

Esanahia espazialki nahasia da, markoztatua

Egileak 50eko eta 60ko hamarkadetan Harry Harlowk tximinoekin egin zituen esperimentu eta hauek

garatzeko erabili zituen objektuak harremanetan jartzen ditu 40ko hamarkadan Isamu Noguchi

eskultoreak eta Martha Graham estatubatuar koreografoak diseinatutako dekoratu abstraktuekin.

Harlowren primatzen esperimentuak aski

ezagunak dira Estatu Batuetako edozein unibertsitatetan oinarriko psikologia ikastarorik egin duen edonorentzat. Ni betidanik liluratu naute. Lehenago ere aipagai izan ditut, modu apalago batean, 1982. urteko bi lanetan: eskala handian egindako *Monkey Island* proiektuan, eta bideo batean, *The Banana Man*. Harlowren esperimentuak gogoangarriak dira, besterik ez bada ere saio horietarako diseinatu zituen ordezeko tximino ama estatuen irudi izugarriengatik. Beste behin material horretara itzuli naiz, hain zuzen ere objektu horien estetikaren eta arte modernoaren produkzioarekin duten harreman inplizituaren gaineko auziek nire jakin-mina akuilatzen jarraitzen dutelako.

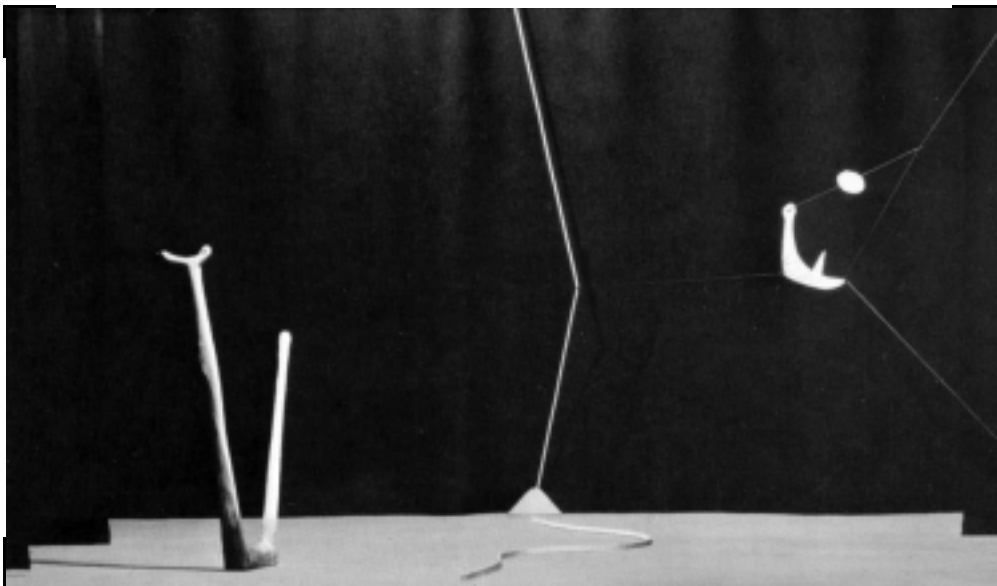
Harlowren esperimentuek tximinokumeak bere amarekiko duen atxikimendua dute aztergai, eta kumea, baita gizakumea ere, bere amari oinarrian gosea kentzeko lotzen zaiola defendatzen zuten atxikimenduari buruzko teoria garaikideei buru egiteko asmoz garatu ziren.

Harlowek amaren bularrari berebiziko garrantzia ematen dion teoria hau bazter utzi

eta ukimenezko atxikimenduari buruzko teoria orokorrago bati heldu zion. Ordezko bi ama egin zituen: bata felpaz estalia, tximino amaren gorputz iletuaren tankeran, eta burdin harizko egitura bat zirudiena bestea. Ama leunak ez zuen biberoirik, eta burdin harizkoak, berriz, bai. Tximinokumeek ama leuna nahiago zuten, honek elikagairik eskaintzen ez zuen arren. Harlowren beste saio batzuetan, tximinokumeak egoera beldurgarriak jasan beharrean ipini zituzten, eta haietan kume ikaratuei ordezeko ama leunaren ukipena lasaigarri gertatzen zitzaizela frogatu zen. Hainbestearino, ezen luze gabe lehen ikaratzen zituzten objektuei aurre egin miazteari ekiten baitzioten. Berebat, kumeek ordezekoekin lotura iraunkorrak ezartzen zituzten, eta denbora luzez bereizita egon ostean ere ezagutu egiten zituzten.

