, "kanpoak eta barruak azkenean elkar identifikatzen duten lekuan, aparteko batasunean, abstrakzioa eta figurazioa mintzaira berdin-berdinak dira".



William Tuckerren estudioa Ashfielden, Massachusetts, 2014ko apirila. Argazkian, zenbait *Horses* eta *The Void* (2005)

5 Azala eta ikusgaitasuna

1973an, Tuckerrek esan zuen eskulturaren ezaugarririk funtsezkoena berak *visibility* deitu ziona zela. Horrekin ez zen ari eskultura-objektuak ikusia izateko duen gaitasunari buruz, baizik eta eskulturak aktiboki gure begirada bilatzeaz, erakartzeaz, erakartze hori piezak irudikatzen duen gaitik etorri beharrik gabe (“meet, attract and hold our sight”)⁵⁸. Horren harira, interesgarria da Rilkek Rodini buruz egindako liburutik jasotakoak eraman zuela Tucker bere bigarren lan-etapara, eskultore frantziarraren ikus-pentsamenduan sustraituagoa: gainazalean egindako lana, eskultura *ikusgai* moduan hartuta.

Rilkek bere liburuan nabarmentzen duenez, Rodinen estiloaren esentzia, oinarrizko elementua, *subject matter*, gainazaleko lana da, trebetasun teknikoak, jakintza: bere *craft-a*. Idazlearen ustez, edertasuna *hemen* sortzen da, “gauzatzeko kontziente txikian” (*kleine gewissenhafte Verwirklichung*), ideia orokorrean edo gaien izan beharrean. Apoloren gorputz-enberrari buruzko bere sonetoan —“Archaischer Apolos Torso”—⁵⁹ erakutsitako finezia berarekin, estiloaren ibilbidearekin eta euskarriarekin egindako borroka bukatzean jaiotzen dela edertasuna adierazi zuen. Eskuz behin eta berriz gainazala lantzeko esperientziaren emaitza handiagoa da xehetasun figuratiboetako edozein baino. Rilkeren metafora-segidak ireki zuena irudi bat izan zen. Gorputz-enberrari lehen *ikusten ez genuen* zentzu bat ari zitzaion ematen bere gainazal enigmatikoan. Poema bat ez da irakurtzeko mezu bat, sentitzeko emozio bat baizik. Hizkuntzan sartzeko giltza da, pentsamendu sakonagoetan murgiltzeko, mintzaira eta hitzen boterearen eta misterioaren uretan igeri egiteko. Poemako hitz horietan, haien hondo abisalean, haien itsas-hondoan, bere argi-gabezia edo bere koraletan ager daiteke (ez guztiei) hondo berria, aurkitu eta gozatzeko sentsazioak eta espazioa.

58 Hemen aipatua: Tateren webguneko *Beulah I* fitxa (T01818 inb. zenb.), <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-beulah-i-t01818> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 9a).

59 Rainer Maria Rilke. *Der neuen Gedichte anderer Teil*. Leipzig: Insel-Verlag, 1908.

Gorputz-enborraren sonetoan, hau da, puskatutako zerbaiti buruz aurrez erabakitako forma trinkoan egindako poema itxian, Rilkek objektua deskribatu zuen, eta artelanaren osotasuna, erabatekotasuna iradoki. Zatiaren formak, hainbat eratako modulazioetan, bere inplikazio figuratiboak sortzen ditu. Metafora Rilke-rengan ikertze-ekintza bat da, Rodinen eskuak buztina edo igeltsua moldatzean egindakoa bezalaxe.

Tuckerren gainazal enigmatikoez ez dituzte gorputzaren okerreko adierazpenak bilatzen. Gehiago dagozkio likidoek berezkoa duten *gainazaleko tentsioaren* ideiare. Likidoen eta haiek ukitzen dituzten gainazal solidoen arteko indar intermolekularrak adierazten ditu gainazaleko tentsio horrek. Eskulturari dagokionez, piezaren gainazalaren eta gure ikusmenaren solidotasunaren arteko tentsioa izango litzateke irudiaren kapilartasuna eta *ikusgaitasuna* bideratzen duena. Edo artelana osatzeko artistaren gihar eta nerbioen tentsioari dagokiona; esate baterako, Giacomettiren existentzialismoan irudikapenaren eta izatearen, *hor egotearen*, artean lehenago zegoen gatazka.

Pieza gauzatzen denean, gaua bukatzen denean legez, “ez zaitu ezerk paralizatzen basoan, eta animaliak edatera irteten dira”. “Gauzatze kontziente txiki” hori —“minute, conscientious realization”, Lemontek egindako itzulpenaren arabera— izan da, 1985. urteaz geroztik, Tuckerrek eroapenez igeltsuarekin piezak moldatuz bilatzen duena. Aurrean daukana deskribatzeko iritzira kalkulatu ari da. Botere hori izendatu nahian ari da, ukigarria dena, erreala, baina muin-muinean esan ezinezkoa beharbada. Igeltsura jotzen du behin eta berriz, errealtatearen jatorrira iristeko modu bakarrenetako bat dela aitortuz, arkitektura metaforiko horiek eraikiz haren inguruan ibiliz, Rilkek Rodinen estiloaren esentziara hurbiltzerakoan egin zuen bezala. Tuckerrek berak honela definitu izan du modelatzea: “giza gorputza ulertzeko modurik zuzenena, baina ez kanpotik... barrutik baizik, nor bere gorputzean *izateko* kontzientziatik”⁶⁰.

Tuckerren obrak, hasieran adierazi dudak legez, ikusiaz “irakurtzeko” zailak dira, nahiz eta itxura batean soilak diruditen. Ezin dugu begiratu bakarrean haien egitura gureganatu; euren inguruan fisikoki mugitu beharko dugu daukaten forma ulertu ahal izateko. Ez dira narrazio-irudiak, argitze-poetikoak baizik; Rilkeren sonetoa bezala. Aipatu dudak moduan, *The Condition of Sculpture* erakusketaren sarreran, hauxe zioen Tuckerrek: “Eskultura grabitatearen menpe dago eta argiaren bitartez agertzen da. Hori da bere funtsezko izaera” (“Sculpture is subject to gravity and revealed by light. Here is the primary condition”).

Eskultura baten ikuslea eskulturarekin lotzen duena grabitatearen indarra bakarrik da, bata zein bestea bertan murgilduta daude. Ondoren, argitan agertzen da eskultura, ikusgai bihurtzen da. Ikuslea mugitu egin daiteke eskultura behatzeko, baina Tuckerren analisisan mugimendua ikusleari dagokion eskumena da orduan ere, eta ez eskulturararena. Eta eskultura moduan izatea izan dezan, bere horretan ikusi behar da, eskulturararen legez. Horren harira, oraingo obrak ere bere lehen etapan eskulturararen kontzeptuari buruz zituen ideiei erantzuten die: pieza bat osatzeko bere funtsezko *zutitze-zentzua* ez da bolumena eta masa, desafioa baizik. Ikusmenari erronka jotzea, bere bertikaltasuna, bere grabitatearen aurkako borroka.

Tuckerren iritziz, nolakotasun fisikoak dira eskulturari uzten diotenak “gizakiak mundu fisikoarekin duen irudimenezko harremana adierazten [...] etengabe berritzen diren baldintzetan”⁶¹. Historia berrinterpretatuz eraikitzen ditu gorputz-enborrak, nola Michelangeloren *Gaua* lanaren eskutik, hala Matisseren *Odalisque* obrarekin, formaren zatiketaz hitz egiteko, eskultura berriaren osotasuna eta erabatekotasuna birpentsatuz

60 “modelling is the most direct way of understanding the human body, but not from outside... but from within, from the consciousness of *being* in one’s own body”. Hemen aipatua: *William Tucker: recent sculptures and monotypes*. [Erak. kat.]. London: Annely Juda Fine Art, 1987, 4. or.

61 “man’s imaginative relation with the physical world [...] continually new terms”. Hemen aipatua: <http://venicebiennale.britishcouncil.org/people/reference/william-tucker> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 8a).

("on what is sculptural in sculpture"). Esan ezin daitekeena komunikatzen du, Apoloren gorputz-enborra ikusten ari denak zatiak helarazten dizkion irudipenak jasotzen dituen bezala, azken bertsoan, iskin berealdikoa eginez, mezu bat emanez: "Du mußt dein Leben ändern" (zure bizitza aldatu behar duzu). Artelan bakoitzean, iskin egite hori helarazten digu Tuckerrek: gure begirada aldatu behar dugu.

Wayne L. Roosak idatzi du Tuckerren zeregina, lan poetikoa, argien azaltzen duten testuetariko bat, eta, bereziki, Goyaren lanarekin alderatzen duenean. *Tucker: The Sleep of Reason* izeneko erakusketari lotuta egin zuen Roosak idatzia. Erakusketa St. Paulen egin zen (Minnesota), zehazki, Bethel Collegen, "William Tucker's poetry of form" goiburuarekin. Roosak adierazi zuen:

Esanahiaren beste maila batzuk zabaltzen dira, gure presentziak Tuckerren lanen presentziarekin bat eginez. Esaterako, lanen goiburuak: *Our Leader (Gure liderra)*, *The Good Soldier (Soldadu ona)* eta *The Persecutor (Jazartzailea)*. Era berean, *Icarus (Ikaro)*, *A Poet for Our Time (Poeta bat gure garairako)* eta *Sleeping Musician (Musikaria lotan)*. Eta *Little Jeanne (Jeanne txikia)* eta *Maria Luisa (Maria Luisa)* ere bai. Gizartean badaude, antza, zapaltzaileen artean pertsona unibertsalak, enblematikoak, eta gizartean badaude figura politikoak, euren burua suntsitzeko gai diren heroi mitikoak, sortzaileak eta emakumeak gizartean. Erakusketan daude bilduta horiek, Tuckerrek aukeratu zuen goiburupean: *Arrazoiaren ametsa*. Lilura unibertsala du goiburu horrek. Gainera, nahitaez dago lotuta Francisco de Goya artista espainiarrarekin. Goya Bere sasoiko ikusizko poeta izan zen, 1790eko hamarkadatik eta 1828an hil zen arte. Gorteko pintorea izan zen, eta aurrez aurre ezagutu zituen horrelako "personak". [...] *Kapritxoak* izeneko grabatu-albumean, gupidagabe satirizatu zituen Goyak ustelkeria soziala eta gizakiaren eromena. *Munstroak sortzen ditu arrazoiaren ametsak* dauka izena 43. *Kapritxok*; horrek azalaren ilustrazioa izan behar zuen hasieran. Mutil intelektual bat ikusten dugu bertan, artega lo egiten, eta bere idazmahai gainean amets egiten. Bizkarraren atzealdeko iluntasunetik sortzen da mutilaren ametsa. Iluntasun horretan, bere burutik ateratzen dira jakinduriaren hontzak, gaizkiaren saguzarrak bihurtuz doazenak. Ametsa hitzaren aukera zolia bezainbeste aberatsa da hitzaren irudia. Izan ere, lo egin eta amets egin esan nahi du *soñar* hitzak gaztelaniaz; horrek anbiguotasuna ematen die arrazoiari eta munstro sozialak sortzeari. [...] Goyak bazekien gozoak eta garratzak direla, aldi berean, arrazoiaren fruituak. Bazekien giza izaera anbiguoa dela, eta gai dela arrazoa galbideratzeko, duen indarragatik, arrazoiak pasio irrazionalak bat eginez gero. Konplexutasun asaldatzaile hori bera esploratzen du William Tuckerrek, nire ustez. Goya artista zen, eta tradizio figuratibo eta narratiboaren esparruan egiten zuen lan. Hala ere, lehengoetariko

62 "Having thus positioned our own presences in resonance with the presences of Tucker's works, other levels of meaning begin to open. There are, for example, the titles of these pieces: *Our Leader*, *The Good Soldier*, and *The Persecutor*. There is *Icarus*, *A Poet for Our Time*, and the *Sleeping Musician*. Or there is *Little Jeanne* and *Maria Luisa*. There seem to be universal types, emblematic of society's political figures and oppressors, its self-destroying mythic heroes, its creative artists, and its women. They are gathered here under the rubric of the exhibition title chosen by Tucker, *The Sleep of Reason*. This title, too, feels universal in appeal. But it is also inescapably linked to the Spanish artist, Francisco Goya, who was the visual poet of his time from the 1790s until his death in 1828. Goya was Court Painter of Spain and knew these "types" first-hand. [...] In his portfolio of etchings called, *Caprichos*, Goya ruthlessly satirized social corruption and human folly. *Capricho #43* (originally intended as the frontispiece) bears the title, *El sueño de la razón produce monstruos (The Sleep of Reason Produces Monsters)*. In it, we see a young male intellectual fallen into a troubled sleep, dreaming at his writing desk. His sleep (or dream) looms up out of the darkness behind him. In that darkness, owls of wisdom emanate from his head, only to metamorphose into bats of evil. The subtlety of Goya's word choice is as rich as his image, for *sueño* translates both as sleep and as dream, thereby giving ambiguity to reason and the producing of social monsters. [...] Goya knew the fruits of reason to be both sweet and bitter. He knew the ambiguity of human nature and its ability to corrupt reason as a force by blending it with irrational passions. [...] It is this same brooding complexity that I think William Tucker explores. As an artist, Goya was working within a representational and narrative tradition. Yet he was one of the first artists seeking to reveal the interior human condition more directly. His imaginative invention of portraying a man's dreams allowed him a more abstract and more irrational kind of imagery by which to explore the intensely subjective forces within the heart and mind of human beings. Tucker continues that exploration. But as an artist, Tucker is working within an abstract modern tradition. One of the great achievements of modern art is its capacity to gain access directly into the sheer immediacy of our interior condition. It does so by way of skirting literal narrative and representation. The best modern art only minimally references naturalistic narrative and appearances (giving just enough to moor the viewer in external reality), while honing in on the more abstract pith of feeling, idea, emotion, and state of mind. This makes possible a thorough-going fusion of image and ideas and emotion, folding these into the very processes and nature of materials, until unified expressive objects emerge, such as these pieces by Tucker". Wayne Roos. "William Tucker's poetry of form", *The Sleep of Reason* erakusketaren harira idatzitako saiakera (The Olson Gallery, Bethel College, Minnesota, 2000ko martxoaren 21etik maiatzaren 28ra). *Online* eskura hemen: http://wayneroosa.com/?page_id=104.

