

ETA ENGAINA DEZAGUN DENBORA

Esperientzia estetikoaren inguruan arte eta literaturan

Joakin Balentzia Tirapu

2010eko Apirilaren 28a

Lanaren lizentzia:



Aitortu-Partekatu baimen beraren arabera 3.0

Aske zara:



lan hau kopiatu, banatu eta jendaurrean hedatzeko



lan eratorriak egiteko



Baldintza hauetan:



Aitortu. Lanaren kredituak aitortu behar dituzu, egileak edo baimendunak zehaztutako eran (baina ez aditzera eman ez haien babesadunak edo haien obraren erabilera hori babesten dutenik).



Partekatu baimen beraren arabera. Obra hau itxuraldatu edo bestelakotzen baduzu lan eratorri bat sortzeko, emaitza hori banatzerik izango duzu soilik baimen berberaz, antzeko baimen batez, edo harekin bateragarria den baimen batez.

- Lana berrerabili edo banatzerakoan, argi eta garbi utzi behar dituzu lan honen baimenaren baldintzak.
- Baldintza hauetakoren bat ezarri gabe utz daiteke, egile eskubideen jabeak hartarako baimena eman gero.
- Baimen honek ez ditu ezertan gutxitzen edo mugatzen egilearen eskubide moralak.
- Aurrekoak ez die eragiten erabilera zilegien eskubideei edo lege aitortutako beste mugakizunei.
- Hau gizakiek irakurtzeko erako laburpen bat da; lege balioko testua (baimen osoa) hemen dago:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/legalcode.eu>

AITZINSOLASA

Denok izan ohi dugu edertasunaren inguruko teoria eta praktikaren bat, bizitzan bertan ematen baita nolabaiteko esperientzia estetiko bat. Adibidez, sexu harremanetan bilatu eta aurkitzen dugu, noizbait, nolabait, bestearen ezaugarri berezi eta eder bat, begiak kasu edo, azken finean amodioa egiteko pertsona horrek erakargarriak dituen zenbait ezaugarri fisiko edota psikiko, beti kontu subjektibo, elkarrekin harremanetan sartzeko modukoak.

Natura ere, nolabait, noizbait, aurkitzen dugu ederra, baina natura, berez, ez da ederra, inguratzen gaituen errealitate osoa bezala. Alegia, eder bihurtzen duena, maitalearen begiak edo beste edozein ezaugarri erakargarri bezala, ikuslearen begirada da, hain zuzen ere (gogoratu Quevedoren aipu famatua: gauzak direla begiratzen den kristalaren kolorearen arabera). Eta hori gertatzen da errealitatean ematen den osotasun konplexu eta kaotikoa nolabaiteko ikuspuntutik ukatu egin behar duen hori, giza usadioen arabera, ederraren irudi imajinatua sortu nahian dabilelako, Sartrek dioenez.

Jakina, objektu estetikoak deitzen ditugunak ez dira beti eta edonorentzat horrelaxe kontsideratzeko modukoak. Alegia, ene maitalearen begi arraiak edota mendiaren edertasuna sumatzeko, atsegin bat eskuratzeko egoera berezi batean egon behar da eta, mendiko kasuan, ez lan nekagarri eta aspergarrian aritzen, antza; edo ekaitzaren alde politak eta poetikoak ere, noski, ez dauka batere zentzurik bere kalteak pairatzen dituztenentzat, adibidez, piper uzta erabat hondatuta ikusten duen nekazaria edo tximistak jota suertatzen dena.

Subjektibotasuna eta gizarte usadio eta konbentzioak oso kontuan hartuz, erran daiteke estetiko delako oinarritzeko esperientzia komun bat gizakien artean, geure bizimoduaren garapenean funtzio garrantzitsu gisa adierazten den jarrera berezia. Eta artista deiturikoak, garai, kultura eta gizarte bakoitzean emandako konbentzioen arabera, bakarrik bihurtzen du kontziente edo itxura egokiren bat ematen dio bizitzako zenbait prozesutan jadanik dagoen jarrera horri.

Arteak, azken buruan, bermatzen du giza esperientzia estetiko nagusia estereotipo batzuetan, giza funtzio hori zenbait erakusgaitan, artelanetan, nolabait idealizatuz. Izan ere, denok gara artistak, zentzu zabalean edo mugatuan: alegia, hitzen artistak noizbait, edota isiltasunaren artistak ere bai, edo artisauak, eskuarki hainbeste lanbidetan iaioak baikara gero.

Izatez, artegintza giza konbentzio bat da soilik, hainbeste badira eta, baina onartu behar dugu funtsezko esperientzia batean, estetikoak deitzen ahal duguna, oinarritzen dela. Eta, praktikan, esperientzia estetiko nagusiak eta artistikoak oso muga zehaztezinak dituztela jakin badakigu, oso eragin handia elkarrekin edukiz. Funtzio estetikoak, berez, potentzialki mugagabea da, edozein egintzak laguntzen ahal du eta edozein gauza izan ahal da nolabait ere.

Funtzio estetikoak bere mugak aurkitzen ahal ditu gizakien artean komunikatzeko orduan, aztura eta arau sozialen menpe finkatuta izanik. Horrela sartuko ginateteke soziologia edo antropologiaren eremuetan eta diskurtso interesgarri bat sor liteke kezka hauekin, alegia, giza bizimoduaren inguruko gogoetak. Badira, gaur egun, historian zehar kultura eta zibilizazio guztietan bezala, gorputzeko itxurari buruzko moda estetikoak, bai emakumezkoengan bai gizonezkoengan, azken urteotan nolabait aldatuz joan direnak, kirolzaletasuna kasu, edo gaztetasun iraunkorraren goraiatzeko (obsesibo ote?) hori, osasunaren inguruko behar eta komenientzia estetikoak; egun amodio arteaz anitz mintzatzen da ere bai, eta abar.