Harlowren lanak alderdi bisualaren aurkako aurreiritziak dituela dirudi, amarekiko ukimenezko harremanari hainbesteko arreta eskaintzen diolako. Berak ordezeko amen diseinu bisualari buruzko azalpen gutxi ematen du. Batek pentsa lezake ordezeko tximino ama baten lehenengo ereduak egiazko tximino baten antza izango zuela, baina ez da horrela. Ordezko ama gisa tximino diseinatu bat erabili beharrean, adibidez, Harlowek eskultura figuratibo moderno estilizatu baten askoz antza handiagoa duen zerbait sortu zuen. Ama leunak buru handi biribila du, bizikleta baten islagailuen begiak, sudurraren eta ahoaren irudikapen geometriko sinplifikatuak, eta gorputz iletu aerodinamiko bat. Bere aurpegi biribila karikatura tankerako zorionaren erretratu baten modura irudikaturik dago. Ordezko horrek Bauhaus eskolari lotutako Oskar Schlemmer artistaren robot antzeko eskultura estilizatuak gogorarazten ditu, edo Max Ernstek 40ko hamarkadan egindako lanak, eskultura primitiboaren eragin handia zutenak.

Eskeleto itxurako burdin harizko amak “txakur aurpegi soila” du, Harlowk berak deskribatu bezala: animalia baten burezurra

Martha Graham *Errand into the Maze* 1947

dirudi. Emaizta bisuala zera da, ama leuna bizirik dagoela eta burdin harizkoa hilik. Ordezkoen buruen diseinuen artean dagoen alde bisuala azaltzeko Harlowek eman zuen arrazoi bakarra horrek bisualki bereizten zituela izan zen. Baina alde horrek kasik garrantzirik ez duela erasten du. Beranduago egindako esperimentuetan, bururik gabeko ordezkoez beren funtzioa buruak dituztenek bezain ongi betetzen dutela frogatu du. Interesgarria litzateke tximinokumeei inolako bereizgarri figuratiborik gabeko bi *ama* eskainiko zitzaizkien esperimenturik zergatik ez zen egin jakitea. Jatorriz, Harlowren esperimentuak tximinokumeez beren karioletan ipinitako trapuzko kuxin soilekin atxikimendu hertsia lortzen zutela ohartu izanak ernarazi zituen, nolabait gizakumeak mantarekin izan ohi zuen segurtasun harremana gogora ekartzen duena. Izan al liteke tximino haiek trapuzko kuxin horiekin “maitemindurik” egotea? Zein zen haiei ordezko “amen” itxura emateko oinarri logikoa?

Esperimentu hauetan ikusmenari buruzko erreferentzia kontraesankor ugari dago. Egiaztatu egin den arren bururik gabeko ordezkoez beren funtzioa burua dutenek bezain ongi betetzen dutela eta kumeez kolore ezberdineko ordezko bat nahiz bestearenganako ez dutela inolako begikotasunik ageri, beren garapenaren aldi jakin batean tximinoak beren ordezko amaren aurpegiari behatzen eta hura haztatzen hasten direla ere egiaztatu da. Sarbiderik gabeko gela batean dauden objektu “bisualki erakargarriak”, beren ordezko ama barne, ikusteko botoi bat sakatuko dute. Atari zabaleko saiogetan gauzatutako esperimentuek hainbat galdera eragiten dute. Esperimentu horren bertsio batzuetan, “ikara eragiten duen” objektua zaratatsua eta mugikorra da —eskuarki jostailu mekaniko bat—, baina beste esperimentu batzuetan objektu ezezagun bat da, besterik gabe. Objektu zalapartatu eta mugikor batek tximinokume bat ikaratzea guztiz ulertzekoa da, baina zer dela eta eragiten du beldurra jostailuzko mikrofono isil eta mugiezin batek? Eta tximinoak

bisualki hain ezgai badira, nolatan bereiz ditzakete mikrofono tankerako objektu bat eta gela berean dauden jostailu abstraktuak? Badirudi aldagai horietako batzuk tximinoen garapen mailaren eta beste zenbait faktoreren baitakoak direla.

Dena den, esperimentu horiek mundu bisualarekin harreman gatazkatsua dutela iruditzen zait. Esperimentuen izaera estetikoari hain arreta eskasa eskaini izanak ere orain arte esandakoa berresten du. Harlowren saioen ezaugarri estetikoak garrantzirik gabeko eragiletzat hartu izan dira. Objektu esperimental horiek diseinatzerakoan eragina izan zuten motibazioak, edonolakoak izanik ere, ez ziren aipatzeko modukotzat jo, edo erabat inkontzienteak zirela uste izan zen.