bat izan zen giza izatearen barrua zuzenago agerrarazi nahi zuten artisten artean. Ikonografia abstraktuagoa eta irrazionalagoa egin zuten, gizakiaren ametsak islatzeko zuten asmamen oparoari esker; eta ikonografia horren bidez, berriz, esploratu ahal izan zituen gizakiaren bihotzean eta buruan bizi diren indar guztiz subjektiboak. Tuckerrek esplorazio horri eusten dio, baina tradizio moderno eta abstraktuaren esparruan lan eginez, artista baita. Gure izatearen barrura zuzenean sartzeko gaitasuna da arte modernoaren lorpen handienetarikoa bat, eta narratiba eta irudikapen zuzenak inguratuz lortzen du hori. Arte modernorik onenak gutxitan egiten die erreferentzia narratibari eta itxura naturalistei. Ikusleari gutxienezkoa eskaintzen dio, kanpoko errealitatean aingura dezan ikusleak bere burua. Aldi berean, arte moderno horrek fokoa jartzen du sentimenduen, ideien, emozioen eta aldatzearen muinik abstraktuenean. Horrek bidea ematen du irudiak, ideiek eta emozioek erabat eta guztiz bat egiteko; prozesuetan bertan eta materialen esentzian sartzeko horiek, harik eta objektu espresibo bateratuak sortu arte, Tuckerren lanak, esaterako⁶².

Tuckerrek sortu duen objektua ez da istorio bat, ez da erreproduzio bat. Musika-pieza bat edo Rilkeren poema bezala, izaera baten edo sentimendu baten eztanda erakargarria da Tuckerren modelaketa; ez du irudikatzen, baizik eta bere burua azaltzen du barruko isiltasunean. Horrekin, objektua ez da bakarrik bat-batekotasuna; baizik eta berriz hartzen du kontuan eskulturaren irudiaren zentzua. Bere lana ez da barruko bakarrikzeta huts bat; gogoetaren bakarrikzeta da, zerbait induktiboa; *elucotio* klasikoaren hiru zatietarikoa bat bezala: *dispositio*-ren arabera daude ordenatuta *inventio*-ren materialak, eta bakarrikzeta eragin egiten dio material horiek era egokian berbaz adierazteko moduari. *Elucotio* hori bi alderdiren bitartez azaltzen da: ezaugarriak eta erregistroak. *Estilo* diogu horri orain. Baina, zein da *elucotio* eskultorikoaren zentzua?

Eskulturaren zentzua

Tucker lanean hasi zenetik, eztabaidatu egin du eskulturaren zereginaren gainean, eta eskultura zelan ulertzen dugun ere bai. Beharbada, "Modernism, Freedom, Sculpture" da bere manifesturik sendoena; 1977ko *Art Journal*en argitaratu zuen. Bertan zuzenean planteatzen ditu gai hauek:

Ez dut jartzen neure burua hemen eta orain eskultura, eskultura jakin bat, defendatzeko. Kritika bat da artikulua; ez da apologia bat, ez da lan-mota jakin bat zuzitzeko. Behatzaile askori, zalantzarik gabe, deseroso zaizkie eskultura-erloto jarduerak dituen iraunkortasuna eta berrikuntza, historiaren haizearen kontra baitoaz jarduera horiek. Egiten duten galdera da —"zer da horren guztiaren helburua?"— simple eta zuzena da. Eta erantzun zuzena eskatzen du. Artistari ez zaio galdetzen "Zer ari zara egiten?", horrek esan nahi baitu galdetzaileak ez dakiela eta azalpen bat nahi duela; gainera, elkar ulertzen dute galdera egiten duenak eta artistak: egiten duena merezi du, baina azalpena behar du. Ez, hori ez. Eskultoreari hau galdetzen zaio: "Zertarako balio du egin duzun horrek?" Galdetzen duenak ez du gaia ezagutzen ez duelakoan egiten: lana amaituta dago, eginda dago, "ezagutu" egiten du galdetzen duenak, aurretik ere antzeko gauzak ikusi ditu. Ez dago inolako interpretaziorik. Beraz, bere zeregin konbentzionala baztertu eta galdera egiten duenak galdetzen du: "Zertarako balio du?", hau da, "Zertarako erabil daiteke?"⁶³.

63 "I am not here to present a case for the defense of sculpture—some sculpture—now. This article has to do with criticism, not with making apologies or justifications for this or that kind of work. But the persistence and renewal of activity within sculpture, against the grain of history—this phenomenon clearly offends many observers. The question they ask—'What's it all for?' is a plain one, and an honest one. It demands an honest answer. The artist is asked, not 'What are you doing?' which implies that the questioner is in ignorance and wants an explanation, and further that there is already an understanding between questioner and artist that what he is doing is worthwhile and merely needs interpretation. No, the sculptor is asked 'What is what he has already done for?' Here the questioner no longer pretends ignorance: the thing is finished, already done, the questioner 'knows' it, has seen such things before. There is no room for interpretation. So the questioner, his conventional role elided, asks 'What is it for?' that is, 'What is its use?'" William Tucker. "Modernism, Freedom, Sculpture", *Art Journal*, 37. libk., 2. zenb., 1977-1978ko negua, 153.-156. or.



© Babestutako materiala

William Tuckerren erakusketa McKee Galleryn, New York, 2012
Ezkerretara, *The Contract* (1978); erdian, *Day* (2012)



© Babestutako materiala

William Tuckerren erakusketa Buchmann Galerien, 2013
Ezkerretara, *Vishnu* (1995); eskuinetara, *Prow* (2010)

Minimalismoen, kontzeptualismoen eta abarren garaian, Eftychia Sofialik Tuckerren testua aipatuz dioen moduan, "eskultura hitzak ez du estatusa adierazten, ezta lan baten forma ere. Gehiago artistaren prozesua esan nahi du; artistak nola sortzen duen lanaren izatea. Tuckerren ustez, ez dago horren lotuta artista garaikidearen teknikari; lotuta dago sortzeko askatasunari, arretari, lanaren forma artifizialari eta fisikoari; eskulturari; prozesua eta gauza egina den neurrian. *Eskultura* hitza termino unibertsal bihurtu da, eta horrek eskultura moderno guztia hartzen du bere baitan, "gauzak egiteko eta zizelkatzeko moduak inolako loturarik izan ez arren terminoaren barruko prozesu erreal eta implizituarekin". Eskultura prozesu bat da; eratortzean da, eta osatu egiten da lana esperimintatzeko prozesuarekin, "giza esperientziarekin identifika daiteke eta identifikatu behar da"⁶⁴.

Dialektika bat da Tuckerren eskultura, figuratiboaren eta abstraktuaren artekoa. Keinu zirraragarri bat dago masa sendoaren barruan; anbiguotasun bat dago, eta itxuragabe azaltzen da anbiguotasun hori, eta,aldi berean, zeharka adierazten du ezagutzen dugun zerbait, edo ezagutu dezakegun zerbait. Fikzioari lotutako itxaropenak, eskultura *irakurtzeko* itxaropenak, nahasten ditu; hau da, eskultura ulertzeko, edo eskultura den neurrian ezagutzeko.

Batetik, eskultura klasikoaren ahalmenarekin azaltzen da hemen eta orain aurkezten dugun Tuckerren eskultura: bulto biribila, harrizko presentzia, *aere perennis*; bestetik, *stream of consciousness* du nolabait, James Joyceren narratibotasuna; 1992ko *Ulysses* hartan, bereziki.

Kontzientziaren fluxua eta gainazalaren tentsioa

Literatura-kritikatik dator "kontzientziaren fluxua" (*stream of consciousness*). Hau da: testu bat da (edo narrazio-modu bat); testuak jasotzen ditu pertsonaia baten pertzepzioak, pentsamenduak, sentimenduak eta gogoetak, giza kontzientziara etorri ahala. Protagonistaren barruko kontzientziaren alde egiten du, eta denbora lineal zorrotza baztertu. Harago doa, pentsamenduak birsortzen dituen barruko bakarrizketatik baino; izan ere, logikarik gabe, nahasita, aurkezten dira pertsonaia baten gogoetak, pertsonaiaren inpresio eta pertzepzioekin; itxuraz, narratzaileak bertan esku hartu gabe. *Stream*-ek gramatikaren arauak bortxatzen ditu, halabeharrez. "Narrazio pertsonalaren erradikalizaziozat" jotzen da; izan ere, komentariarik gabe aurkezten da figuraren barruko mundua; badirudi narratzailea bertatik aldetzen dela.

Joycek muturrera eraman du *stream*-aren errealismoa; irudikapen naturalistarako tresna bat da Joyceren esperimentazioa. Pertsonaia bakoitzaren kontua da kontzientziaren fluxua. Stephen Dedalusek ehun konplexua aurkeztu du, esaterako, irudi poetikoen eta irakurri eta memorian duenaren artean; Bloomek ez bezala. Pentsamenduak libre adierazten dira, buruan agertu ahala; esaldietan era logikoan berrantolatatu baino lehen. Sarri, esaldietan ez da ageri izenik, pertsona-izenordainik, edo aditzik; batzuetan, ezta artikulurik, preposiziorik edo juntagailurik ere. Horixe egiten du Tuckerrek, gainazaletan *carving* egiten duenean; ez daude modelatuak anatomiaren gramatika tradizionalarekin; eraikitzeko eta irudikatzen berak duen prozesuaren sentsazio-fluxu bat da.

64 "the word *sculpture* does not denote the work's standing and the way it is; rather, it signifies the process of the artist, the way that the artist brings about the being of the work. It reflects, for Tucker, not the technique of the artist of modernity but his freedom of creation and his attention to the artificial and physical form of the work, sculpture as 'the making and the thing made'. The word *sculpture* became a universal term to include modern sculpture 'even when the kind of making—carving—had no relation [to] the actual process implied by the word'. What sculpture is as a procedure is completed by the process of experiencing the work, which 'can and must be identified in terms of human experience'. Eftychia Sofiali. "The modern object sculpture understood as a work of art" (doktore-tesia). Cardiff University, 2011. *Online* hemen: http://orca.cf.ac.uk/23861/1/EFTYCHIA_SOFIALI_THESIS_final_version.pdf (kontsulta: 2015eko maiatzaren 9a). Tuckerren aipuak hemendik daude hartuta: William Tucker. "Modernism, Freedom, Sculpture", in *Art Journal*, 37. lib., 2. zenb., 1977-1978ko negua, 156. or.

Esaldia egituratzen denean, hortxe datza *stream*-aren eta estilo zuzenaren arteko desberdintasuna. Esaldi sintaktiko bat egituratzen denean, ez dago komatxorik, komarik edo aditzik; ez dago narratzailearen erregistrorik; baizik eta fluxua. Tuckerren piezetan ere, ez dago irudikapen anatomikorik; baizik ere "gainazalaren tentsioa", hala dei diezaiokegu. Tentsioak eta gainazalak aldi berean jasotzen dituzte eskultorearen pertzepzioa, gogoeta eta sentimendua.

Informazioa aurretea da Tuckerren estiloaren beste ezaugarri bat, murrizketa psikologiko eta sintaktikoaren bidez. Bere lehen eskulturaren erregimen zegoen hori. "Kontzientziaren berehalako bizitzari" ahalik eta hurbilen jarraitu behar dio modelatuak, antza. Tuckerrek, ordea, zalantzan jartzen du prozesuaren benetakotasuna; eta aditzera ematen du eskultorearen formatua ez dela idatzi nahi duen narratzailearena. Ez du idatzen; zizelkatu egiten du. Materiarekin zabaltzen du solasaldia zuzenean, xehe eta simple, baina ez artifiziorik gabe. Izan ere, sakonean, beragan biltzen da pertzepzioen eta ezagutzen memoria osoa.