Antzinako gizarteetan bezala, oraingoan ere, badago besta, heriotza eta jaiotzaren estetika edota estetika multzo bat, subjektibotasunak edo giza sinesmenak aginduta. Alegia, lehenago, eta oraindik orain zenbait leku eta kulturetan, baziren negartiak, andreak batez ere, heriotzaren mina nolabait antzezteko eta, ohiturak ohitura, alor horretan geure artean ere gauzak aldatuz doaz, gorpua erre egin eta naturarekin era sinboliko batez nahastu egiten da (harrei janaria kenduz), itsasora edo mendira errautsak botaz. Pentsa daiteke hilezkortasun arrotz horretan jendeak egun ez duela sinesten, eta

gure artean erlijio nagusia denaren aztura estetikoak bazterten ari direla. Gaur egun aitek, bideo kamera eta guzti, zenbait ospitaletan ikusten ahal dute haurgintzaren borroka eta miraria, aitzinean itsusi kontsideraturik izana.

Funtzio estetiko guztian aurki ditzakegu zenbait ezaugarri, artegintzan ere ematen direnak: errealitatetik distantzia edo nolabaiteko urruntasun bat (horregatik dio gu Shakespearekin “Eta engaina dezagun denbora”...), geure barneko egoera eta kanpoko gertaerak errepresentatzeko ditugun aukerak besteek ulertzeko moduan (“itxurarik ederrenaz”...). Bere testuinguru praktikotik kanpo edozein objektu edo egintza atera (“gizakiak ezin baitu errealitate sobera jasan”, T. S. Eliotek dioenez), eta osotasun idealizatu batean errealitatea, edota errealitatearen puskaren bat, nolabait bateratzeko abagunea dugu orduan, kontzientzia puskatu edo *gaixoa* gainditzeko gaitasun egokia eduki ahal izanik.

Psikologian oso frogatuta dago sentimendu errealeen eta imajinatuen artean beti muga handirik ez dagoela. Emozioa eta irudimena prozesu psikiko berberan sartzen dira eta erran daiteke esperientzia estetiko-artistikoan ditugun sentimenduak nolabait sentimendu errealekin desberdintzen direla haietan emozioak sublimatzen ahal direla Askapen katartiko baten bidez.. Eta erran daiteke erreakzio estetikoa (eguneroko bizimoduan ere bai) katartsia baino ez dela, hau da, sentimenduen eraldaketa konplexu bat (Shakespearearen aipua bukatuz : “Aurpegi faltsuak gorde behar du bihotz faltsuak dakiena”...).

Beraz, denok dugu esperientzia estetiko multzo bat, giza eragile emantzipatzailetzat har dezakeguna, aktore edo artisten pribilegioa giza funtzio hau batere ez izanik. Jarrera estetikoa har daiteke funtzio sozial guztietan, denok nolabait geure papera errepresentatzen baitugu, bizitzako komedian edo tragedian, ikusleak eta aktoreak, bide batez, ahal izanik. *Pertsonak* baikara, jatorrizko hitz grekotik datorren hitzaren arabera (“maskarak” janzen ditugu anitzetan).

Hemen sartuko ginateke berriro antropologia, soziologia eta psikologiaren eremuetan. Giza bizimodua har daiteke, nolabait, konbentziozko jauregi itzel, batzuetan zoriontsu beste batzuetan dohakabe, baten antzera (“zeinek bere itxura, herrik bere aztura”, Oihenartek aipatzen duen bezala), non gizabanakoa jokaera sozial batean sartzen baita, paper bat ahalik eta hoberen, edo nolana ere, errepresentatuz, bere bizitza pribatuan beste jokaera edo funtzioa betetzen duen bitartean. Eta horrela eskizofreniaren eremu irristakorrera sartuko ginateke gero...

Hala ere, nola batean hala bestean, sartzen ahal dugu, hain zuzen, distantziaren funtzio estetiko deiturikoa (“Eta engaina dezagun denbora itxurarik ederrenaz”...), non jokatzeko duenak, jokalaria edo aktore izanik, “izanen balitz bezala”ko jarrera bere errepresentazioaren aurrean hartzen baitu, bere eguneroko paperetako motibazioen zapalkuntza eta seriotasunetik ludikoki askatuz. Hemen liteke umorearen eta ironiaren funtzio berezia hainbeste giza alorretan.

Bizitzan zehar esperientzia hori ematen da mila moduz, sarritan era berezko batez, Joseph Loseyren (“Errege eta Aberri”) film bikainean ikusten ahal denez. Alegia, lehenbiziko mundu gerran, desertore gisa epaitutako soldadu ingeles bat agertzen da film honetan, eta soldadukideek, euripean (ia pelikula osoa ematen da berunezko euri baten azpian), antzezten dute epaiketa militarren parodia bat, ondoko estalitako txokoan egiten ari den eszenaren antzezpene propioa eginez. Soldadukideen eszenan ikusten da nola hauek sartzen duten arratoi bat (arratoiak lubakian ere badira protagonista film honetan) balde batean, piztiaren aurka nolabaiteko epaiketa-fartsa errepresentatuz.

Eta aitortu behar da, errepresentazioen errepresentazio pilaketa eder eta mingotsa den film honetan, epaiketa militarren antzezpene ofiziala bezain interesgarria dela soldadu gazte desertorearen kideen antzezpene katartiko gordin hori, film antimilitarista honen enblematzat har dezakeguna. Eta horrela erran daiteke ere bai gaurko zine industrian,

Makineria eskerga horretatik, noiz edo noiz, artelanak atera daitezkeela, zazpigarren arte deituriko honen konbentzioak onartuz gero. Edota pelikularen mezu argira begira, aipa dezagun Bertold Brechtekin: “Gizakumeek desfilatzeari utziko dioten egunean euren ametsak errealitate bihurtuko dira gero”.