Alderdi inkontziente hori da, hain zuzen, Harlowren primateen gaineko esperimentuak hain liluragarri egiten dituenak. Agerikoa da animaliei buruzko ikerketaren zati handi baten xedea ez dela egiaz haien portaera argitzea. Nolabait giza portaeraren zenbait alderdi islatzera bideraturik dago. Primateen gaineko ikerlana tximinoak antzezle gisa baliatuz giza bizitzaren izaerari buruzko kontzeptu garaikideak erakusten dituen antzezlan moduko bat dela esan liteke. Donna Harawayk primateen ikerketari buruz ikuspegi feminista batetik idatzi du. Gizarte teoria sexistak legitimatzeko erabilia izan dela azpimarratzen du. 20ko hamarkadan egindako ikerketa goiztiar bat hartzen du adibide gisa. Ikerketa hartan, Londresko Zoologikoan ezarritako “tximinoen muino” batean mandrilen portaera behatu zen. Animalia haietako gehienak borroka basatietan hil ziren, gizakiek esparru horretan eraikitako tximinoen gizarte antolamenduak ez baitzuen animaliek beren ohiko ingurunean zutenarekin inolako zerikusirik. Ikerlan horretatik animalien gizarteei buruzko informazio baliagarrikerik atera al daiteke? Auzi horri dagokionez, Harlowren esperimentu ugari gizakien antzeko patologia ageri dituzten animalia disfuncional eta neurotikoa sortzeko eginak direla dirudi. Esperimentu horietako batean, tximino gazte batzuei adin bereko beste tximino batzuekin harremanetan jartzea eragozten zitzaie, modu horretara “amazuloak” ziren tximinoak sortuz. Beste esperimentu batzuek tximino katatonikoak, tximino masokistak, sexualki ezindutako tximinoak eta “ama gaiztoak” eragin zituzten.

Jendeak, oro har, Harlowren esperimentuak berotasunez hartu izana ulertzekoa da, pertsonifikazioaren gaiari estuki loturik baitoaz (1962. urteko *Mundu Azokan* aurkeztu ziren). Alabaina, arraro samarra iruditzen zait harrera enpatiko horri esperimentuetan garatutako egoeren irakurketa kritikorik gaineratu ez izana. Esperimentu horiek giza familia deskribatzen bazuten, zer familia mota da hori?

Adibidez, eredu horretan non da aita? Zein da bazterketa horren xedea? Irudimenak hegan egiten du: honakoa tximinoek hezur-mamitutako fantasia edipiko bat al da, edo familia eredu matriarkal antifaliko bat mol-

datzeko saioa, edo "hildako" amak bakarrik bizi diren ar-mundu anker bat, eta abar, eta abar, eta abar? Zinez harritzen nau, guraso bakarreko emakumezko familiak irudikatzen zituztelarik, esperimentu horiek moralki eztabaidagarriak izateaz inor kexatu ez izana, azken finean 50eko hamarkadan geunden eta. Harlowren lanari ikuspuntu horretatik begiratuta, Tennessee Williamsen edozein antzeulan bezain zirraragarria den antzerki aski melodramatikoa eta psikologikoa gisa alegia, Martha Grahamen dantza-antzerki lanetik ez dago hain urruti.