Tucker figuraziora itzuli eta gero, bakarrizketarekin amaitzen du, bere fluxu jarraituarekin. Behin eta berriz gainazala idatziz, hau agertzen du: adierazpen-askatasunaren forma zuzenak eta zeharkakoak; pasartearen transformazioa, "barruko bakarrizketa" gisa (berehalako diskurtsoa), eta horrek "pentsamendua" erakusten du, narratzailearen presentzia ezabatuz. Figura eta barruko bakarrizketa kanpoan jartzen ditu narrazioak (modelatua, Tuckerren kasuan); ez du beste funtziorik. Horrekin, eskultura-esparru bat sortzen du, ez figura irudikatzen; baizik eta egiteko, besterik ez. Bakarrik dira garrantzizkoak kanpoko ezaugarriak, barruko prozesuak abiatzeko pizgarriak diren neurrian. Horiek ere figura bera osatzen dute; beharbada, eskultorea ez delako urruntzen; eskultorea hurbildu egiten da; gertutik egiten du lan, marrazkietan bezala. Eta irakurleak berak berreraiki behar du hori.

80ko hamarkadaren hasieran, eskultura-objektuak "eraikitzeari" utzi zion, eta eskuekin hasi zen modelatzen berriz ere. Baina hori dena gorabehera, eskulturaren estatutua mahaigaineratzen jarraitzen du, ea eskultura zer den. Objektua den neurrian, ez dator bat, halaber, gaiarekin, Rodinen igeltsuetan eta Rilkeren interpretazioan gertatu zen bezala. Objektu bat da eskultura, ez du behar ez hormarik ez sabairik. Eskultura *bera da objektua*, eta *ikusgarria* da Tuckerren lan helduan, 1983tik aurrera. Gainazalaren tentsioa eta kontzientziaren fluxua bat datoz Rilkek poemaz duen zentzuarekin. Ez horrenbeste Joyceren edukiekin; literaturarekin alderatzen badugu.

Masa horiek igortzen diguten irudia astiro osatzen da, *agertu* egiten zaigu; denbora behar dugu erregistratzeko. Izan ere, sentsaziora dago zuzenduta, giza gorputzaren anatomia-erreferentziara baino. Hori dela-eta, gure begiradak denbora behar du fenomenizatzen, gorputzeko, zentzua emateko —grabitatea baino harago—. Monumentalak dira, eta, hala ere, zatiak dira, aldi berean, gorputz-enborrak.

Batzuetan, lehen begi-kolpean ezagutu daitezke —zaldien burua; eskuak; buruak...—; beste batzuetan, astiro esnatzen dira begiradan. Oro har, estatua klasikoei daude lotuta. *Erekzioak* ere giharren ahalegina dakar, barruko ahalegina, inkontzientea, bizi-ahalegina, jarrerari lotutakoa. Ez dira pieza estatikoak, masa abandonatuak; desafio egiten diote grabitateari, zertarako eta beren buruari esanahia emateko, *old haunt*-ek bezala.

6

Intentsitate fisikoa eta ikusgarritasun abstraktua

Tuckerren ideiak, artearen historiari buruzkoak, eta, zehatz, eskulturaren historiari buruzkoak, estudioan egin duen lanean oinarrituta daude; hau da, eskultura egiteko prozesuan.

Ezaugarri hauek dituzte bere lanek, igeltsuzkoek zein brontzezkoek: masaren fluxutasuna; modelatuan dagoen zehaztasun-falta; itxura astuna, *non finito* sentsazioarekin; informalaren eta deformatuaren arteko irudia, formaren eta formagabearen arteko mugan. Espresionismo abstraktuaren keinu-intentsitatea egokitzen du gauza definigaitzak sortzeko. Batzuetan, jakin daiteke masa horiek giza gorputzaren zatiak direla: oin bat (*Messenger*, 2001), esku bat (*The Cave*, 2005; eta *The Sculptor*, 2012), edo zango batzuk eta gorputz-enbor bat (*Dancer*, 2002-2005); figurazioaren eta abstrakzioaren artean dabilta horiek, keinuaren eta seinalearen artean, estrukturalismoaren *signifiant* eta *signifié* direlakoan artean, lehenago esan dudana bezala.

Mugitzen ari den oina da 2001eko *Messenger* lana, edo, hobe esanda, mugimendua abiatzeko zorian dago. Greziako estatua arkaikoetan, oin bat abiatzen zen; hemen, ordea, orpoa abiatzen da. Ez da ikusten, baina sumatu egiten da aldaketarako abiatzen dela. Zaldi baten buru erraldoia da, berriz, *Day* (2012); handitasuna duen arren, keinuarekin desagertzen da⁶⁵. Baina desorekarik ere badago lanetan; esaterako, *Dancer*: grabitate-guneak desafio egiten dio grabitazioaren indarrari, duen pisuari esker.

Sleeping Musician lanean buru bat alde batera dago bermatuta; neurri naturala baino, apur bat handiagoa da burua. Hasieran, ez da ikusten giza itxura, baina sudurra, masaila, bekainak ikusten zaizkio. Tatek pieza honi buruzko fitxan dioen moduan, "Buru-talde batekoa da hori. Tuckerrek lakar irudikatu zituen, New Yorketik joan zenean Williamsbrugera (Massachusetts) 1998an. Buru txikiak modelatzen hasi zen igeltsuarekin, bere estudio berria egiten amaitzeko itxaroten zegoela. Ez zuen hala moldatu, 1950eko hamarkadatik, Oxforden ikasi zuenetik Tuckerrek berak komentatu du 'etengabe frogarria' (*a constant touchstone*) izan zela garai hartan Brancusiren *Sleeping Muse* (1909-1910)"⁶⁶. Rodini egiten diote erreferentzia beste buru batzuek; batez ere, handiagok —*Bibi* (1999), *The Hero at Evening* (2000) eta *Emperor* (2002)—. Ez diote, ordea, erreferentziarik egiten erretratuei, baizik eta Rodinen *Head of Iris* [ir.] lanari. Edizio horretako hori baino ez zuen landu brontzean Rodinek berak; 1908an aurkeztu, eta egileak berak eman zion dohaintzan Londresko Victoria & museoari, 1914an.

65 Robert Clarke kritika bat argitaratu zuen *The Guardian* egunkarian, Tuckerrek Yorkshire Sculpture Parken egin zuen erakusketari lotuta, eta hau esan zuen: "Animaliak utzi dituela diruditen brontzezko masa itxuragabeak beste zerbait dira. William Tuckerrek bi gauzak aurkeztu ditu Yorkshire Sculpture Parken. Bothy galeria txikian, zaldi-buruak direla iradokitzen dute forma tolestu eta moztuek. Izan ere, goiburuek adierazten dute horixe bera direla, badaezpada, baldin eta pentsatu baduzu intsektuak, larbak edo urtutako piezak ikusten ari zarela" ("Bronze blobs that look like animals are something of a modernist cliché. Bronze blobs that look like something the animal left behind are something else. William Tucker presents both at the Yorkshire Sculpture Park. In the small Bothy Gallery, a series of folded and truncated forms suggests horse heads. Indeed, the titles tell you that's what they are, just in case you thought you were looking at bugs or grubs or casts of bent dough"). Robert Clark. "The sculpture animals leave behind: William Tucker, Yorkshire Sculpture Park", *The Guardian*, 2001eko martxoaren 28a. *Online* eskura hemen: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2001/mar/28/art.artsfeatures1> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 9a).

66 "...is one of a series of crudely depicted heads he began making during his move from New York to Williamsburg, Massachusetts in 1998. While his new studio was being constructed he started to model small heads in plaster, something he had not done since his student days in the 1950s in Oxford. He has commented that Brancusi's *Sleeping Muse* (1909-10) was 'a constant touchstone' during this period (quoted in artist's commentary, Arts on the Point, museum website)". *Online* eskura hemen: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-sleeping-musician-t07821/text-summary> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 9a).



© Babestutako materiala

Auguste Rodin
Iris burua, c. 1905
Brontzea. 58,4 cm (altuera)
Victoria and Albert Museum, Londres
Inb. zenb.: A.41-1914

Rodinen buru horrek interesa du, modelatu lakarra duelako eta gainazalaren akabera ez delako konbentzionala. Brontzean egindako piezan ikusi egiten dira igeltsuaren moldeak blokean uzten dituen itxurak eta jostura-lerroak; garai hartako ideia konbentzionalen kontrakoa zen hori, edertasunari, formari eta amaitutako eskulturari dagokienez. Tuckerri ez zaio interesatzen erretratua, baizik eta eskultura askatzea egiantzekoa izateko eskaeratik eta itxaropenetatik. Bere buruak ez dira erretratu egiazkoak, ezta idealizazio lausengarriak ere; eskultura-substantzia hutsa dira, eskultorearen *inventio* delakoa. Barruko sentimendu bat adierazten dute.

Eskulturrekin batera, brontzeko eskulturrei lotutako marrazkiak ere egin zituen, bai giza itxuragatik, bai lana egiteko ekintza fisikoagatik. Paperari begiratu gabe marrazten zuen Matissek. Modeloari bakarrik begiratzen zion, ez eragozteko, ez oztopatzeko bere sentsazio erabatekoa, hutsa⁶⁷. Planoan ez ezik, bertikalean ere marrazten ditu buruak Tuckerrek, ia ukituko balitu bezala. Jean Piaget psikologoak bezala, Tuckerrek ere uste du espazioari, numeroei, eskalari buruz ditugun kontzeptuak ditugun berezko erreflexuetan oinarrituta daudela, errealitatearen inguruan egiten ditugun lehen ekintzetan, benetako esplorazio aktiboan, inguruko espazioa eta objektuak ukituz. Forma formulatu baino lehen, eta forma antzemateko, ukitzeak ematen dio bidea Tuckerri, eta ez begiek. Matissek bezala, Tuckerrek dio auto-erreferentziala izan behar duela eskulturak, eta ez duela bere substantzia besterik adierazi behar: espazio elokuentean objektu bat da eskultura, baina bere materialtasunari dagokionez bakarrik.

Ikusmenari ez ezik, ukimenari ere zuzentzen zaizkio Tuckerren lanak. Gure pertzepzioa zorrotzarazten dute osaera ikonografikoak eta modelatuak, irudia antzemateko (harritik aterako balitz bezala, Michelangeloren filosofia neoplatonikoan bezala). Ez hori bakarrik, gure eskuei, gure gorputzasunari ere zuzentzen zaizkie; badirudi gonbita egiten digula ukitzeko. Grabitatearen indarra, zoruarekiko lotura, pertzepzioarekin batera dator hori; ezin da banandu guk eskultura ikusteko dugun esperientziatik. Tuckerrentzat funtsezkoa da ukitzearen esperientzia, *eskulturak eginez*. Ez du urrunetik modelatzen; gorputz osoarekin egiten du. Eta nolabait esperientzia hori transmititzen diote eskulturrek ikusleari.

Ukimena, barruko sentsazioa

Tucker gazteak bere burua *Willendorfeko Venusekin* argazkia egin zuenerako, Rodin zaharrak landuta zeuzkan bere dantzari txikiak, dantzan egiten duten objektuak, bere eskuetan doitzen zirenak. Horixe azpimarraztu zuen Tuckerrek 1974ko bere liburuan:

Figuren neurri txikiek iradokitzen dute eskultorearen eskuaren barruan egin zirela goitik behera; beraz, aske dira orientatzeko, aske dira material leunak egiturarekin duen manipulazioa identifikatzeko, prozesu honek horretarako aukera ematen baitu. Ez da anatomia; eskuak eragiten dio buztinari, eta horrek zehazten du figuraren forma. "Egitea" ezingo liteke zuzenago osatu, horrela baino⁶⁸.

The Cave pieza José Saramago idazle portugaldarrari egindako erreferentzia da; izan ere, hark antzeko ideiak plazaratu zituen 2000. urtean argitaratutako *A Caverna* eleberrian. *The Cave* izenburuarekin itzuli zen ingelesera, eta, hain zuzen ere, obra hori ari zen idazten, 1998an Nobel Saria jaso zuenean. Bertan, Saramagok Platonen kobazuloaren mitoa berrikusi zuen, *forma idealen* mitoa, alegia. Horretarako, Cipriano Algor eltzegile zaharraren eta haren alaba Martaren istorioa kontatzen da. Pertsonaia bi horiek buztinezko figuratxoak egiten dituzte eta uko egiten diote masan ekoizteari. Saramagok aipatzen du atzamarrek burmuina dutela eskulturak osatzerakoan:

67 Matissek bi lan erosi zizkion 1899an Ambroise Vollardi: bainulari batzuk ageri diren pintura bat, Paul Cezannek egina, eta Enrique Rochefor kazetariaren igeltsu-bustu bat, Rodinek 1884an zizelkatua. Rodinen lantegia bisitatu zuen urte hartan Matissek, bere marrazki batzuk erakusteko; baina Rodinek ez zuen jakin bere lana estimatzen. Hala ere, ahal izan zuen guztia ikasi zuen Matissek Rodinen lanaren erakusketetatik eta argazkietatik. Matisseri gustatzen zitzaion arbola batekin alderatzea giza gorputza, biek lurraren gatibu diren neurrian, grabitate delata. Eskulturrari buruzko ideiak hemen ageri dira, batetik, "Notes d'un peintre" testuan —*La Grand Venue* delakoan argitaratu zuen 1908an—, eta, bestetik, Matisseren akademian Sarah Steinek hartu zituen apunteetan. Stein estatubatuarak idatzi zuen: "Matisseren lanean, eskultoreak aurkitu ditu Afrikako estatuak, eta ez pintoreak ("C'est le sculpteur qui, chez Matisse, a découvert la statuaire africaine, non le peintre"). Ikusi Henri Matisse. *Ecrits et propos sur l'art*. Paris : Hermann, 1974.