Izan ere, barneko nahiz kanpoko distantzia estetiko hori, nahiz eta norberak bere paperean gozatu, nahiz eta paperari berari egindako adaptazio edo moldaera pertsonal eta kontziente izan (bestela, galdetu epaileei, poliziei, politikariei, abokatuei edota pertsona publiko guztiei), joku estetikoaren ilusiotik sortzen da nolabait, errealitatean, eskuarki, egin edo antzeztu ohi dena gustuagatik egin ahal izanik.

Hala ere, ezin da baieztatu funtzio hau erabat aukeratu eta gogokoa beti denik, Loseyren pelikulan ikusten ahal denez: alegia, sarritan defentsa mekanismo huts bat bihurtzen da, eta agitzen ahal da ere geu, bizitza ziztrin honetan, aktore txarrak izatea edota, oso onak izan arren, ez konbentzitzea.

Azken buruan, maskara eta itzalen jokupean gaude denok eta norberaren barneko sentimenduak, poza, ikara, eta oinaze oro, besteek osoz neurtuta edo sumatuta izatea ezin baitira, nolabait, noizbait antzematea baizik. Horregatik onartu behar dugu gainerakoek geure barneko egoera, hitzen, itxuren eta nolabaiteko errepresentazio baten bidez, antzeman dezaketela.

Ez natzaio bide horri gehiago lotuko, oraingoz, baina gai zabala da, oso interesgarria ere, eguneroko bizimoduan hainbeste ez sufritzeko edota pixka bat gehiago gozatzeko moduan, distantzia estetiko deitzen ahal dugun hori kontuan hartuz, (hor daude, denon esperientziaren eskuhar, harreman sexualetan erabiltzen ahal ditugun fantasiak eta errepresentazio berezi eta kontsentsuatu horiek).

Beste aldetik, gaia ez da batere berria, bai literaturan bai giza pentsamenduaren balizko historia horretan. Adibidez, gizarteari buruzko ideia teokratikoan (Calderonen *Munduko Teatro Handia* lekuko) badago mezu nabari bat zentzu horretan, Jainkoa ikusle bakarra eta epaile-kritiko apelaezina bide batez izanik, alegia.

Aro modernoan, jakina, horrelako jainkoaren zama astuna pixka bat gure gizartean arinduz gero (begi erraldoi, ikaragarri eta ahalguztidun horrena), eremu erabat ateo ez bada, bai agnostiko eta laikoa sortzen ari da behingoz, intimitatea nolabait berreskuratu nahian, erakusten ari garen kontu hauek beste modu batez planteatzen baitira, esperientzia estetiko ere berrinterpretatuz.

Eta Hegel, estetikako filosofo garrantzitsuarekin, esperientzia estetiko-artistikoa justifikatzeko asmoz, galdera honi erantzun diezaiokegu, hau da: Zertarako sortzen al ditu gizakiak artelanak? Hegelen erara erantzun dezagun: lehen eta behin bere buruan esentzia bezala dagoena errepresentatzeko eta gero gizakia berez existitzen delako egintza praktiko gisa; “gizakiak egiten du hau subjektu libre bezala, kanpoko munduari bere estrainotasun hotza kendu eta gauzen itxuran bakarrik bere baitatik kanpo dagoen errealitateaz gozatzekotan”.

Izan ere, artegintzak bakarrik garatzen du giza esperientzia estetiko nagusia zenbait arau eta usadioren menpe, lehen adierazita dagoenez, oinarritzko funtzio hori nolabait idealizatuz. Goethe poetak, poeten eta artisten harrotasun propioaz, dioenez: “Nahiz eta gizakia, bere oinazeetan, mutu geratu, Jainko batek utzi zidan sufritzen dudana adierazten”. Aitzinago aztertuko ditugu hain zuzen T. Bernharden (*Antzinako maisuak*) idazle, poeta eta artistei buruzko zenbait iritzi zorrotz eta beste kontu gehiago.

Baina ezin da ukatu jarrera estetiko-artistikoak, giza funtzio bezala, batez ere balio katartiko duenik, eta, Hegelen hitzetan berriro aipatzearen, subjektibotasunaren eta objektibotasunaren arteko banaketarekin sortzen den “kontzientzia gaixo edo dohakabea” nolabait gainditzeko balio du. Edota Petrarcarekin aipatuz: *Cantando il duol si disacerba* (kantatzen oinazea ezitzen da gero).

Dena dela ulertu behar dugu katartisia zentzu komunikatibo eta zabal batean, jatorrizko zentzu grekotik hartuta dagoena: alegia, norberaren emozioetan poesiak, hizlaritzak eta arteak, oro ahr, sortzen duten atsegina, animoa askatzera edota iritzia aldatzera entzule edo ikuslea eraman ahal izanik. Zentzu hau onartzen bada, nabaria da

artegintzan bi funtzio garrantzitsu onetsi behar direla, alegia, bai dibertimendu, olgeta, bai propaganda edo ideologia emateko era berezi bat.

Saiakera honen asmoa mugatzen da lengoaian, artean eta literaturan emandako esperientzia estetikoari buruzko zenbait gogoeta eklektikotan, hots, gai horien inguruan mendebaleko kulturaren (geurea baita, azken finean) sortu edo sartutako azturak eta konbentzioak aztertu, euren artean nireak aukeratu, arte eta literatur kritikaren inguruko zenbait oinarri behin-behinekoz ezarri, giza emantzipaziorako bidean geure aztura propioen eremuren bat zabaldu nahian.