Martha Graham XX. mendeko estatubatuar koreografo itzaltsuenetakoa da. Ruth St. Denis-en dantza orientalistan trebatu ondoren, berezko dantza moldeak sortu zuen, gorputzaren hedapen eta uzkurdurak eta dantzariaren fisikotasunaren gailentasunak berezia. "Bere dantzariak oinak lurrean sendo dituzte, behatz puntetan ibili gabe, balet klasikoan ez bezala"¹. Louis Horst Grahamen aholkulari eta bere lehen garaiko dantza musikaren zati handi baten konpositoreak berori estetika primitibo batekin lotzen du: "Dantza primitiboa aztertuz gero, keinuak soilak eta zuzenak direla ikusten da, haur edo animalia batenaren gisakoak"². Berak dantzaren azterketa *lurtar primitiboa* deitzen duen horretan "mugimenduak behealdean eta lurrera bideraturik garatzen dira. Baldarrak eta animalia tankerakoak dira akaso... Baina beti soilak eta apenas artikulatuak dira; gutxi eta tinkoak"³. Grahamen lana deskribatzerakoan, animaliei buruzko erreferentziak etengabeak dira. *Dark Meadow* lanean, dantzariak "animalia iheskor, atzitzaila"⁴ dela esaten da... Berritro ere *Dark Meadow* aipagai, lan honek "memoria arkaikoaren, berezko kontzientzia primitiboaren, jatorrizko gizadi atzitzailaren, urtaroen ziklo kosmikoen eta maitasunaren bidezko espezieen birsorkuntzaren erreferentziak ditu bere baitan, emankortasun erritmo luze bat da"⁵. Eta Isamu Noguchiren eszenografiari dagokionez, "Grahamek ez du dekoratu batean dantza egiten, balia dezakeen, begiak asetzeara baino funtzio sakonagoa betetzen duen agertoki batean baizik. Berak nahiago du atrezzo-aren gaindi ibili, bere agertokiko objektuak mugitu, eraman, berrezarri, animalia bat bere ingurunean mugitzen den modu berean..."⁶. Interesgarria da azken deskribapen hau Harlowren primatetikiko konposaketan harian gogora ekartzea.

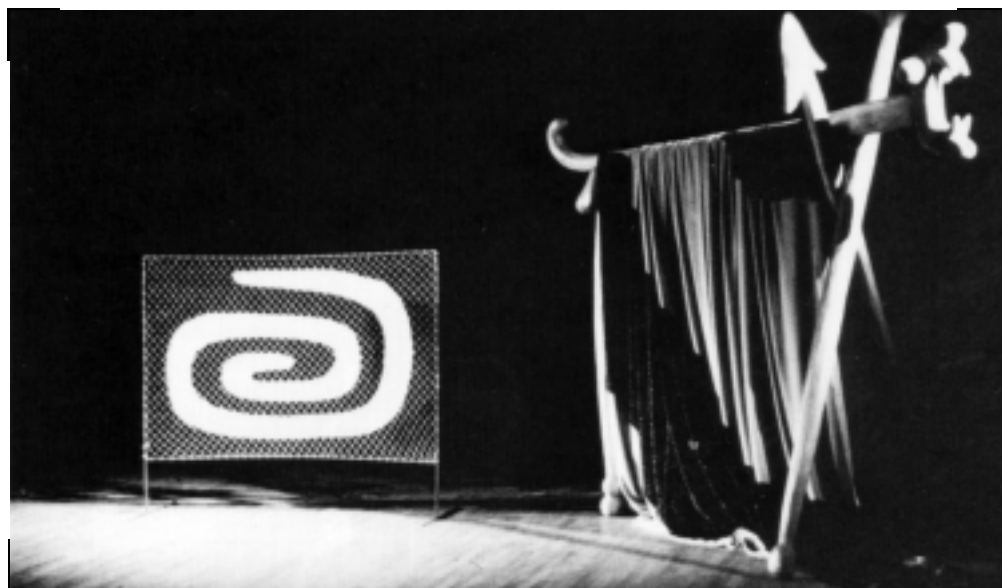
Ikusmenaren aurkako joera bera nabari daiteke, ukipenaren protagonismo bera. Noguchiren muntaiari buruzko deskribapena Harlowren atari zabaleko saiogelei berdindin aplika dakieke.

Animalien metaforak ohikoak diren arren, Grahamen lanean alderdi primitiboa eta animalia gogorapenak ez du mundu materiala soilik helburu. Noguchi "iraultza anti-materialista" bat aldarrikatzera iristen da, eta adierazten du artistak orain "gauzez baino areago gauzen arteko erlazioaz arduratu behar du... Faktore psikologikoak etorkizunean eragin handia izango du"⁷. Martha Grahamen dantza lana antzerki aski psikologikoa baten modukoa da. *Errand Into the Maze*

lanaren gainean ari delarik, Noguchik agertokia "Buruaren harpea bezala moldatutako eremu bat"⁸ dela dio (kolore goibela duena, postal merke baten moduan?), eta Grahamek Noguchiren eszenografia estilizatuetao bat honela deskribatzen du: "ate bat, nondik sekula izan ez nuen haurrak aurrera egiten baitu; baina aurrera egiten duen haur bakkarra ni neu naiz"⁹. Grahamen esanetan, dantzaren helburua "barneko paisaia ikusgai egitea"¹⁰ da. Baina, gainera, horrakoa ez da psikologia mundutar, banakoari zuzendua. "Adimenaren jatorrizko denbora"¹¹ baten zatia da, Noguchik deskribatu bezala. Psikologia mitiko, denboragabe eta komuna da.