68 "The small size of the figures suggests they were made wholly in the sculptor's hand, and they enjoy the freedom of orientation, the identification of the handling of the soft material with structure, that this process allows. It is no longer anatomy but the action of the hand in clay that determines the form of the figure. The idea of 'making' could not be more directly fulfilled". William Tucker. *The language of sculpture*. London : Thames and Hudson, 1974, 40. or.

“Egiaz, gutxiak dakite burmuin txiki bat dagoela eskuko atzamar bakoitzean, falangearen, falanginaren eta falangearen arteko tokiren batean. Burmuin deitzen dugun beste organo hori, jaiotzatik izan ohi dugun hori, garezurraren barruan daramaguna eta alde batetik bestera garamatzana, geuk ere bera eraman dezagun, horrek inoiz ez du ezer sortu, ez bada eskuek eta atzamarrek egin beharko luketenari buruzko asmo lauso, orokor, zehaztugabe eta, batez ere, antzeko samarrak. Esate baterako, buruko burmuinari margolan baten edo musikaren inguruko ideia bururatzen bazaio, edo eskulturarena, edo literaturarena, edo buztinezko panpin baten ingurukoa, egiten duena da desira hori adierazi, eta, gero, zain geratzen da, ea zer gertatzen den”⁶⁹.

Tuckerrentzat, ukimena ez da soilik eskultorearen lana zehazten duen zentzumena, baizik eta, batez ere, zentzumen galdekatailea, ikerketarako zentzumena, burmuina baino gehiago. Saramagok bezala, berak ere uste du obra baten hasiera inoiz ez dela puntu bat edo lerro sinple bat, ezpada prozesu motel bat, eskuek modelatzen duten zerbait, zehazki nora doazen jakin barik. Tuckerrekitsu baten moduan haztatzen du masa hori, eta, eskuekin hautematen duen bitartean, obra sortzen da, bai eta obraren zentzua ere. Hauxe idatzi zuen Saramagok:

“Hori dela eta, atzamarrek beti ondoen egin izan dutena ezkutukoa azaleratzea izan da, hain zuzen ere. Burmuinean berezko ezagutza gisa, ezagutza magiko gisa edo naturaz gaindiko ezagutza gisa antzeman daitekeena (edozein dela ere naturaz gaindikoaren, magikoaren edo berezkoaren esanahia), atzamarrek eta beren burmuin txikiek erakusten dute. Buruko burmuinak harria zer zen jakin zezan, beharrezkoa izan zen atzamarrek harria ukitzea, harriaren laztasuna, pisua eta dentsitatea sentitzea; beharrezkoa izan zen atzamarrak harriarekin zauritzea”⁷⁰.

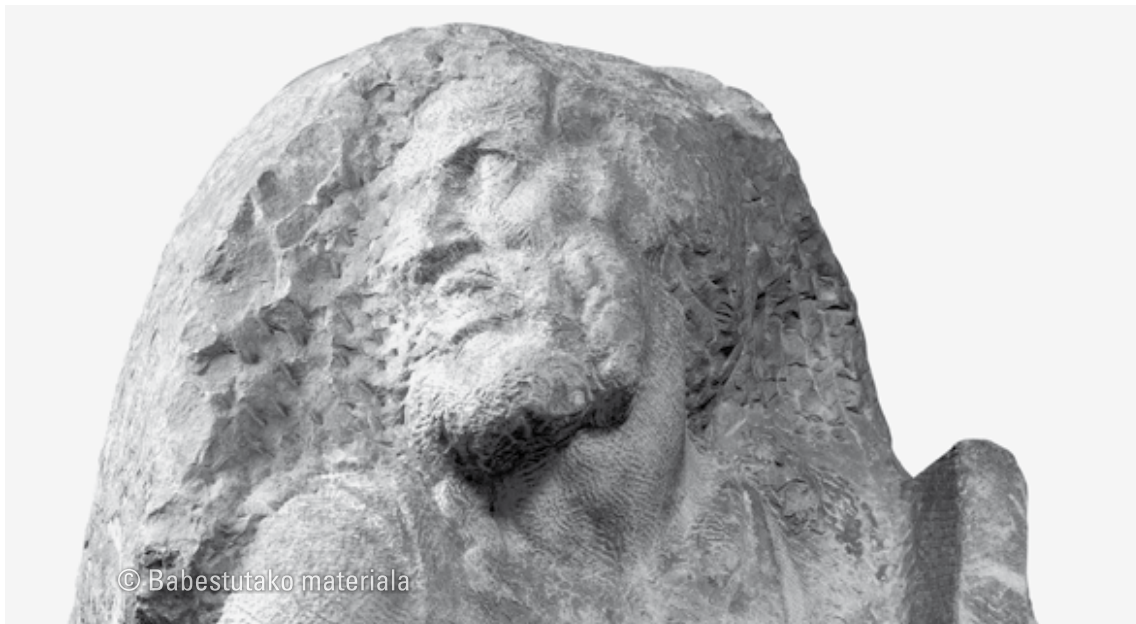
Rodinek garrantzia ematen zion ukimenari, eta Matisse ere ohartua zegoen; Rodinek esan zuen modeloa ukitzen zuela askotan, haren eragina izateko, sentsazio hori buztinera eraman baino lehen. Zuzeneko lehen bertsioa egiten zuen Matissek (*d’après nature*). Modeloaren aurrean; eta horren aldaerak egiten zituen gero. Artean, ez zuen behar modeloa horretarako. “Barruko beharrezanetik” (*nécessité intérieure*) abiatzen ziren aldaerak, bere barruko sentimendua agertzeko (*tenter de rendre sa sensation intérieure*). Michelangelok ere ukimen berbera zuen, nolabait *non finito* delakoan uzten zuen bere beharrezko lanabesen aztarna; eskultura gehiago zen prozesu bat, iradokizuna baino.

Gogoan hartuko dugu *San Mateo* [ir.] figuraren goiko alde, burua. Michelangelok hogeita hamar urte inguru ditu, bi erliebe biribil zizelkatzen ari da, Taddei eta Pitti, eta santuen lau estatua, Sienako katedralerako. Apostoluak irudikatzen hamabi estatuak eskatu zizkion Florentziako artile-gremioak (l’Arte dela Lana di Firenze), 1503ko apirilaren 24an. Estatuak lau beso eta erdiko garaiera izan behar zuten (270 cm), eta Fiorereko Santa Maria Katedralaren barrua edertu behar zuten (Florentzia). Bloke hori egin zuen bakarrik. Horrek laguntzen du *non finito* delakoren esanahia ulertzen, eskultore handi haren jatorriko kontzeptioa aztertzen.

Santuaren aurreko alde, santuaren irudia, zizelkatu zuen blokearen alde batean. Vasarik teknika hori alde-ratu zuen ur-gordailutik ateratzen den modeloarekin, gainazalera modeloa agertuz doa astiro-astiro, atalez

69 “Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. Aquele outro órgão a que chamamos cérebro, esse com que viemos ao mundo, esse que transportamos dentro do crânio e que nos transporta a nós para que o transportemos a ele, nunca consegui produzir senão intenções vagas, gerais, difusas, e sobretudo pouco variadas, acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer. Por exemplo, se ao cérebro da cabeça lhe ocorreu a ideia de uma pintura, ou música, ou escultura, ou literatura, ou boneco de barro, o que ele faz é manifestar o desejo e ficar depois à espera, a ver o que acontece”. José Saramago. *A caverna*. Lisbon : Caminho, 2000, 82. or.

70 “Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferssem nela”. *Ibid.*, 83. or.



Michelangelo Buonarroti
San Mateo, 1505
 Marmola. 2,6 m (altuera)
 Galleria dell'Accademia, Florentzia
 Xehetasuna

atal. Blokeak bakarrik erakusten du irudi zati bat, artista materiatik askatzen ari dena. Estatua bat da: materiatik ateratzen ahalegintzen ari da gizon baten figura. Artista, berriz, sakonean zizelkatzen ari da blokearen aurreko planoak, eta marmolezko piezaren aurreko planorantz doa, gero eta zati gehiago ikusgarriak eginez. Figura *des-blokeatzen* du artistak, ateratzen uzten dio.

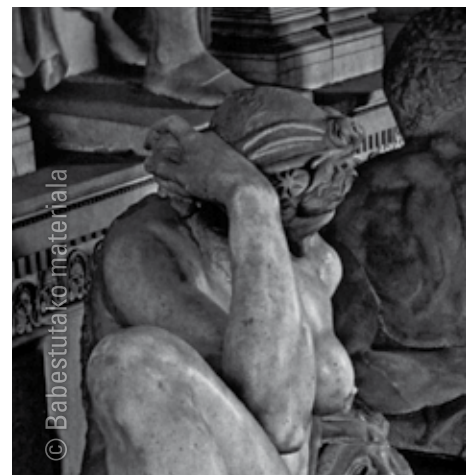
Michelangeloren teknikaren eta estiloaren prozedurak erantzuten dio, batetik, ideia platoniko honi: marmol-blokean dago preso marmolean zizelkatutako figura; eta, bestetik, material gehiegizkoa kendu behar da; adimenez eta indarrez egin ere, eskultura-objektua lortze aldera. Eskulturaren prestaketa tradizionala mespretxatu zuen: marrazkiak eta bozetoak. Nahiago izan zuen marmolari heldu. Borroka bat da arte-sorkuntza; ez da lanbide baten irudikapen hutsa. Horrexek eraman zuen Michelangelo *non finito* erakustera; bere lanaren esentzia bera zen.

Gorputz-enborraren (fragmentazioaren) eta grabitatearen (*desorekan sentitzen denaren*) sentzua gehitu dio Tuckerrek *non finito* sentsazioari. *Dancer* aipatu dut, 2002-2005ekoa, baina *Chimera* edo *Odalisca* ere aipa ditzaket, 2008koa. Hiru igeltsuak daude erakusketan: *Chimera* eta *Odalisca*, ia 500 kilokoak, eta *Day* (2012), 780koa. Horiak erakusten digute zelan landu duen Tuckerrek igeltsua ikuspuntu hauetatik: eraikitzea eta gainazala modelatzea; bat mendi batera igotzen den bezala, edo bat lurrazalen gainean doan bezala.

Tuckerren arabera, lehen eskultura inspiratuta dago Brancusiren 1907ko *Reneeren estudioa* izeneko igeltsu baten argazkian; suntsituta dago⁷¹. Guk, hala ere, erreferentzia bat ikusten dugu, Rodinen *Faune et nymphe*⁷² lanari lotuta. Lan horretan Rodinek bere burua erretratatu zuen: bera, fauno gisa, eta Camille Claudel, ninfa moduan. Haitz batean eserita, fauno bizardun batek ninfa gazte eta eder bati heltzen dio atzetik; ninfa, berriz, alde egiten ahalegintzen da. Rodinek ninfaren mugimendua zifratzen du, diagonal birekin; zuzen gorantz egiten dute diagonalek. Itxuraz, argia da lana; ez du, ordea, izenburu garbi bat, edo, hobeto esanda, hainbat ditu: *Faunoa eta ninfa*, *Jupiter Taurus*, *Minotauroa*... Hamaika erreferentzia, Tuckerren lanek bezala.

71 Horren kopia: Sidney Geist. *Brancusi : a study of the sculpture*. London : Studio Vista, 1968, 33. or.

72 *Le Minotaure (Faune et nymphe)*, 1885-1886. Marmola. 57,5 x 46 x 39 cm. Museum Folkwang, Essen, Alemania. Inb. zenb. P 59.



Michelangelo Buonarroti
Nemourseko Juliano dukearen hilobia. Egunaren alegoria, 1520-1533
 Medicitarren kapera, San Lorenzo basilika, Florentzia
 Xehetasunak

Rodinek zatikatutako bi eskultura-figura egin zituen 1880ko eta 1890eko hamarkaden inguruan: *Iris, mes-sagère des dieux* eta *Figure volante*. Lehena handiagoa da (83 cm inguruko garaiera), ez du bururik, ez ezkerreko besorik. *Figure volante* lanak, berriz, ia erdia neurtzen du, eta ezkerreko zangoa eta eskuineko oina ere faltan ditu. *Irisen irudia* pentsatuta zegoen *Victor Hugoren monumentua* dekoratzeko, Parisko Panteoian; *Infernuko Atarian* modeloa etzanez ageri zen, eta bertakoa da modeloa. Jainko olinpikoen mezularia da Iris, Hermesen aurkako femeninoa (hegodun oinak ditu Hermesek). Bere ohiko prozedura artistikoari jarraituz, Rodinek taldetik aldendu zuen *Iris*, eta atalaren orientazioa aldatu zuen, harik eta adierazkortasun handieneko posea lortu arte: zangoen arkuan tentsio handiagoa, biluztasun akrobatikoa; eta irudi erabat fisikoa, nahiz eta artikulazioak nahita kendu. Energiaz beterik daude bi piezak, ez bakarrik jarrera bihurtuan, ezohikoan, baizik eta, batetik, brontzearen gainazalaren tratamendu frenetikoan, buztinean jatorriz egin zueneko modeloaren isla baita, eta, bestetik, eskultorea gai izan delako bat-batekotasuna eta adierazteko askatasuna irudikatzeke. Zentzu horretan, beste behin ere, Saramagok eleberri horretan erabiltzen dituen hitzek deskribapenerako balio dute, dioenean maisulanak ez direla soilik sufrimendutik eta zalantzatik sortzen, ezpada, era berean, materialak artistari eskaintzen dion erresistentziatik; izan ere, buztinak ez du artistaren eskuetan amore eman nahi:

“Materialen arkeologia oro giza arkeologia da. Buztin honek ezkutatzen eta erakusten duena da izakia nola igarotzen den denboran zehar eta espazioetan barrena, atzamarren seinaleak, azazkaletako harramazkak, itzalitako suetako errautsak eta ilintiak, norberaren eta besteen hezurak, etengabe banatzen diren bideak, elkarrengandik urrunduz edo galduz doazenak. Azaleratu den garau hau oroitzen bat da, depresio hau etzandako gorputz bate-tik geratutako marka da. Burmuinak galdera bat plazaratu eta eskaera bat egin zuen; eskuak, berriz, erantzun eta jokatu egin zuen”⁷³.