Argi eta garbi utzi nahi dut hasieratik, beraz, artea maite izan eta konprenitzeak ez duela erran nahi biziak bere inguruan ibili behar duela, baizik eta, alderantziz, artea biziaren inguruan, berez, eratzen dela, geure bizimoduaren kalteen babesa bizipen artistikoan, esperientzia estetiko gisa, nolabait aurkitu ahal izanik (“kantatzen oinazea ezitzen da gero”).

Zenbait ataletan aztertuko dut dibertimenduzko papera duen artea, bere alde ludikoa, alegia, bizitzaren kezkei lotuta dagoenarena atzendu gabe. Bizipen artistikoa bereziki zentzumenezko atsegin bat da, baina, hainbeste konbentziotan oinarriturik dagoenez gero, ez da beti erraza, maisu zaharren obretan edota benetako artelan modernoetan, plazer edo atsegin horretara iristen, (ez horrelakoa denbora emateko bakarrik balio duten ordezeko kaskarretan, eskuharki).

Beraz, hezkuntza eta autohezkuntzazko bide malkartsua izan ohi da hori. Kreazio artistikoa ez baita, berez eta izatez, heldurik beti hartzeko prest dagoen fruitu bat. Beraz gozatzeko, sarri, prozesu luze bat jarraitu behar da eta onartu ere bai prozesu hori artistak berak nolabait bere obran akitu gabe utzi duela, guregan esperientzia estetikoaren beste maila bat aurkitu ahal izanik, prozesua beti irekita jarraituz. Hala ere, ikusiko dugunez, ez da aditu bat izan behar artelanetara hurbiltzeko orduan: publiko “arrunto”k geure intuizioak ditugu eta maiz gertatzen da jendeak ilustratuek baino

zenbait puska artistiko hobe gozatu eta ulertzea ere. Arte bitartekoen zereginak hurbiltzen bai, hurbiltzen du artelana, baiian halaber urruntzen du ere.

Gaurko artegintzaren egoera komertziala aztertzerakoan ezin da atzendu, oro har, manipula daitekeela zenbait mugetan barna eta, gizarte kapitalista industrial honen baldintzen pean manipulazio tresnen hobekuntza izugarria izanda ere, produkzio eta erreprodukzio artistikoek ezin dute erabat determinaturik izan behar duten harrera. Alegia, artearen harrera, berez, ez da kontsumo geldorik, pasiborik, baizik eta egintza estetiko bat, onarpenera edo ukapenera beharturik dagoen prozesu ireki bat eta, zenbait zentzuan, merkatuko planifikazioaz kanpo dago ere bai.

Aitzinago hobe aztertuko dugunez, esperientzia estetikoaren balizko historian, nolabaiteko historia nagusi bat posible baldin bada, ikus daiteke artegintzaren arauak sortzeko funtzioa ezin dela baieztatu, nahitaez, ideologia menperatzailearen arabera ezarritako ordena bermatzeko bakarrik izan denik. Oraingo artearen egoera, hainbeste alorretan, erabat kaskarra izanda ere, masen eta artisten manipulazio kulturala dela medio, susma dezakegu historian zehar egoera antzekoak ere eman ohi direla, baina beti, nolabait, nonbait, esperientzia estetikoak, giza esperientzia, azken finean, atera da garaile, zuzen edo zeharka.

Bizipen estetiko-artistikoan, giza esperientzia guztietan bezala, eman daiteke bai emantzipaziorako bai mendekotasunerako bidea, eta bide korapilatsu eta sigi-sagatsua izan ohi da bata zein bestea. Eta denoi dagokigu, nola aditu-ilustratuei hala jende arruntari, gaur eta egunero, bien ezaugarriak ditugun baldintzen pean, euren zentzu ezkutatu edo ageria arakatu, pertsonak bezala eta herri gisa lehenengoa berrinterpretatu, zenbait urrats emantzipazioaren bidean ematekotan. Mendekotasunaren erreprodukzio iraunkorra den geure bizimodua aldatu nahian gabilta eta aztura (“zeinek bere itxura, herrik bere aztura”) zapaltzaile zaharren eragin hutsa diren hainbeste haize berri agerian jartzeko asmoz.

Aipa dezagun artista-idazle moderno baten esaldi erabat esanguratsua, hari honi lotzen ahal zaiona. Alegia, Camusek “Combat” aldizkarian (1945-8-8an) Hirosima bonba atomikoaz estatubatarrek bonbardatu eta gero idatzi zuena: “Zibilizazio mekanikoak lortu berri du basakeriaren bere azken maila. Aukeratu beharko da, nolabaiteko etorkizun hurbil batean, suizidio kolektiboaren eta zientziaren lorpenen erabilpen argiaren artean”.

I. HITZEN ZAMAPEAN BIZI GARA DENOK

Eta “mintzatu ezin denaz isildu egin behar da”, Wittgenstein-en erara erranez (*Tractatus filosoficus*). Esaldi edo aforismo famatu honekin akitzen zuen bere testua filosofo austriar honek, zenbait gauza ongi argitu eta gero. Erran dezagun horrelaxe egin zuela berak hainbeste poeta eta jende zuhurra munduan dagoen bezala, hots, isilik geratu, hainbeste hitzontzien kontra egin, filosofia utzi eta zenbait urtetan Austriako mendietan herrixka bateko maisua izan zen Wittgenstein. Baina, jakina denez, hau ez zen betirako izan, unibertsitatera itzuli egin baitzen geroago filosofiaren tentazioan berriro eroriz, anglosaxoniarraren kulturara joan zen mendeko filosoforik inportanteena kontsideraturik izanda.

Erran daiteke filosofo edo hizlari guztiak (hitzen hari luze duten pertsonak) beren zirkuluaren inguruan beti ibiltzen direla, nahiz eta batzuetan irekitzen duten. Baina, hondarrean, zirkulua hautsi ondoren, berriro bertara itzultzen dira, ardiak artegira bezala. Erran eta egin dutenaren justifikazio bakarra egin dutena da, beraz, eta, jakina, erran eta idatzi eta kontatu dutena halaber egin dutena da oro, hain zuzen. Baina latinez erraten zen bezala, *verba volant, scripta manent* (hitzak hegaz doaz, baina idatziak irauten du -nolabait-).