Grahamek Carl Jungen teoria psikologikoak jarraitu ohi zituen, bere adierazpen honetan islatzen den moduan: "Arrazaren historia eta psikea erroak gizakiaren inkontzientean —arrazaren memoria— dituen artearen bitartez birbideratzen dira"¹². (Iritzi hori eskala ebolutibora hedatuko balitz, Grahamek tximinoentzako koreografia lanak egitearen ideiak ez dirudi ezinezkoak). 40ko hamarkadan, Graham bera jungiar analisispean egon zen. Grahamek Joseph Campbell mitologoarekin izan zuen adiskidetasunak ideia horiek berretsi egin bide zituen. Artistak jungiar analisiari ekin zion garai bertsuan koreografiatu zuen bere lan ziklorik ospetsuena: Dantza Greko edo Mitologikoak deitutakoak, *Herodiade* (1944), *Dark Meadow* (1946), *Cave of the Heart* (1946), *Errand Into the Maze* (1947), *Night Journey* (1947), *Judith* (1950) eta *Embattled Garden* (1958) bezalako lanak biltzen dituztenak, besteak beste.

Lan horien guztien dekoratuak Grahamekin batera 20 lan baino gehiagotan esku hartu zuen Isamu Noguchik diseinatu zituen. Garai hartako lanei buruz, Noguchik honakoa dio: "legenda zehatzaz haratago, gauza guztien jatorri den lozorro egoera orokor eta amorfo bateraino iritsi ziren"¹³. (Lozorro egoera amorfo hori China Towneko desio-putzuaren espazialitate orgiastikoa ote da?). Lan horietan, amorfotasunari modu ezberdinetara heltzen zaio. Horietako bat dantza



Martha Graham *Judith* 1950

lanen osagai narratiboak irudikatzeari uko egiten dion Noguchiren atrezzo-aren izaera figuratibo anbiguoaren bidez da. Ediporen mitoaren egokitzapen bat den *Night Journey* lanarentzako dekoratua Brancusirenen tankerako eskulturek osatzen dute. Eskultura horiek forma hezurtsuek moldatutako “ohe” oker, intzestu eragile batera daramaten koskak bezala ipinita daude. Objektu horiek Ediporen mitoaren testuinguruan duten esanahi sinbolikoa irakurketa pertsonalari zabalik dago erabat.

Anbiguoetasunaren bigarren maila bat antzerki lan hauen espazialitate zehaztugabea da. Beranduago arkitekturari lotutako bere eskultura eta lorategiekin ospetsu bihurtuko zen Noguchirentzat, Grahamekin izandako antzerki esperientziak bere lanaren norabidean eragin handia izan du¹⁴. Agertokiaren espazioa berez iluna da, eta atrezzo abstraktuak ez du eskalari buruzko inolako aztarnarik eskaintzen. Eskalari buruzko erreferente garbi bakarra antzezleek eskaintzen dutena da. Baina agertokia “adimenaren harpea” delarik, erreferente hori ere ezereztu egiten da. Antzezleak beheargoko eremu batean mugitzen diren irudi onirikoak bilakatzen dira. Grahamek efektu hori behin eta berriro erabiliko du bere dantza filmetan. Film horiek josturarik gabeko agertoki batean filmaturik daude, modu horretara horizontea-ren lerrorik ez dagoelarik. Dantzariak huts abstraktu batean flotatzen ari direla dirudi.

Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses izenburua daraman nire eskulturaren antzerkiaren antzeko anbiguitate espaziala sortu nahi dut, baina eszenaurreko markotik askea. Kaiola formadun egiturako hormetako biren ordezkari plexiglasa jarri da. Egiturak saiogelako jostailuen bertsio handiagoak barne hartzen ditu. Estilistikoki, Harlowren esperimenterik zirikusirik badu. Haietan tximinokumeei



Martha Graham Vestido para *Cave of the Heart* 1946

leihoetatik behatzen zaie eta tximinokumeei, era berean, zeharkatu nahiko lituzketen leiho eta horma ikusgaietatik barrena behatzen dituzte gurarizko objektuei. Nire eskulturaren, leiho horietako batek eszenaurreko “laugarren horma” gogorarazten du. Jolasgelako objektuak Noguchiren dekoratu baten antzera markoztatzen dituen “leihate” bat da. Bigarren horma plexiglas zuri zeharrragitsua batek osatzen du, eta esparruan garatutako jarduera ezberdinen gaineko bideo dokumental bat emateko pantaila lanak egiten ditu. Bideo hori josturarik gabeko agertoki batean filmatu da, Grahamen dantza dokumentuen antzera, eta ekintza eremu aski zehaztugabe batean gertatzen da. Agerikoa da bideo honetako espazioa ez dela kaiola barrukoa. Horrela, ikusleak krisi espazial moduko bat jasango duela espero dut.