73 “Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez”.

Dantza hinduaren espazioa eta oreka

XX. mendeko beste arte-figuretan ere jarrai daiteke *Irisen* fisikotasunaren eraginaren arrastoa. Londresko Victoria & Albert museoak du Rodinen Britainia Handiko lan-bildumarik handiena, besteak beste hemezortzi eskultura, autoreak berak 1914an museoari utzita. Dakigunez, Francis Baconek sarri bisitatzen ei zituen. Hirurogeiko hamarkadan, Parisko Rodin museora joaten zen Bacon pintorea. Eskura izateko aukera izan zuen Lucian Freud bere lagunari utzitako hainbat pieza, baita *Iris* lanaren hiru bertsio ere. Pintoreari interes handikoa zitzaion Rodin, muturreko errealista eta giza kondizioaren kronikagilea zen neurrian, hainbeste, non eskultore frantsesa gogoan izanda sortu baitzituen *Lying Figure No. 1* (1959) (New Walk Museum and Art Gallery, Leicester) eta *Reclining Woman* (1961) (Tate Britain, Londres) lanak⁷⁴.

Tuckerri ere jarrera interesatzen zaio, eta Degasi, dantzaria piezan; Rodini, *Figure Volante* delakoan, eta Matisseri, *Odalisque* lanean. Desorekatik sortzen den energian jartzen dute arreta, hura biltzen edo izozten dute artista horiek guztiek. Ez dabilta jauziaren bila; barruko erdigunea bilatzen jartzen dute arreta osoa. Tucker ez dabil jauziaren malabarismoaren bila; baizik eta orekaren bila; eta hori pisuzko arrazoa da, larria; *jarrera* bat da, zaldi baten gainean jartzen zarenean bezala. Igeltsua lantzen du, dantzari batek bikotekidearekin edo zaldizko batek zelaberarekin egiten duen moduan: biek dakite jarrera behar dutela, eta, batez ere, kimika; teknikaz eta pisuaren banaketaz gain. Beste *batekin* eta beste *batentzat* egiten du dantzan dantzariak, egiten dituen *oreketan* egiten du bat harekin. Eskulturaren jarreretatik harago doa mugimenduan dauden formak antolatzeke gorputzen arteko tentsioa. Izan ere, fluxua dago, masa, grabitate eta gorputz-tentsioez gain. Dantzak mugimendua eta erritmoa ditu, *interplay* bat; eskulturan, berriz, estatikoa da hori. Ez dago bakarrik zuzenduta ukimenari, gorputzaren zentzumen guztiei baizik.

Balleta konfiantzazko mementoak eraikitzen da, uneez, konexio-urratsez. Istorioak kontatzeko, balletaren dramaturgian funtsezkoak dira bikoteak, emozio-momentuak sortzen dituzten urratsak, gizakien inplikazioa iradokitzen dutenak, eta ez maitagarriak edo zisneak. Dantzariari esker, emakumeak gora egiten du; askatasunaren itxura hartzen du, eta badirudi grabitatea gainditzen duela, naturaren legeak gainditzen dituela. Etengabe praktikatzeko helburu du beti presente egotea giharren memoria; naturala dela antza hartzea, lana eta diziplina besterik ez den hori. Ez dago arriskurik urratsetan, ez altxatzen denean, ezta jauzietan ere. Jarduera negoziatua da, gauzatze simple eta suabea; bi pertsonaren arteko denbora; indarra eta abildadea batzen ditu; orekaren sena, bultzadaren sena. Denboraren eta espazioaren bidez, dantzak hobeto islatu du gizakiaren izaera, beharbada; beste adierazpen plastikoek baino. Gizakiaren ahalegina da dantza, goi-premia berri batek eskatuta, ez guztiz aske (kirola bezala), ez derrigor (lana bezala). Borondatezko mugimenduen baitan dago borondatezko mugimenduen helburua; eurak zerbait osoa dira, osotasun komunikatibo bat (deitzailea; erreferentziazkoa eta sinbolikoa; adierazkorra), bakarlariaren dantzan zein taldekakoan. Igeltsu-masarekin eta igeltsu-masarentzat egiten du dantzan Tuckerrek, igeltsuarekin bat egiten du jarduera negoziatu batean, istorio bat kontatzeko; mugimendu bat da objektu batean, eta osotasuna irizten zaio horri. Jakin badaki, ordea, kimika baino zerbait gehiago dagoela eskultorearen eta materiaren arteko *pax de deux* batean, *charcoal-en* eta paperaren artekoan.

74 Lehenengo aldiz *Movement and Gravity. Bacon and Rodin* erakusketan aztertu ziren Francis Baconen eta Auguste Rodinen arteko loturak. Londresko Rodovas galerian egin zen erakusketa, 2013ko otsailaren 8tik apirilaren 6ra. Martin Harrisonen testu bat dago katalogoan.

Espazioa konkistatzeko eta eszenako aukera geometrikoak menderatzeko ahalegina da Europako balleta. Indiako dantza, ostera, ez da Ikaroren hegaldia; zorua eta estatikotasuna dira mugimenduaren ardatza. Energiaren, grabitatearen aurkako borroken arragoa da mendebaldeko dantzariaren gorputza; hinduan, ordea, gorputza tresna bat da, keinuak eta sinboloak eratzeko. Mundua, dantzatzu sortu zuen Shiva Nataraja maitaleen jainkoak. Tuckerrek ez du bilatzen Europako ballet klasikoaren altxatze bat, jauzi bat. Bere erritmoaren zentzua hurbilago dago Indiako balletaren praktikatik, zoruaren menpe; hala ikusiko dugu bere marrazkietan. Indiako kulturaren dantzaren mugimendu izoztua da eskultura. *Kathak* izeneko dantzaren antzean, Tuckerrek emozioa, bere pentsamendua edo barruko premia aurkeztu du, mugimendu (modelatua) abstraktuekin (*kathak nritha* delakoa, forma hutsa); aurpegiaren edo eskuen keinuen ordeztasunarekin (*abhinaya*, espresio figuratiboa). Tradizioaren gramatikarekin egiten du lan (*parampara*, *kathak*-en), eta estetika garaikidearen fluxuarekin (*pravaah*) bat egiten du. Horrela, *performance* bat lortu du azken urteetako piezetan, *Unfold*-en bezala edo bere hasierako eskultura abstraktuaren zabalkundeetan bezala: ikuslearekin partekatatu eta ikuslea behartu, jarrera berri batekin arretaz ikusi eta hauteman ditzan eskulturaren hizkuntza eta eskulturaren baldintzak.

Tuckerren lanetan, hainbat eskultura abstraktuagoak dira eskulturen formetan, agerikoak baino; bitxia bada ere. Gazte denboran zein *late style* delakoan, funtsezko galderak egiten ditu: ea zer den eskultura, zer izan daitekeen, zer izan behar duen; eta *gauza berberetara* itzultzen da: bertikaltasuna, ikusgaitasuna, ukimena. Harkaitz estatikoak dira bere eskulturagintza, iragan bizi eta misteriotsua artxibatu eta berraktibatzen duten gorputzak. Jatorrira egin du atzera: *infinitua zabaltzeko*.

7

Infinitua zabalduz

Lehenago hitz egin dugu XX. mendeko eskulturak Edmund Husserlekin duen loturaz. Husserlek dio munduarekin dugun harremana eratzen dela zentzumenekin duten nagusitasunaren bidez, gorputzaren esperientziaren bidez, eta horren ondoren datorrela gogoeta. Alemaniako pentsalariaren hitzetan: *gauzak berak*. Bere aurretik, Paul Cézanne pintorea lotu zaio gehien pentsamendu bisual horri, ez Auguste Rodin eskultorea.

Ikuskera hutsa da inpresionismoaren *plein air*, Cézanneren kasuan. Horixe eskatzen dio Husserlek gogotari. Ikuskeraren eta pinturaren artean, harreman berria ezartzen du frantsesak. Pintura ez datza naturaren euskarrian, natura begiratu; aitzitik, *natura bereganatzen du*. Ez dago irudikapenik, baizik eta intentzioa, biltzea, *pintura-esperientzia*. Hasierako urteez geroztik, behin eta berriz nabarmendu du Tuckerrek bere ideia: *eskultura hutsa*, beste ezer *irudikatu barik*.

Gorputzasuna, bolumentria desagiten edo indargabetzen du Cézannek bere pintzel eta espatulekin, espazioaren poetika egiteko, planoetan oinarrituta, *kolore-sentsazioetan* oinarrituta⁷⁵. Pintorearen lerroak ez ditu formak barruan sartzen edo mugatzen, baizik eta iradoki egiten ditu edo agerian uzten; *fenomezizatu* egiten du, Husserlek esango zukeen moduan. Ez ditu lantzen ingeradak; kolore-planoak lantzen ditu. "Ertz kartsuak" bilatzen ditu, begiradaren asmoa; izan ere, pintorearen trazuak biribiltzen eta osatzen ditu begiak. Tuckerren eskulturak ez dira deszifratzen edo izendatzen berehala, nahiz eta figurazioari erreferentziak egiten dizkion. Ez dute forma sinple bat; ez da garbi interpretatzen gizatasunarekin edo keinu batekin, baizik eta loturak egiteko aukera handia zabaltzen dute eskulturek; horrela lortzen du intentsitate fisikoa, bisualitate abstraktua.

75 "Peindre c'est enregistrer les sensations colorées" ("Pintatzea koloreztatutako sentsazioak erregistratzea da"). Émile Bernard. "Paul Cézanne", in *L'Occident*, 32. zenb., 1904ko uztaila, 17.-30. or.



© Babestutako materiala

Messenger, 2001

Maurice Merleau-Pontyk honela amaitu zuen Cézanneri buruzko 1945eko saiakera bikaina: “Bizitzan giltza-peratuta dagoen hori, itxuren bibrazioa, berreskuratu eta ikusgai egiten du pintoreak [eskultorea, Tuckerren kasuan], itxurak baitira gauzen sorlekua; izan ere, pintorerik gabe, blokeatuta jarraitzen du horrek, kontzientzia gorabehera. Emozio posible bakarra dago pintorearentzat: harridura-sentimendua; lirika bakarra: existentzia beti berritua”⁷⁶.

Jatorrizko munduaren, khthonn munduaren bila dabilta Tucker eta Cézanne, jatorrizko esperientziaren bila. Irudikatze ohiko deformazioek itxura ematen digute ordena bat jaiotzen ari dela, sabel sakon eta ilunean hazi eta gero objektu bat sortuko dela. Esperientzia horretan murgiltzen dira pintoreak eta eskultoreak, eta, gero, ontzi hondoratuaren zatiak aurkezten dizkigute. Sisifo mitoaren lana da Cézanne eta Tucker artistena. Jainkoek Sisifo zigortu zuten: mendi gaineraino harkaitz bat igo beharko zuen behin eta berriz, eta handik jausiko zen pisuaren pisuaz. Jainkoeu ustez, esperantza gabekoa lan alperrekoa zen zigorrik eta handiena. Artistek berek erabaki dute, ordea, beren zigorrarekin bizitzea, jakitun. Patua aukeratu dute, eta hala bizi dira; zigortuta daude harkaitza igotzera, baina hala erabaki dute, eta horrexegatik dira beren patuaren jabe.