Eta mehatxu horren menpe bizi ohi gara idazkera asmatu zenetik, hitzen zamapean gara hain zuzen, batez ere derrigorrezko kultura idatzita denontzat ezarrita dagoenetik Estatuak aginduta. Ahozko kulturetan beste moduz zen. Oraindik badira arrasto edo zantzu interesgarri batzuk alor horretan aztertzeko modukoak. Chinua Achebe nigeriarrak *Gainbehera dator dena* bere obran (berriki euskaratua) adierazten duen moduan: “Ordura arte garbi hitz egin bazuen ere, hurrengo dozena erdi esaldiak atsotitz gisa bota zituen Okoyek. Iboek begiramen handia izaten diote solasteko arteari, eta atsotitzak hitzen gozagarri eransten den palma olioaren parekoak izaten dira haientzat. Okoye hitzun bikaina zen eta luzaroan hitz egin zuen, lehendabizi, itzulinguruka eta, ondoren, hariari heldurik”.

Ahozko kulturetan jendea agian libreagoa zen hitzak asmatzeko, begiei aurrez aurre solas egiteko moduan, hainbeste bitarteko eta maskararik gabe. Eta mintzaira libre hori nolabait berreskuratzen dugula ilusioa daukagu lagun minen artean ibiltzen, baina behin eta berriz aitortu behar dugu hitzen zamapean bizi garela denok.

Wittgensteinen testuaren azken proposizioa (6. 54) onartzen badugu, bere obra honen eta filosofiaren beraren patuak bide *propedeutiko* (laguntzaile) bat bakarrik izan behar duela erran daiteke, zeinaren zentzua ibilbidearen buruan, bertatik kanpo nolabait, edo bide une bakoitzaren buruan eta kanpoan baitago, alegian filosofiaren laguntza hori, eskailera hori, bota behar da, bertatik igo ondoren, “proposizio hauek gainditu; orduan mundua zuzenki ikusten du” bere obra irakurtzen duenak.

Beraz, hitzen zamatik askatu behar gara behin eta berriz mundua zuzen zuzenean ulertzen saiatuz, lan gaitza hori izanda ere hitz markatuak beti erabili behar ditugulako. Baina askapen hori egin daiteke zenbait moduz, besteen hitzak eta hitzen ordena ahazten eta kritikatzeko, eta geureak sortzen, esperientzia estetiko guztian egin dezakegun bezala, edo bestearen hitzaldiaren puskak aukeratu, traizionatu noski, diskurtso propio bat sortzeko moduan.

Ilustratuen zirkuluan barna denbora batez

Nahiz eta berak geroago kritikatu eta baztertu *Tractatusen* filosofo honek zenbait argitasun interesgarri eman zizkigulakoan nago, geure kultura mehatxagarri eta idatzi honetan haztamuka ez ibiltzeko moduan, alegia: “Nire proposizioek horrela argitzen dute, eta ulertzen didanak absurduak bezala aitortzen ditu, beraietan zehar –beraien gainetik- beraiez kanpo” (6. 54).

Horregatik erran dut hizlari guztiak beren zirkuluaren inguruan ibiltzen direla, alegia: nahiz eta batzuetan ireki, hondarrean, bertara itzultzen dira. Beraz, idatzitako zirkulu itzel hori (edo ilustratuen artaldearen babesa den artegi hori) aztertzerakoan, oso probetxugarria da Wittgensteinek aipatzen duena: alde batetik, idatzitako edo errandako

zirkulu horretan ibili behar da denbora puska batez, ongi ezagutu edo intuitu behar da, nahiz eta zenbait kontu absurdu direla ikusi edo susmatu, bere inmanentzia eta autonomia propioa nolabait errespetatuz (babesaren bat geuk ere zirkulu horretan dugulako ilusioa noiz edo noiz aurkitzen dugu), baina, beste aldetik, bertan zerbait ulertu, ikasi, jan edo hausnartu eta gero kanpora atera behar dugu, eskailera hasitik irteteko erabili eta bota, eta ilustratuen artegian jandakoa, mamitu, odol bihurtu behar dugu, hau da, gure kontzientzia propioarekin mundua zuzenki ikusten ahaleginduz.

Tractatus osoa bera da horren adibide ona hainbeste pasartetan, oso literatura mota berezia izanik, absurdu bat bezala kontsidera dezakeguna (bertatik kanpora ateratzen garenean), baina halaber oso interesgarria da, diskurtso horrek ematen baitigu bere absurdutasuna bera, eta literatura mota guztietan eta hitzen zentzuan, autokritikatzeke zenbait tresna baliotsu ekarriz, alegia: lengoaiaren tautologia edo absurduaren aztertze logikoa, eta zirkulua ixten da berriro bere ardatzean...

Ene ustez joan zen mendean ere denbora puska batez beste literatur mailan zirkulua maisuki hausten saiatu izan zena, beste austriar bat izan zen, Thomas Bernhard hain zuzen, saiakera honetan bere testuen puska batzuk aipatzen ditudala, artegintzaren desmitifikazio zorrotza bere obra osoa izan eta batez ere bere azken testua (“Antzinako maisuak”), laburpen bikain gisa, izan delakoan bainago.