Bideo zintak Anita Pace-k Grahamen tankean koreografiatutako eta Harlowrenen antzeko agertoki batean jokatutako dantza bat erakusten du, non aktoreek tximinoarena egiten baitute eta atrezzo-aren osagarri zenbaitekiko haserre edo atxikimendu handia ageri baitute. Azken atal honetan Albert Banduraren filmek eragin handia izan zuten. Harlowren atari zabaleko saiogelako jolas objektuen bertsio handiagoez gain, bi “ordezko” egin ditut, Harlowren eredu oinarriturik baina tximino bati baino gehiago, gizaki bati zuzendutako. Bideo klip ezberdinek agertokia modu anitzetan irudikatzen nahi dute: 1) Noguchiren eskultura abstraktu baina sinbolikoen arabera; 2) Harlowek bere primatee eman zizkien jostailu abstraktu soilen arabera eta 3) Albert Bandurak indarkeria mediatikoaren gainean haurrekin egindako esperimenterik ezagunetan erabilitako ordezkoren arabera. Segidan hiru hurbilketa horietako bakoitzaren zenbait alderdi aztertuko dut, gai ezberdin hauei eskaintzen diegan erabilera poetikoa argitzeko.

Noguchiren eskulturen eta atrezzo-aren erreferentzialtasun zehaztugabearen eta Harlowek bere tximinoei ematen dizkien jolas forma abstraktu soilen arteko alderaketa egitera noa. Noguchik berariaz objektu zehaztugabeak sortu zituen, ikuslearen proiektzio psikologikoa eragiteko asmoz. Objektu horiek berariaz definigaitzak dira. Tximinoentzako jolas objektuak hautatzerakoan hori ez zen, jakina, Harlowren asmoa, baina nik nolabaiteko lotura inkontzientek egon daitezkeela uste dut. Harlowek ez dizkie bere tximinokumeei beren ingurune naturalean aurkitutako “jostailuak” ematen, umeentzako edo etxaberentzako jostailuak diruditenak baizik. Horrek nire argudioa sendotzen du, esperimenterik horiek hein handi batean pertsonifikazioari buruzkoak direla diodanean. Harlowek bere tximinoei eskaintzen dizkien objektuak abstraktuak dira beti. Objektu figuratiboak “ikara eragiteko estimulu” gisa bakarrik baliatzen dira. Arau horren salbuespen bakarra ordezko ama bera da, zeina tximino baten irudikapen aski sinplifikatua baita. Bere tximinoei objektu jakin horiek ematea erabakitzerakoan, Harlow inkontzienteki jostailuen diseinuari buruzko teoriari erantzuten ari ote zen galdetzen diot neure buruari. Urte askoz

haur txikiak material egituragabeekin jolasten direnean arras errealistak diren jostailuekin aritzen direnean baino irudimen handiagoa ageri dituela uste izan da. “Material egituragabe” deitutakoak pinturak eta papera, klariona, blokeak eta kutzak bezalako material soila dira. Material horien ezaugarri abstraktuek jolaserako fantasia maila handiagoa eta, beraz, pentsamendu irudikorragoa eragiten dituztela esan izan da. Hipotesi horren eta Noguchiren iritzien arteko harremana izugarri estua da. Urteetan zehar haurren jolasari buruzko hipotesi hori frogatzeko zenbait esperimenterik egin da, baina teoriaren aldeko behin betiko emaitzarik ez da lortu¹⁵.