Tuckerren zereginari lotu diezazkiokegu “Le doute de Cézanne” idatziaren hitz horiek: eskultoreak objektu ikusgai bihurtzen du itxuren balorazioa. Merleau-Pontyk Paul Valéryren *Itsas hilerria* (1920) obrako lehenengo ahapaldiko endekasilabo hauek ekarri zituen:

Itsasoa beti berrasten da, itsasoa!
Hau ordainsaria, pentsamenduaren ostean,
jainkoeu baretasunari luzaroan begiratzea!⁷⁷

Tuckerren igeltsuetan eta brontzeetan, existentzia berri batekin berrasten da begirada bakoitzarekin. Eder-tasuna bilatu du, Historia Oxforden ikasi zuenetik, 1957ko erakusketarekin topo egin zuenetik. Horrek gogorarazten dizkit Yukio Mishimaren *The Temple of the Golden Pavilion* (1956) liburuaren lehen orrialdeak. Hautzaroko gomuta batekin hasten da liburua: Mizoguchiri aitak beti hitz egin zion Urrezko pabiloiari buruz. Tenplu txikiago bateko priorea zen aita; Mizoguchi lanbide berbera egitera predestinatzen zuen horrek. Txikitik, etxea atzean utzi eta prestakuntzari ekin zion; baina pentsamendu bakar batek hartzen zuen bere burua: bere aitak kontatzen zion istorio hura, Soseiko arrantza-pabiloiari buruzkoa. Munduan beste ezerk ez zuen haren edertasuna berdintzen. “Ez da gehiegizkoa esatea edertasuna izan zela nire bizitzan aurre egin behar izan nion benetako lehen arazoa: Nire aita landa-abade soila zen, hiztegi urrikoa; berak irakatsi zidan “ez zegoela munduan Urrezko Tenplua baino ederragorik”. Konturatu nintzen edertasuna etorri etorriko zela ezezaguna zitzaidan mundura; eta orduan, ezin izan nuen ez sentitu nolabaiteko ezinegona eta sumindura. Edertasuna benetan han existitzen bazen, neure existentzia urrun zegoen edertasunetik”⁷⁸.

76 “Le peintre reprend et convertit justement en objet visible ce qui sans lui reste enfermé dans la vie séparée de chaque conscience : la vibration des apparences qui est le berceau des choses. Pour ce peintre-là, une seule émotion est possible : le sentiment d'étrangeté, un seul lyrisme : celui de l'existence toujours recommencée”. Maurice Merleau-Ponty. “Le doute de Cézanne”, *Fontaine*, 8. libk., 47. zenb., 1945eko abendua, 80.-100. or.; hemen bildumatua: Maurice Merleau-Ponty. *Sens et non-sens*. Paris : Nagel, 1948, 15.-44. or. (edizio honen arabera aipatua, Paris : Gallimard, 13.-33. or. (23. or.)).

77 La mer, la mer, toujours recommencée / O récompense après une pensée / Qu'un long regard sur le calme des dieux!

78 “It is no exaggeration to say that the first real problem I faced in my life was that of beauty. My father was only a simple country priest, deficient in vocabulary, and he taught me that ‘there is nothing on this earth so beautiful as the Golden Temple.’ At the thought that beauty should already have come into this world unknown to me, I could not help feeling a certain uneasiness and irritation. If beauty really did exist there, it meant that my own existence was a thing estranged from beauty”. Yukio Mishima. *The Temple of the Golden Pavilion*. Ivan Morris (itzul.). New York : Knopf, 1959, 21. or.

Urrezko pabiloia grabatuz zihoan gaztearen buruan, hitzen soinu hutsarekin, ideia bezala, uki zezakeen zerbait bezala, hor egongo zen beti, bere begi-ninietan islatuta. Eskala aldatzen zuen irudiak: handia zen, batzuetan; esku barruan sartzen zen, beste batzuetan. "Inoiz pentsatu nuen Urrezko Tenplua pieza manufakturatu txiki eta delikatu zela, eskuekin jaso nezakeela; beste batzuetan, pentsatu nuen katedral handi bat zela, ikaragarria, zerura altxatzen zen mugarik gabe. Umetan, ezin nuen edertasunez pentsatu, zerbait handia edo txikia bezala, baizik eta zerbait ertaina bezala"⁷⁹. Tuckerrek, modu berean, berdintzen ditu bere eskultura-lana eta 1961eko argazkia; argazkian, *Willendorf-eko Venus* du eskuartean.

Tuckerrek, ordea, beste pauso bat ematen du, Mizoguchi gazteak baino harago joz: irudia eskuekin egiten da, objektuak eskultura bihur ditzake; eskulturaren funtsa, berriz, ezagutzen eta hautematen dugunaren muga dago; Cézannek bezala. Tuckerrentzat, masa eta argia jokoan daude, grabitatearen bitartez. Ez bakarrik Husserlen pertzepzio fenomenologikoan (hitz egin dugu horri buruz), baizik eta Einsteinen ideien uberan ere. Arthur Stanley Eddingtonek zabaldu zituen Einsteinen ideiak Britainia Handian.

Errelatibitateari buruzko teoria orokorra azaldu zuen Einsteinek 1915ean, eta geometria bihurtu zuen grabitate. Hori izan zen erlatibitateari buruzko ideia handietariko bat. Hurrengo hamarkadetan, hainbat fisikaririk (tartean, Eddington) pentsatu zuten indar elektromagnetikoa geometria bihur zitekeela, grabitatea bezala. Einsteinen erlatibitate orokorrari buruzko teoriak dio objektu masiboek espazio-denbora distortsionatzen dutela, eta grabitatea horren emaitza dela. Argiak berak ere ezin du baztertu espazioaren berregituraketa hori. Teoriak aurreikusten du urruneko izarretako argi-izpiek tolestu behar dutela eguzkitik harago joan ahala. Ezin dira ikusi zuzenean izar barruko prozesuak, eta, beraz, Eddingtonek proposatu zuen izarretako barruko prozesua ulertze aldera, zutabe bi hartzea begiz ikusteko: masa edo grabitazioa, eta argitasuna edo erradiazio-irteera. Abiapuntutzat hartu zuen zer ikus daitekeen; izan ere, izar aukeratuen masa eta argitasuna kalkulatu daitezke, behaketa-datuetatik abiatuta⁸⁰.

Ildo horretan, Ben Nicholonek esan ohi zuen margolan batek bizitasun propioa zuen ala ez jakiteko gakotariko bat zela margolanak zenbat argitasun ematen zuen ("Whether a picture was alive or not was by the amount of light it gave off"). Hau da, ikusiz soilik, lan batek sortzen duen irradiazioa, edo ikonokotik abiatuta sor dezakeen zirrara.

Bere ustez, pintura-irudikapena ez da gaiari doitzea era geometrikoan edo notarialean; *sentiarazi* egin behar du ("memory is a sense"). Memoria, musen ama; ez da metatzea, baizik eta ulertzea. Hori dela-eta, ez dira gauza bera azaltzea eta ulertzea. Artelan bat ulertu eta senti daiteke, azaldu behar izan barik. Tuckerren lanean ere, "esperientzia plastikoa" ez dago lotuta bakarrik mezua esplizitatzeko duten edukiekin ezta mekanismo grafikoarekin ere; aitzitik, oinarritu egiten da sentimenduen sakonean, memoriaren gainean ezartzen den begiradan, bata bestearen gainean jarritako uneak dira.

1933ko amaierako erliebeez geroztik, Nicholonek oso zur gogorak erabili ditu, urratuek eta grafiak nahasten ditu zur horietan. Urratuek eta grafiak zalantzan jartzen dute inprimazio delikatuak, hortxe bilatzen baitute beren existentzia. 1983az geroztik, espazio-denboraren distorsio hura bilatzen du Tuckerrek, etengabe ferekatuz masa handiko igeltsu-modelatuan. Ikuspegi erlatibista du, figurazioa eta abstraktua desberdintzeko orduan; ez du ikusten kontraesanik. Zentzu batean, figurak dira eskultura guztiak; figura osorik irakurriz gero, unitate bezala.

79 "There were times when I thought of the Golden Temple as being like a small, delicate piece of workmanship that I could put in my hands; there were times, also, when I thought of it as a huge, monstrous cathedral that soared up endlessly into the sky. Being a young boy, I could not think of beauty as being neither small nor large, but a thing of moderation". *Ibid.*, 21. or.

80 Arthur Stanley Eddington. *Space, time and gravitation : an outline of the general relativity theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 1920.

Tuckerren lanek erakusten digute, batetik, masa trinkoa ez dela estatikoa, baizik eta taupakaria; bestetik, Tuckerrek berealdiko tentsioa nabarmentzen du konfigurazioaren eta bolumenaren astunaren artean, edo masaren tentsioari dagokionez; eta, azkenik, objektu latza da, jatorrizko harriak bezala; masa abstraktuak dira, eta horietan beste presentzia bat dute formaren nolakotasun fisikoek. Bere piezek ez dute sekula "irudikatzen", esaterako, buruak; lehenik eta behin, *presentzia* dira.

Lawrence Durrell-en aipu batekin hasi dut saiakera: "Ziurrena, infinitua zabalteko bidaliko gintuzten hona"⁸¹. 1968koa da *Tunc* eleberria. Urte hartan *Series A No. 1* egiten ari zen Tucker: zilindro itxurako eskultura-multzo bat; itxuraz, halabeharrez zabaltezen dira, elkar kateatuz eta bata bestearen gainean jarriz, eta artikulazio horretan espazio bat eratzen da. Kontrastetik sortzen du forma, eta kontrastea bilatzen du sinplearen eta forma horren zabaltearen artean, forma sinpleen fusioan edo artikulazioan. Eskultura agertzen denean, beren izaera geometrikoa, zilindro itxurako gorputz-enborren izaera galtzen dute ia industrialak diren forma sinple haiek. Durrellek tenplu, hilobi eta eskultura greziarrei buruzko gogoetekin hasten du eleberria; mires-ten ditugun hondakin, gorputz-enbor eta harrien artean dabilela: "Gizatiarra izaten jarraitu behar zuen bere ikuspegiaren eskalak, nahiz eta iragan, gaurko eta etorkizuna ere hartu. Borroka horren eta dilema horren emaitza ikus dezakezue zuek, hemen ebatzita neurri batean, harri-historia honetan"⁸². Horren guztiaren aurrean, denboraren joanaren aurrean, bere buruari galdetzen dio, handik lerro batzuetara:

Nola berrezarri geometria gizatiarrarekiko miresmena? Horixe da kontuaren gako⁸³.

Tuckerrek eman digu erantzuna azken hogeita hamar urteotan, erakusketan: bere lana hemen dago, guri infinitua zabal diezagun.

Eta nire gogoetarekin amaituko dut. Azken denboretan, erakusketa prestatzen ari nintzela, Tucker bisitatzen ari nintzela bere Aix-en-Provence amerikarrean, bere bakardadean, lanak aukeratzen, aukera izan dut berearekin hitz egiteko eskulturaz, bere lan etengabeaz, bere eguneroko borrokez (errutinak, ankeretasun fisikoa, nagitasuna), arte bizi guztiaren betiereko eta gaur-gaurko tradizioaz (klasikoa, gotikoa, barrokoa, indioa, historiaurrekoa). Tuckerrek, inolako lotsarik gabe, ez du muturrik sartzen bere *Zeitgeist*-ean, eta paso ere egiten du. Modu adoretuan, gaurkotasunetik aparte geratzen da, hau da, korrontetik irteten da, eta, New Yorken bizi arren, *outsider* bihurtzen da. Ashfieldek bazter aldendu hartan, Rodinek eskulturaren hiru baldintzei buruz esandako hitzek oihartzuna dute, eta bizi-bizi agertzen zaizkit: askatasuna (lege bakarra), plazera (gida bakarra) eta lanaren egia (ez zehaztasuna, baizik eta sinpletasuna) dira aipatutako hiru baldintza horiek, hain justu.

Hortxe datza Willian Tuckerren hizkuntza eskultorikoaren benetako handitasuna.

81 Lawrence Durrell. *Tunc*. London : Faber and Faber, 1968, 73. or.

82 "The scale of his vision, however much it might include past, present and future, had to remain human. The fruit of this struggle, and this dilemma, you can see partly resolved here in this stone cartoon".

83 "How to restore the wonder to human geometry -that is the crux of the matter".

© Babestutako materiala



William Tucker, Ashfieldekko estudioan,
Massachusetts, 2014

8

Eskultore-marrazkiak

Eskultoreen grafismoa erraz antzematen da, beti izaten baitute asmo argia bolumenak markatzeko, obrako subjektuak espazioa *nola* hartzen duen edo espazio batean *nola jarrita* dagoen nabarmentzeko. Eskultoreak lerro gurutzatuaren indarrak eta itzal indartsuaz baliatzen dira horretarako, edo akuarela-ukituaren orban soilaz bestela. Horrela sortzen dute bolumena, argia edo, besterik ez bada ere, mugimendua; hala Rodinek nola Kolbek, berdin Maillolek nola Moorek. Ez, ordea, David Smithek, ez eta Eduardo Chillidak ere. Azken hauen marrazkiak, kontzeptu aldetik beren eskultorekiko paraleloak izan arren, ez dira beti eskulturaren euskarria edo eskema izaten. William Tuckerren marrazkiak ere ez dira ohiko eskultore-marrazkiak.

Tuckerren obra grafikoa, hau da, bi dimentsiotan baizik adierazita ez dagoen obra, bi teknikaren eta hainbat baliabideren bidez zabaltzen da: ikatz-marrazkien eta monotipen bidez.