Ene burua argitzeko asmoz oraingoan ere Wittgensteinen testuari jarraitu nahi diot nire gogoeta hauen laguntzaile edo konplize gisa, idatzi honen hasieran bide propedeutiko bat erabiliz. Hemen idatzita dagoena erran eta egin dezakedanaren justifikazio bakarra da, orain egiten ari naizena baita. Austriar filosofoarekin bat onartzen dut testu edo diskurtso guztiaren absurdutasuna, nire idatzi honen proposizio bakar batek, ziur aski, ez baitu zentzurik, berak edo testu osoak nolabait inposatzen dituen zentzu edo irizpideetatik at ikusita.

Izana izena eta izena: hitzen artearen edo “filosofia”ren zentzuren baten bila

Idatzitako testu batean eta orain grabatutako batean onartzen dugu nolabaiteko finkotasunik duela diskurtsoak, geldirik dagoen solasa eta behin eta berriz errepikatze modukoa dela. Nahiz eta zentzu eta interpretazio anitz ematen ahal zaion, irakurle-entzulearen arabera, onartzen dugu lengoaiaren adierazpide bat bezala, bere itxuran nolabait finkorik, geldirik dagoela. Hala nola musika partitura bat, koadro edo eskultura bat, edo katedral bat bezala, baina kasu guztietan zenbait klabe behar ditugu ongi edo zuzen edo nolana ere ulertzeko moduan, beren egitura beren itxura edo forman ere adierazten baita, baina beti subjektibotasuna eta emandako azturak tartean daude, nahiz eta testu edo objektua hor finkorik egon.

Oraingoan ez gara sartzen ahozko hizkuntzaren ezaugarrietan. Horren inguruan badira hipotesiak ere, Noam Chomskyrena adibidez, azken finean filosofo zaharren eztabaida zaharra jarraitzen duena, alegia, *tabula rasa* edo paper zuriaren inguruko metaforak aztertu nahian: jaiotzean geure adimenean dena dago idatzi gabe paper zurian bezala ala sortzetiko ideiak aurki al ditzakegu geure pentsamenduaren material bertan, eskultorearen antzera, Herkulesen figuraren zainak marmolezko blokean sumatu edo aurkitzen ahal ditugu?

Horrela laburbiltzen ahal dugu Chomskyren teoria alor honetan: lengoia guztietan, berak aztertutako hizkuntzen arabera, badugu egitura sakon bat, ez azalekoa bakarrik, nolabaiteko hizkuntza unibertsal baten antzera, gramatika unibertsal batean oinarrituta. Hipotesi honen arabera haur jaio berriak berez badu lengoaiaren forma bere adimenean nolabait eraikia, mintzatzeko ikasi baino lehen. Lengoia guztien zentzu sintaktikoa hain konplexu eta espezifikoa da bere forman, beste ezagutza motekin konparatuz hain diferentea izanik, inolako haurrek ikasi ezinen zuela “gramatika unibertsalaren ezagumendu perfektu bat” bere garunaren material nolabait eduki ez balu.

Gezurra ala egia, hor dago hipotesia, aztertze modukoa; bitartean nik ulertzen dut arrunt ongi benetako intelektual iparramerikar hau ez hipotesi zientifiko honengatik

bakarrik, baizik eta berak oraingo gizarteari buruzko bere diskurtsoari emandako itxura zorrotz eta kritikoagatik, nire sentimendu sakonekin konektatzen duelakoan bainago.

Testu finko batera itzul gaitzen eta erran dezagun idatzitakoak beti zerbait argitzen duela, paradoxikoki, absurduan emandako gaindipenagatik, hau da, bakarrik bere barnean, denbora puska batez bederen, bere zirkulu-hesian barna, ibili direnei balio die testu horrek, bere gaintetik gero munduari buruzko ikuspegi diferente batera ailega daitezkeela; nahiz eta testuaren proposizio guztiak absurdutzat hartu, nola edo hala bere funtzio argitzailea onartzen da, osoa arbuiatzeko, oro har osoa ontzat hartzeko edota zenbait puska jasotzeko, berriro lengoaia propioan hor jasotakoa erabiltzeko moduan. Adibide tipikoa da niretzat Nietzscheren *Honela mintzatu zen Zaratustra*, euskaraz gozatzen ahal dena, eta beraren hainbeste obra: “Zaratustrak hitz hauek esatean, ikusi zuen berriro jendetza eta mututu egin zen: “Hor daude”, esan zuen bere golkorako, “barre egiten dute; ez naute ulertzen, ni ez naiz belarri horientzako ahoa”. Belarriak suntsitu beharko ote zaizkie, begiez entzuten ikas dezaten? Danborrek eta penitentzi predikariek bezalako burrundara atera beharko ote da? Edota hitz-totelei baizik ez ote diete sinesten?”.

Oso inportantea da hitzen artea edo filosofiaren zentzua orain onar dezakegun moduan, hau da, munduaren eta lengoaiaren beraren argitzaile gisa onartzen dugulako, noiz edo noiz, erraten ahal diren gauzez mintza gaitzkeela eta erran ezin diren gauzak erranak izanez gero nolabait existitzen direlakoan gaude, alegia: izana izena eta izena izana, geure hizkuntza motz honetan erran genezakeen moduan, lengoaiaren tautologia edo absurdua, eta halaber zentzu nagusia, laburbilduz.

Jakina, nolabait ondradu eta berbako izatekotan, lengoaia beti erabili behar da gauzen itxura nagusia eta kaotikoa mugatu, sinpletzeko eta nolabaiteko zentzu bat (zure buruarekin edota batzuen artean ados jartzeko moduan) emateko eta pentsamendua adierazteko. Baina pentsamenduaren pentsamendua non datza? Eta lengoaiaren lengoaia? Arrazoiak nahitaez bere burua mugatzen du lengoaiaren bidez, lengoaia geure

kontzientzia praktikotzat har dezakegu (Marxek dioenez) eta filosofia lengoiaren argitzaile *logikotzat* soilik onar dezakegu (Wittgensteinen arabera).