Bandurak 60ko hamarkadaren hasieran egin zituen esperimenterik antza handia dute Harlowrenekin. Bandurak ere ordezkoren erabili zituen, baina afektua eragin beharrean, bere ordezkoren bortxazko agresioa eragiten dute. Harlow “maitasunaren belaualdi” delakoaren ahots gisa (ahots zakarra bada ere) deskriba badaiteke, Bandura beldur gero eta handiagoaren ahotsa litzateke, komunikabideenganako paranoia jaino berriaren ahotsa. Banduraren esperimenterik indarkeria mediatikoak haurrengan duen eragina aztertzeke asmoz gauzatu ziren. Trapuzko panpina bat ukabilaz kolpatzen ari zen gizon heldu bat, ekintza beraren bertsio filmatu bat eta ekintzaren “fantasiako” bertsio filmatu bat (gizon helduak katu mozorroa zuen, eta panpina kolpatzen ari zen, argi biziz irudikatutako zuhaitz eta tximeletetikoi oihal baten aurrean) erakutsi zitzaizkien haurrei. Mezua adierazteko medioak maila ezberdinekoak izan arren, haur guztiak eredu helduaren bortxazko ekintzak antzeratu zituzten. Banduraren saiok komunikabideen indarkeriaren irudikapenei kontra egiteko erabili ziren, baina albo ondoriorik ere izan zuten. Behin “mediazioak” pertsona indarkeriarekiko intsentsibilizatu egiten duela egiaztatu ondoren, berori intsentsibilizazio positibo bat eragiteko balia zitekeen. Adibidez, fobiak dituzten pertsonen ikaragarri gertatzen zaizkien gauzak erakusten dituzten filmak eskaini lekizkieke, modu horretara haien beldurra arinduz. Esperimenterik, halaber, helburu ezberdinez ordezkoren baliatzeko gero eta joera handiagoa sortu bide zuten. Banduraren esperimenterik jarraiki, ordezkoren amorrua kontrolatzeko erabili ziren. Egintza kriminalak jasandako biktimek beren sumina ordezkoren bizigabeekin husteko aukera zuten orduan. Ordezko sexualak ere erabili ziren. Harlow eta Banduraren lanak baino lehenago, jarduera horiek ziur aski ez ziratekeen praktika terapeutiko onargarritzat joko.

Nik saio horietan interesgarri ikusten dudana baliatzen dituzten ordezkoren esanahi sinbolikoaren inguruan eragiten dituzten galderak dira. Oinarritzako galdera honakoa da: objektu horiek zer ordezkatzan dute? Egiaz zer irudikatzen dute? Auzi politikoa da hori, objektu hauek esanahi handia baitute, zientziaren eta, beraz, egiaren zerbitzura dauden objektuak baitira. Errealitatea definitzeko erabiltzen diren objektuak dira.

Herbert Read-ek, *Psycho-analysis and the Problem of Aesthetic Value*¹⁶ lanean, artearen ikuspegi psikoanalitiko freudiarrari erasotzen dio, murriztailea delakoan, artelanaren edukiari arreta handiegia eskaintzen dion ikuspegi bat, eta bere ezaugarri formalei txikiegia; Readentzat, berriz, azken horiek artearen muina dira. Neurri bateraino eraso horrekin bat nator. Ez da nahikoa artea sintoma patologiko baten irudikapena, erreala denarekiko harreman gatazkatsu baten azpi-produktu bat bezala ikustea¹⁷.

Bestalde, mundu honetako objektuekin harreman "fenomenologiko" soil bat ezartzea posible dela planteatzea, eta harreman horrek artistaren kezka nagusia behar lukeela izan, izugarri inuzente iruditzen zait. Edo okerrago, jarrera hori artea kezka arrunten gainetik jartzea xede duen mistifikazio erromantiko bat iruditzen zait. Egia da nire obran Graham eta Noguchi, Harlow eta Banduraren lanei buruzko azterketek eragindako hausnarketa formalekin jolasean ibili ohi naizela. Horrela oso ondo pasatzen dut, informazio euskarri ezberdin horietan aurkitzen ditudan aldagai guztiak baliatuz eskura ditudan kontak ezin ahala jolasekin gozamen handia sentitzen dut. Baina hori al zen material honetarako bidean jarri ninduen jatorrizko arrazoia? Ez, ez dut uste. Material horren gainean egin ditudan jolas formalak, azken buruan, nire eguneroko esperientziarekin loturik aztertu behar dira. Une honetan munduan betetzen dudana benetako lekua islatu behar dute. Bestela, artea zentzurik gabeko entretenimendu ezdeusa litzateke.

Arteak hori lortzeko jarraitzen dituen bideak, jakina, konplexuak eta definigaitzak dira. Arteak egiazko denaz arduratu behar du, baina egiazko denaren uste oro zalantzan jartzen du. Egiazko dena fatxada bihurtzen du beti, irudikapen eta interpretazio. Baina interpretazio horretarako arrazoiei buruzko galderak ere mahaigaineratzen ditu.