Monotipoak

Tuckerren marrazkiak ez dira *eskulturarako* egindako marrazkiak. Ikerketa-prozesuak dira, ordea; eskultura-
rekiko paraleloak, baina laguntzeko xedez berari lotuta egon gabe. Era berean, monotipoak, hau da, modu
bakarrean sortutako estanpak –bestela esanda, behin bakarrik inprimatutakoak, batzuetan kristalezko matri-
ze bat abiaburu hartuta– ez dira grabatuaren generoan sartzeko moduko obra grafikoak. Artistak modelatura,
argira eta itzalera hurbiltzeko egindako esperientziak dira, aitzitik. Tuckerrek esan duenez, bere monotipoak
ez dira eskulturak egiteko prestatutako estudioak; Garner Tullis inprimatzaileak eman zien titulua⁸⁴. 1985eko
piezetarako prest zituen igeltsuzko lehen zirriborroen ondoren egin zituen, eta Greziako mitologiako jainkoen
izenak dituzte. Multzoa bukatu zuenean, artistak eta inprimatzaileak elkarren artean banatu zituzten mo-
notipoak. Tuckerrek monotipoen beste multzo bat egin zuen 1987an Tullisekin batera. Multzo horretakoa
da Londresko Tate Britain-ko bilduman dagoena (P11213). Aurreko urteetan erositako obren fitxak idatzi
zituenari Britania Handiko instituzioak 1993an bidalitako gutun batean, eskultoreak argi azaldu zuen nola
sortu ziren monotipo horiek:

Idea banuen, buztinezko modelo txiki batzuk, baina marrazkirik ez. Aurrez ezin diseina zitezkeen eskulturak egin
nahi nituen; ez aurrealderik, ez atzealderik, ez ikuspegi “onik” ez zutenak. Monotipoen bidez, ideia horiek probatu
ahal izan nituen, arin eta intuizioz, eta eskala handiago batean, nire gorputzarekin erkatuta⁸⁵.

Tuckerren ustez, irudi horiek zera ziren: “gehienbat soinak, askoz ere irudi txiki eta trinkoagoak, kolorea
(nolabait) erabiltzen dutenak”⁸⁶.

Kronos monotiporako Tate Galleryk 1985ean idatzi zuen fitxak honela dio: “Artistaren arabera, bazterreko
grabatu bat da bere lan osoaren barruan, baina onartu zuen aukera izan zuela ‘eskala handian eta arin lan
egiteko, ediziorik edo berrikuspenik egin gabe, eta hori arazoa izan zela beti grabatuan edo litografian’. Azal-
du zuenez, monotipoak inprimatzea ‘oso esperientzia zuzena eta fisikoa zen, igeltsua lantzea bezalakoa; eta
gorputzarekin sortzen zuen lotura, begiekin baino gehiago”⁸⁷.

Hizkuntza bisuala sortzeko, artistak ondo ulertu behar du jendeak nola sumatuko duen bere *statement-a*.
Eta Tucker ohartu egiten da ezagutzan oinarritu behar duela, aurrera egin ahal izateko. Hainbat eskalatan
garatu behar du, eta monotipoko orbanaren jokoak, estanpatze leun eta bakan horrekin, aukera ematen dio
orbanaren zentzuaz eta mugimenduaz ohartzeko. Hortaz, grabatutako monotipo hauek ezin ditugu halakotzat
jo, paperean egindako esperientziatzat baizik, edozein marrazki bezala.

84 Garner Tullisek (1939) International Institute of Experimental Printmaking sortu zuen 1972an, Santa Cruzen (Kalifornia). Erakunde hura, handik
urte batzuetara, 1976an hain zuzen, San Frantziskoko Experimental Workshop izatera pasatu zen. 1987an, Tullisek Workshop-a sortu zuen New
Yorken, World Trade Centerretik hurbil, baina 2001eko irailaren 11ko atentatuak gertutik bizi ondoren, Italiara eraman zuen egoitza.

85 “I had an idea, some small clay models, but no drawings. I wanted to make sculptures that could not be drawn in advance, would have no
front or back, no “good” views. The monotypes were an opportunity to test these ideas, quickly, intuitively, and at a larger scale in relation
to my body”. William Tuckerrek Tate Galleryra bidalitako gutuna, 1993ko apirilaren 27koa, hemen aipatua: *Tate Gallery: illustrated catalogue
of acquisitions 1986-88*. London, 1996. *Online* eskuratu daiteke, hemen: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-kronos-p11201/text-catalogue-entry> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 8a).

86 “mostly torsos, much smaller and denser images [which] use colour (of a kind)”. *Ibid.*

87 “According to Tucker, printmaking is marginal to his work, although he said he enjoyed the opportunity ‘to work large, and fast, with no editing
or revision, which always seemed to be an issue with etching or litho’. Monotype printmaking, he explained, represented ‘as direct and
physical an experience as working in plaster; a connection with the body, rather than the eyes’”. Hemen argitaratua: *Tate Gallery: illustrated
catalogue of acquisitions 1986-88*. London, 1996; *online* eskura hemen: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-kronos-p11201/text-catalogue-entry> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 8a).



Victory-ko marrazkien aukeraketa (2000), William Tuckerren estudioan, Ashfield, Massachusetts, 2008ko azaroa

Ikatz-marrazkiak

Monotipoak alde batera utzita, Tuckerrek marrazkiak egin ditu arkatez, ikatzez edo klarion beltzez, eta tintaz. Ez dago artistaren lehen aldiko marrazki askorik, eta daudenek bereizmen mekanikoa dute, txantiloiek bezala. Egia esan, Tucker egiten ari den eskultura –Julio González bezala– hiru dimentsioko marrazki baten modukoa da. Gainera, bi marrazki-mota daude: ikusten ari dena dokumentatzeko erabiltzen dituen marrazkiak, adibidez, erakusketa batean ikusitakoa edo datu interesgarri bat gogoan izateko eginak; eta nik erakusketa honetarako aukeratu ditudanak. Azken horiek oso praktika desberdinak dira, marrazki hauek ez baitute xede bat, ez ditu eskultura *baterako* egin; oso esperientzia pertsonalak dira, marrazkiaren tradizioa hurbiltzeko modu berri bat. Tuckerrek onartzen du eskultura batzuk marraztu zituela Bilboko Arte Ederren Museoak 2000. urtean Rodini eskainitako erakusketa edo berak ikusitako Riaceko gerlarien erakusketa bat zela-eta, oroitzapen edota ikuskera baten dokumentu gisa. Marrazki horiek koadernoetan eginda daude, euskarri horizontal batean edo eskuaren gainean landuta. Nik berrogeita hamar ale hautatu ditut, artistak paretan iltzatutako paper baten aurrean zutik marrazten dituen beste esperientzia horien adibide gisa.

Tuckerren marrazki hauek duten balio pertsonal handia nabarmentzeko, onena David Smith edo Eduardo Chillidaren marrazkiekin erkatzea da, lehen esan dudan bezala, horienak ere ez baitira ohiko eskultore-marrazkiak. Amerikarrak *espazioan marrazten du*, eta lerroa erabiltzen du, hori da adierazteko duen oinarritzko osagaia. Funtsezko ezaugarrien artean, erabilitako baliabideen heterogeneotasuna –harremanetan jarri eta energia ematen baitiote elkarri– eta gaien elkarketa eta aldakortasuna ditugu, elkarren arteko lehian. Hogei-ta hamarreko hamarkadan arkatez edo tintaz egin zituen lehenengo marrazkiak margolanen zirriborroak dira ia, eta, aldi berean, bidimentsionaltasuna gainditu nahi dute. Gero, 1930eko hamarkadaren erdialdetik berrogeita hamarreko hamarkadaren erdialdera arte, Smithek berrogei marrazki-koaderno baino gehiago bete

zituen, eta hor dago jasota etorkizuneko eskulturen hazia. 1950eko hamarkadako azken urteetan, Smithen marrazkiaren eta eskulturaren arteko bereizketa eragin zuen. Independenten bilakatu zituen, ideiak, prozesuak eta teknikak trukatzeko. Bere belaunaldiko margolarien izaten zituzten berehalakotasunez eta bat-batekotasunez egin zituen marrazkiak, eta horrela erabat bereizi zituen zirriborro gisa zuten eginkizunetik. Hiru multzo handitan bil ditzakegu Smithen marrazkiak. Haietako bakoitzak bere ekoizpen askotarikoko aldi berezi bat izango du hizpide: lerroko marrazkiak, tinta-fluxuak eta esprai-marrazkiak edo lausotzeak (*think pieces* deitakoak).

David Smithen marrazki askotan hainbat sorkuntza-lanen taupada aurkituko dugu batera, egileak *workstream* izenez definitzen duen lan hori, garatzen ari dena, eta bere nortasun artistikoaren berrespena baizik ez dena. 1953ko martxoaren 23ean Portlanden (Oregon) emandako hitzaldi batean esan zuenez, "marrazki hauek eskulturarik egiteko estudioak dira, batzuetan eskultura egiteko eta beste batzuetan ezin egin daitekeen horretarako. Batzuetan, atmosferak dira, eta bertatik oharkabean hautatzen da eskultura-forma ekoizpen-prozesuan. Orduan, amorfoa den zerbait izan daitezke berriz, baieztapen zuzenak adierazten dituen zerbait, ni subjektutzat eta marrazkia ekintzatzat hartuta. Nire identitatearen baieztapenak dira denak, eta etengabeko lan-fluxuan dute sorburua"⁸⁸.

Grina horretan, denboraren ekonomia ezinbestekoa da, aurrerapena eta obraren bilakaera egituratzen dituelako. Eskultore gisa, bere bidea motela da eta "marrazkia lan fisikoari orekan eusten dion bilaketa arina da"⁸⁹. Horrela zioen Smithen New Orleansen, Tulaneko Unibertsitateko Sophie Newcomb Collegen George Rickey antolatutako ikastaro batean, 1955eko martxoaren 21ean emandako hitzaldian. Antzeko zerbait dago Tuckerrek marrazteko duen forman, hain zuzen, prozesuak *zehazten* duela lorpena. Izan ere, eskultore amerikarrak Ohioko Unibertsitatean 1959ko apirilaren 17an emandako hitzaldian esandakoak sina nitzake: "Hasieran sentimendu sakon bat badut, ez dut amaiera jakin behar: konponbidea lortzeko borroka da garrantzitsuena"⁹⁰.

Aitzitik, Chillidaren marrazkiak ikurren, forma zuri eta beltzen hizketaldi bat dira, aurka jarri ordez *interpenetratu* egiten dira, eta leku dinamiko bat, geometria berri bat, oreka plastiko berri bat sortzen dute haien artean, mugaren kontzeptuarekin jolastuz. Lerro, forma, kolore eta konposizioaren alkimia berezi horren bidez, paperezko laukizuzenak tximistaren indarra edo altzairuaren dardara biltzen du. Chillidaren marrazkia hotza da, bere obra plastikoa bezala, sutan lantzen duenean ere bai. Marrazki arrazoitua da, sintesiaren, laburduraren diziplinara makurtua, lerroen ahalik eta bakuntasunik handienarekin une bisual erabatekoa lortzeko.

Tuckerren marrazkiak ez dira ohiko eskultore-marrazkiak, figura baten egoera espaziala nabarmentzekoak; baina, hala ere, ez daude David Smithen uhin espresionistan, ez eta Chillidaren kaligrafien bibrazio autonomoan ere. Marrazkian, Tuckerrek oihal bezala paretatik zintzilikatutako paperei egiten die aurre, eta, ikatz-ziri lodiak erabiliz, euskarririk urrutiratu gabe, marko arkitektonikoaren mendan jarritako irudi bat islat-

88 "These drawings are studies for sculpture, sometimes what sculpture is, sometimes what sculpture can never be. Sometimes they are atmospheres from which sculptural form is unconsciously selected during the labor process of producing form. Then again they may be amorphous floating direct statements in which I am the subject, and the drawing is the act. They are all statements of my identity and come from the constant work stream". David Smithen pentsamenduko ideia nagusiak hemen daude bilduta: Garnett McCoy (arg.). *David Smith*. New York ; Washington : Praeger, 1973.

89 "drawing is the fast-moving search, which keeps physical labor in balance". Ibid.

90 "If I have a strong feeling about its start, I do not need to know its end; the battle for the solution is the most important". David Smith. "Tradicion and identity"; *online* eskura hemen: <http://www.davidsmithestate.org/statements.html> (kontsulta: 2015eko maiatzaren 8a).

zen saiatzen da —eta papera bera da markoa, hobi baten modukoa—. Hortaz, paperetik sortzen duena, irudia edo objektua, estututa bezala sortzen da, eskulturari dagokion bertikaltasunera eta grabitatera mugatuta, artistaren besoa bera baita muga, bere luzapena, alegia. Zutik egindako marrazkiek duten muga hori nolabait orekatzen da artistaren gorputzak plano horretan jartzen duen energiari esker, dantzari batek lur horizontala- ren gainean jartzen duenaren modukoa baita.