Filosofia hitzak erran nahi du natur zientzien azpitik edo gaineratik dagoen zerbait, baina ez ondoan dagoena, mende askotako eskolastiko guztiek onartu duten moduan, filosofia ezin baita inolako natur zientzietakoa izan. Izan ere, erran daiteke filosofiaren helburua dela pentsamenduen argitasun *logikoa* edota lengoiaren bidez erran daitekeenaren nolabaiteko zentzu bat aurkitzea.

Edozein diskurtso ezin da doktrina totalitario bat izan

Edozein diskurtso luze edo filosofia ezin da doktrina orokor eta totalitario bat izan, hitzen ekintza bat baizik, azken buruan gauza guztien itxura lengoiaren menpe baitago, eta lengoian, edozein lengoiatan ere, bakarrik froga daiteke egitura orokor atomizatua bezala ezagutzen duguna, nolabaiteko orokortasun bat behin eta berriz egiteko ilusioa sortzen dugun bitartean, hau baita ere esperientzia estetiko guztiaren oinarri garrantzitsu bat.

Erran daiteke, azken buruan, guztia dela proposizio elementaleko segida bat, nahiz eta diskurtsoa luze edo motza izan. Hitzen segida bat da literatura bera eta filosofia, eta edozein momentutan erabil dezakezu diskurtsoan bertan jasotako eskailera hesia saltatzeko eta kanpotik barneko absurdua aztertu edota bakarrik zenbait puska edo proposizio elementalekin geratzeko.

Izan ere, onar dezakegu berez puska guztiek, proposizio elemental guztiek, berdin balio dutela, diskurtso osoaren proposizio bakar batek ez baitu zentzurik, aipatua dagoenez, diskurtsoak berak inposatzen dituen zentzu arauetatik kanpo ikusita, eta bide nabarrean diskurtso osoak bakarrik du zentzu nagusia absurduan emandako gairidipenagatik.

Dena da egia eta gezurra bide batez, kristalaren kolorearen arabera, Quevedok erran zuen bezala, hain zuzen. Erlatibismoaren kontua oso historia zaharra da, jakina.

Mendebaldeko kulturaren noizbehinka berpizten da edo gorde egiten da zeharka adierazteko moduan, baina beti nola edo hala bizirik dirau, zorionez. Bi mugimendu nagusi ditu oskilapen horretan, bata, ilustratuena, aldaketa garaietan iragandako azturak eta tristurak beste moduz azaltzeko, eta bestea, herriarena, gehiengo isilarena, beti aztura zaharrak edo berriak erlatibizatzeak aukera duena, alegia: sokarrari, barregarri, ironikoki, eszeptikoki, ilustratu eta jabeen kontu serioak bere moduz hartzeko, herri guztiek joera estetiko propioak behin eta berriz sortzen dituztela. Hona hemen diskurtso luze eta interesgarri bat egiteko aukera (ikus, adibidez, Michail Bajtin-en Rabelaisen obrari buruzko egindako ekarpen bikainak).

Greziako sofistak, benetako ilustratu zaharrak

Idatzitako testuen hariari nolabaiteko itxura emanez, erran daiteke Grezian, Atenasen batez ere, sofistak izan zirela, Periklesen mendean hain zuzen (Kristo aurretik V.mendean) lehenengo ilustratuak, gero Europan XVIII. mendean emandako mugimenduarekin parekatzen ahal ditugula.

Sofista hitza *sophos* (jakintsu) eta *sophia* (jakinduria) hitzetatik dator. *Sophosek* bi erranahi ditu grekeraz, alegia: alde batetik, jakintsu, eta beste aldetik jokaeraren zentzu praktikoa hartzen duena, geure artean zuhurra izan liteke hori. Horregatik hartzen da sofistatzat irakatsi, besteak nolabait hezi egiten dituen jakintsua edo aditua. Lehenago poetek hartua zuten paper hau, eta lehen aztiak ziren horiek. Grezian, sasoi hartan, orduko demokraziaren gobernuekin sofistek eredu berri bat eskaintzen zuten, irakaskuntzaren profesionalak izanez.

Zer nahi zuten irakatsi sasoi hartako sofistek? *Areté*, bertute edo bikaintasunaren maisuak izan nahi zuten, antza. Protagoras sofistak dio Platonen elkarrizketan bere irakaskintzen helburua hiritar onak edo bikainak egitea dela. Perikles bera da hiritar on baten eredu, *polis*en bere bikaintasuna (*areté*-bertutea) herriaren aurrean erakutsiz.. Hiri-estatuari zor zaion leialtasuna da elementu garrantzitsu bat eredu horretan.

Sofistek, dakigunez, irakaskuntzaren profesionalak bezala, dirua kobratzen zuten beren lanagatik eta profesionaltasun horrek amorrua ematen zien hiritarren artean, bai aristokraten bai demokraten artean. Lehenengoek kontsideratzen baitzuten bikaintasuna ezin zela batere irakasten, nobleziaren kontu partikularra baitzen, eta bigarrenek, beren aldetik, kontsideratzen zuten bikaintasuna irakasten ahal zela, baina *polis*-hirian barnean eta elkarte, giza taldea zela, bere legeak eta instituzioak zirela eta, lehenengo hezitzailea. Sokrates eta Platonek oso gogor erasotzen zieten sofistek.

Dena den sasoi hartan oso arrakasta handia izan omen zuten Atenaseko gazteak formatzeko, gizartean eta politikagintzan gailentzeko asmoarekin erakarriz. Arrakasta hau lortu zuten ziur aski beren irakaskintzak garai hartako balizko demokraziaren beharrei zegozkielako. Sofistek ba omen zuten heziketaren programa ongi definitu eta sistematikoa. Denek ematen zieten garrantzia handia eztabaida eta bokantza (elokuentzia)ren teknikei, hots, hitzen, *logosen* menperatzeari. Horrela izan behar zuen, sasoi hartako hiritarren batzarra oso inportantea zelako.