Erakusketa honetan aurkeztu ditudan lanen asmoa ez da artea azpi-produktu patologiko soil gisa definitzea, patologikoaren eremuan atsegin hartzen dutela dirudien arren. Baina erreala denaren gainetik bizi direla adierazteko atrebentziarik ere ez dute ageri. Georges Bataillek dioen bezala, poesiaz —bere funtsa desorekatzeko bere buruarekin indarrak neurtzen dituen lengoaiaren aldaera hori— ari dela, "... irrealitasun honek bere burua errealitate zakar eta kaskarragoa deusezte (edo gutxiatea) helburu duen errealitate goren gisa aldarrikatzen duen une berean, poesiak gauzen alderdi arrunta irudikatu besterik ez du egiten..."¹⁸.

MIKE KELLEY *artista da. Kaliforniako Los Angeles-en bizi da.*

Testu hau "The meaning is confused spatiality, framed" izenburuarekin argitaratu zen Grenobleko Le Magasinek Mike Kelley artistari buruz ospatutako erakusketaren berri emateko argitaratu zuen katalogoan (1999-10-16/2000-01-16).

Este artículo es la segunda parte del texto "The meaning is confused spatiality, framed" publicado en el catálogo Mike Kelley editado por Le Magasin, Grenoble con motivo de la exposición del artista celebrada del 16 de octubre del 1999 al 16 de enero del 2000.

NOTAS Y REFERENCIAS

- POLCARI, S. "Martha Graham and Abstract Expressionism". *Smithsonian Studies in American Art*. Winter 1990.
- HORST, L. & RUSSELL, C. *Dance Forms in Relation to Other Modern Arts*. New York : Dance Horizons Inc., 1961.
- Ibid.
- HORAN, R. *The recent theater of Martha Graham*. *Dance Index* 2(3).
- POLCARI, S. Op.cit.
- HORAN, R. Op.cit.
- NOGUCHI, I. "Meanings in Modern Sculpture". In APOSTOLOS-CAPPADONA, D. & ALTSCHULER, B. *Isamu Noguchi: Essays and Conversations*. New York : Harry N. Abrams Inc., 1994.
- Noguchi citado en: TRACY, R. "Noguchi: Collaborating with Graham". *Ballet Review*. Winter 1986.
- Graham citada en: TRACY, R. Op.cit.
- Graham citada en: POLCARI, S. Op.cit.
- Noguchi citado en: TRACY, R. Op.cit.
- Graham citada en: POLCARI, S. Op.cit.
- Noguchi citado en: TRACY, R. Op.cit.
- NOGUCHI, I. "The Sculptor and the Architect". In APOSTOLOS-CAPPADONA, D. & ALTSCHULER, B. *Isamu Noguchi: Essays and Conversations*. New York : Harry N. Abrams Inc., 1994.
- He aquí algunos ejemplos de tales experimentos: PULASKI, M.A. (1970). "Play as a function of toy structure and fantasy predisposition". *Child Development*, 41(2); ELDER, J.L. & PEDERSON, D.R. (1978). "Preschool children's use of objects in symbolic play". *Child Development*, 49(2) y MCLOYD, V.C. (1983). "The effects of structure play objects on the pretend play of low-income preschool children". *Child Development*, 41(2).
- READ, H. "Psycho-Analysis and the Problem of Aesthetic Value" en *The Forms of Things Unknown: Essays Toward an Aesthetic Philosophy*. New York : Faber and Faber.
- A pesar de que a esta visión se le ha atribuido una significación positiva en relación a Martha Graham, cuya obra se ha descrito como "una especie de mundo particularmente desquiciado en el que a algunos fragmentos de emoción se les ha permitido crecer al punto de que toda alternativa queda excluida". In Horan.
- BATAILLE, G. "The Use Value of D.A.F. de Sade (An Open Letter to my Current Comrades)". In Allan Stoekl, BATAILLE, G. *Visions of Excess: Selected Writings. 1927-1939*, Minneapolis : University of Minnesota Press.

Arteak EGIAZKO DENAZ ARDURATU BEHAR DU, BAINA EGIAZKO DENAREN USTE ORO ZALANTZAN JARTZEN DU. EGIAZKO DENA FATXADA BIHURTZEN DU BETI, **irudikapen** ETA INTERPRETAZIO. BAINA INTERPRETAZIO HORRETARAKO ARRAZOIEI BURUZKO **galderak** ERE MAHAIGAINERATZEN DITU.