Tuckerren aurrez aurreko marrazkietan, ez dago perspektibarik, ez horizonterik ere; presentzia dago, gure begirada pausatzen denean azaleratuz eta aldi berean marra horien itsasoaren sakonean desagertuz. Irudia orbanen itsaso horretatik azaltzen da, eta, aldi berean, bere erritmoen abstrakzioan murgiltzen da, Rorschachen test baten irudiaren modura. Ñabartuz doan gure begirada, gero eta sakonago eta azkarrago, modelatua ulertzen hasten da, ez baita guztiz abstraktua. Paperean, giza soin bat, buru bat edo esku bat ageri dira, egitura disipatiboak baina aldi berean koherenteak balira bezala, hau da, “errealak” diren beste alderdi batzuk —hala nola, argia eta forman duen inpaktua (ukipenezko-epidermikoa)— agerian jartzen dituzten formak. Tuckerren marrazkiak *berez* dira marrazkiak. Ez dira *sketchak*, ez eta eskultura baterako zirriborroak ere, edota egindako eskultura bat oroitzeke marrazkiak. Ikonografia soila eta mugatua du, eta teknika oso murriztuta dago, ikatz-ziria erabiltzera ia. Alabaina, era berezia du marrazteko, Giacomettik bezala. Dena dela, suitzarrak zorrotutako berunezko arkatzarekin zizelkatzen eta zehazten du, eta honek ikatzez orbantzen eta barreiatzen du. Tuckerren marrazkiek ez dute forma ikertzen, kontzeptua ikertzen dute. Goyaren *Koloso*a lana bezala, ezerezetik sortzen dira, paperaren hutsetik.

Tuckerren marrazkien izaera bidimentsionala nabarmentzen dut, hau da, baliabidearen eta bere esanahiaren berezko muga erabatekoa. Alabaina, marrazkiaren barneko ezaugarriak ikusita, aldendu egiten da tradiziozko eskultore-marrazkietatik —Rodin, Brancusi, Calder edo Serra—. Eskultore horiek espazioa antolatzeke duten modua argia eta sendoa da, eta zuzenketak eta damuak ez dira mozorrotzen, baliatu egiten dira, grabatuan tintak bezalaxe, atmosferak sortzeko, zizelkatzeke edo modelatzeko baliatu ere, artista bakoitzaren joeraren arabera. Henry Mooreren 1943ko *Arrangements of Figures* izeneko marrazkiak ikusita —*Shelter* (aterpea) izenez ere ezagunak—, bistan da baldintzatu egin zuela bere ondorengo eskultura-lanaren zati handi bat. Lerroen joko handiz landuta daude irudiak sortzeko, eta kolore-ukitu txiki bat izaten dute beti. Hala ere, Moorek ez du kolorearekiko interesik, berez; atmosfera eta espazio bat sortu nahi du formen inguruan, hori axola zaio, eta figurak marrazkian kokatzen ditu, eskultura leku batean jartzean jokatzeko den modu berean. Paperaren gainazalean marra batzuk egiten ditu, lerro paraleloak eratuz edo zurrunbilozko jokoak bestela, argien isla kontrolatzeko eskultorei patina ematen dien modu berean. Tuckerren orbanek askoz ere zerikusi gehiago dute Pierre Bonnarden marrazkiaren sentsazio espazialarekin. Irudikapenetik eta emoziotik harantz eramaten dute ikuslea, hausnarketa eginarazten diote isilean begiratzeko kontzientziari buruz, eta norbera- ren nian errebotarazten, isilune batean bezala.

Bestalde, Matisseren marrazkiek ere ez dute batere zerikusirik Tuckerrenekin. Hala ere, Matisseren emakumeen irudikapenen azken xedea ez da emakumeen biluztasuna islatzea, hori aitzakia besterik ez baita; era berean, formaren helburua ez da bolumena sortzea, arabeskoa baizik. Esate baterako, erretratuetan, Tuckerrek ez du begirada edo keinua bilatzen, formari buruzko ikuspen intimoa baizik.

Agerpeneko marrazkiak, ez irudikapenekoak

Tuckerren marrazki gehienak figuratiboak dira: figura bat agertzen da haietan, dela erretratua, dela burezurrara, dela eskultura edo eskulturaren zatietako bat. Hala ere, ez dira marrazki deskribatzaileak, ezta informatiboak ere. Kanpoko irudi bat agerian jarri ordez, irudikatu ordez, marrazki horiek agerpen hutsa dira, eskultura bezala: figurak artistaren gogo-aldartearen berri ematen digu pixkanaka. Ezaugarri hauek dituzte denek:

- Marrazki handiak dira, paretan bertikalean bermatutako paperean landuak, eta zutik eginak.
- Aurrez aurreko marrazkiak dira, baina ez dira ikonoak, jarrera edo mugimenduren batekin gure begiradari aurre egiten dioten figurak baizik.
- Marka eta marra bakoitzak artistaren agerpen fisikoa jartzen du agerian, bere ukitu trinko eta kementsua, *charcoalek* paperean egindako aztarna aberezkoa ia, arrasto gogor hori. Bere energia edo arnasa hortxe daude oraindik.
- Erretratuak eta burezurak alde batera utzita, eskulturen irudiak dira gehienak, etorkizuneko edo iraganeko eskulturen irudiak, baina *ez dira zirriborroak*; ez dira irudikapenak, gogo-aldarteak baizik, soin edo odaliska baten gainean eroritako argi aldakorrek bere sendotasuna urtu, eta erritmo edo arnasa bilakatuko balu bezala.

Tuckerren marrazkietan ez dago gorputzik –pertzepzioaren lehenengo unean–, urtzen diren masak baizik. Orbanak dira, eta ez dira espazio *batean*, paperaren espazioan gorputzen. Aitzitik, haiek sortzen dute espazioa paperarekin batera. Ez du lerroarekin marrazten, orbanarekin baizik. Ikatz-ziri trinkoz egindako marra zabalen fluxuak gainazal lauaren espazioa orbantzen du, eta dentsitateak sortzen ditu, orban horien arteko harremanen espazioan, gero gorputz gisa ikusten baitira.

Tuckerren irakaspén teknikoak zentzu bikoitza du; alde batetik, teknika mekanikoa ederki ezagutzen duelako –nolabait esateko–, hau da, tresna eta materiala, eta, kasu honetan, ikatza bera, eskuz zuzenean atxikia; bestetik, teknika garrantzitsuago bat ere ezagutzen duelako, eta horrek bide ematen diolako bere mundu plastikoa aurkitzeko –bere ikerketa artistikoari dagokion *tempoa*, barneko eta kanpoko isuri bikoitzean–, bi-lutzen duen irudiaren aurrean dantzan aritzen denaren moduan, bertikalki zintzilikatutako paperaren *aurrean mugitzeko*. Tucker piano-jotzaile baten moduan lerratzen da paperaren aurrean; horrek, egile bat interpretatzean, teknika instrumentalaren ezagueraz edo bertuosismoaz baliatzeaz gain, trebetasun espiritualago bat erakutsi behar baitu: sortzailearen soinuzko mundua “aurkitu eta bertan murgildu” behar du, sortzailearen musikaren “tempoan” sartu. Burezurren marrazkietan, Tuckerren arreta ez dago burezurrean bertan jarrita, ezta bertan *vanitas* giza hezurmamituko den adierazpen batean ere. Hezur horrek (mendi baten gisa) modulazio plastikorako eskaintzen dituen aukerek pizten dute bere arreta.

Papera tratatzeko eta bere ikuspegia igortzeko duen moduak ere ez du zerikusirik eskultoreen ohiko marrazkiekin. Tuckerren marrazkietan irudia pixkanaka jartzen da agerian, figurak artistaren agerpenaren berri ematen digu apurka, bere arnasarena. Nola edo hala, trantzeko marrazkiak dira, indiarren dantzakoak; bertan, erritmoa ez dute hanken jauziek ezartzen, ez besoen arabeskoak, baizik eta estatikotasunak, keinuak eta barneko gogo-biltzeak.

Tuckerren zutik marrazteko esperientzia honek Tokioko Body Weather Farm delakoaren zuzendaria zen Min Tanaka dantzariaren etzandako esperientziak ekartzen dizkit gogora, baina *alderantziz*, Tuckerrek minimalismoa alde batera utzi zuen garai berekoak baitira. 1975 eta 1977. urteen artean, Tanakak *Butai Dance Event* delako seriea aurkeztu zuen, giza gorputzaren aukera funtzionalak zalantzan jartzeko; 1977 eta 1981 artean, *Hyper Dance* eta *Drive* aurkeztu zituen, naturaren eta gizakiaren barne-bizitza erakusteko; eta, 1982an, *Emotion*, gizakiaren bilakaeraren azterketa. Bere ikuskizunetan, artistak biluzik egiten du dantza espazio aske batean, baina bere benetako espazioa gorputzarena da. Dantza estatikoa da berea, edo, hobeto esanda,

azalaren edo gorputzaren gainazalaren dantza. Koreografiatik harantz, Tanakak bere gorputza lantzen du eta galde egiten dio, galtzen edo fosiltzen utzi behar ez den barneko kontzientzia baten adierazpen garbi gisa. Norman Mailer amerikarrak hau idatzi du dantzari honetaz: “Eskultorea banintz, esango nuke Min Tanakaren dantzari behatuz izugarri ikasi dudala obra plastikoari buruz”⁹¹. Gorputz-mugimenduen, animalien, pertsonen edo intsektuen indar sortaileak artista horren dantzaren bitartez helarazten zaizkio idazleari.

Min Tanakaren fetu-jarrerek, arrautza formako jarrera horiek, Brancusiren *Jaioberriaren* buru obalak ekartzen dizkigute gogora, edo Vantongerlooren bola- formako eraikinak, edo 1951n egin zituen plexiglasezko objektuak (*Un fini dans l’infini*), edo 1961eko *Système planétaire* lana, *ductus* hori baitute denek, arrautza-formarena, biribiltasunarena, bere baitan bildutako giza gorputzarena. Baina gure gorputzarekin dantza esperimentatzen dugun bezala, eskulturan ere ukimenez sentitzen edo antzematen den espazio bat dago. Brancusiren eskultura guztiek ukimena dute xede; Calderrenek ere bai. Dantzan, materia da ekintza zehazten duen giza gorputza, baina begirada ere bai. Lehenik eta behin, dantzaren baliabidean oinarritzko elementu hauek daude jokoan: gertaera baten kokapena eta espazioa, gertaeraren denbora eta materialak, bereziki giza gorputza. Tuckerrek gorputzaren azterketa hori bilatzen du, eta ez du giza gorputzak espazioan dituen ezintasunetan bilatzen, *gainazalean* baizik. Eskulturren, behaketaren eta eskalaren mugak neurtzeko, gorputz-azalaren, bere argi-itzalen, begirada aurrean duen *bibrazioaren* emozio- eta sentipen-karga ere erabiltzen da.

Tuckerren marrazkiak paretaren aurrean zutik izandako elkargune horretan sortzen dira, oholtza baten gisan, artistak bere dantzan murgiltzeko duen *floorboard* moduko horretan –Min Tanakaren antzera–. Badirudi egilea borrokan ari dela papereko laukiarekin edo laukizuzenarekin. Kontua da gainazal horretan egin daitekeenari buruzko arauak haustea. Nolabait ere, euskarriaren gainean distantzia –eta erretratua bera– desgertzen ari da. Baina, lerro eta marra horietatik, gainjarritako keinu eta orban horietatik, irudia *ateratzen* dela ohartzen garenean, argi ulertzen dugu hori sortzeko egin den lan neketsua. Tuckerren marrazkiak ez dira erraz antzemateko modukoak; denbora behar dute, modelatu egin behar dira, eskulturako erliebeak balira bezala. Izan ere, haietako asko sortzen dira, hain justu, eskultorea lanean ari denean tailerrean jasotako igeltsuzko zati txikiekin. Zati horiek eredu berriak balira bezala erabiltzen ditu, irudi berria, soin berria, *Branka* berria ematen dioten objektuak balira bezala, modu horretan modelatuaren itsasoa berriz urratu ahal izateko.

Tuckerren marrazkietan espazioa zikindu nahi da, orbanak harremanetan jarriz, irudikatutako ingeradatik (gorputza irudikatuzetik) eta bere erritmo eta musikaltasunetik haratago joz. Marrazki hauek dimentsioz hornitzen dute gainazal laua, espazioa baino gehiago, bolumen eta sentsualitatearen *sentsazioa* “sorrarazten” dute. Ez dute Matisseren marrazki lauetako erritmoen musikaltasuna bilatzen, gainazal gisa ikusitako gorputza inguratzen edo eratzen duen lerroaren erritmoarena. Gorputz batek izan behar duen hiru dimentsioko espazioaren bolumen-sentsazioa gorputzen saiatzen dira. Rubensen antzera, baina, *forza del pennello* edo olioaren jariora erabili ordez, lur errearen marra lehorraren orbanaz baliatuz. Tucker paperaren aurrez aurre jartzen da, oholtza bat, *stage* bat balitz bezala, bere kontakizun txikia edota bere dantza horra botatzeko. Hortxe aurkitzen du bere *estiloa*, paperera hurbiltzeak sortzen duen erotismoaren eta aurrez aurreko begiradaren intimotasunaren artean; hortxe aurkitzen du, finean, gainazala igurtzeko eta irudia eratzeko modua.

91 Hauxe dio aipu osoak: “If I were a sculptor, I might say that watching Min Tanaka dance taught me a great deal about sculpture. Since I am a writer, I will propose that I learned an amazing amount in a short time about the movements of insects, of plants and animals, was introduced to the inner life of a baby beginning to walk and saw flights of pterodactyls, and the sleep of the dead”