Natura eta *nomos*-aztura sofistengan

Nomos hitza itzuli ohi da batzuetan “usadio” bezala eta beste batzuetan “lege” bezala. Hitz hau oso garrantzizkoa da sofistek eztabaida antropologiko eta moraletan. Badago ere hirugarren erranahi bat, “iritzi” edo “uste”, alegia. *Nomos* da iritzia ere, baina ez edozein iritzi. Ez dira iritzi partikularrak baizik eta kolektiboak, eta ez iragankorrak finkatuak baizik. Usadioak, adibidez, nahiz eta iritzietan oinarrituta izan, onartzen du arautasun bat, iritzian berez ez dagoena. *Nomos* hitzak erran nahi du legea ere, elkarte, giza talde bat gidatu egiten duen lege multzoa hain zuzen eta legeek mantentzen dute hiri-estatuko bizimodua.

Agian geure “aztura”k (“zeinek bere itxura, herrik bere aztura”) laburbil lezake hitz horren erranahi multzo hori, usadio baita hori, ohitura, eta joera halaber, baina kolektiboa ere (“herrik bere lege, etxek bere aztura”), hots: herriaren arabera finkatutako

usadio eta joera kolektiboan ematen den iritzi aldakorra, batzarraren interesen menpe, hauxe izan liteke geure *nomos*-azturaren definizio posible bat.

Gero badugu *nomosen* eta *phisis*-naturaren arteko kontraposizioa, filosofia grekoaren gai nagusia dena hain zuzen ere. Kontraposizio honek egiten du posible kulturari buruzko kritika orokorra, ulertzen badugu kultura bezala gizakiengan natura hutsaren produkturik ez dena. Horrela kultura grekoa autokritikatu egin zen nolabait, berari buruz hausnartzuz. Eta hausnarketa hau izan zen posible bere zirkulua hautsi, hesia gainditu, emandako kulturatik beratik urrunduz, kultura ez denarekin (mundua berriro zuzenki ikusi) kontrastatu zuen aldiro, alegia, kontrastatzen honen ideia da naturaren ideia, hau da “egoera naturala” nolabait errateko.

Sofista guztiek onartu zuten nolabait *nomosen* izaera ez naturala, legeak edo usadioek ezarritako arau multzotzat hartuz. Usadioak eta legeak giza kreazioak direlako iritzia oso zabaldua omen zegoen V. mendean grekoen artean. Eta hau izan zen, hain zuzen, beste kulturekin kontaktuagatik, sasoi hartako kultura grekoan, ilustratuak direla-eta, erlatibismoaren zenbait ezaugarri onartuz.

Erran daiteke grekoen esperientzia politiko berriak ere bultzatzen zuela legeak-azturak giza kreazioak bezala kontsideratzera, legegileek eta komunitatearen kontsentsuak ezarrita. Jakina, hau prozesu luze, sigi-sagatsu baten emaitza izan zen, gizarte guztietan bezala, estatu-hiri grekoetan barna izan baitziren gobernu mota diferenteak. Denon irudietan finkaturiko klitxe edo fotokopia hori, Atenasko demokrazia, alegia, izan zen erreforma konstituzionaletako aro luze baten emaitza, Solonetik Periklesera hain zuzen.

Noren interesean ba al dago *nomos*-aztura?

Izan ere, erran daiteke sasoi hartako Grezian V. mendearen giro sozial-politikoak egin zuela posible *nomos*-aztura giza kreazio bezala onartzea, lehen jainkoen oparia edo inposizio gisa onartuta, orain oro har baztertuta geratzen da, eta sofistak dira, ilustratu

berriak, gizarte esklabista hartan bide hau errazten dutenak. Sofista guztiek ontzat ematen dute *nomos*-aztura giza kreazio bat bezala nolana ere aitortzeko zela eta taldearen interesetan oinarritutako akordio batean finkaturik zegoela. Horregatik *nomos*-azturaren aurrean jarrera diferenteak ematen dira sasoi hartan.

Jakin badakigu sofisten artean alor honetan ez zegoela akordiorik. Batzuk pentsatzen zuten emandako *nomosa* aurrerapen eta denon lorpena zela eta beste batzuk eragozpen gisa hartzen zuten nolabait. Baina, azken finean, eta hemen dago ilustrazio honen aurrera pausu nabaria, denek onartzen zuten *nomos*-aztura interes eta komenientzietan

funtsaturik zegoela. Jakina, ez ziren ados nork ateratzen zuen bertatik probetxu edo ondasunik, galdera, bi mila eta gehiago urte hauetan, bizirik dirauen bitartean, alegia, noren interesean ba la dago *nomos*-aztura hori?

Baina horrela bada, azturaren funtsezko kontsiderazio erlatibista hori, aurrera pausu garrantzitsua da, ez zen izan aurkikuntza makala, bi mila urte hauek hegaka ikusten edo aztertzen badugu, hainbeste ahots edo orro eternal geure gaineratik (trumoi, oinaztargi eta tximisten bidez) mehatxatzen sumatzen ditugularik. Aro modernoan, klasikoen herentzia humanista berreskuratu nahian, baditugu zenbait sofista berri (Machiavelli, Montaigne, kasu) emandako aztura-*nomos* zaharrak eta berriak kritikoki aztertuz, pentsamendu eta kulturaren erlatibismo orokorra mendebaleko kulturaren birsortzeko bidean ezartzen direnak.

Galdera horri, alegia, noren interesean al dago *nomos*-aztura, Protagorasek erantzuten dio *nomosa* onuragarria dela denontzat, legearekiko errespetua onartuz. Trasimakok, berriz, dio aztura indartsuenen interesa besterik ez dela. Sokratesen aurka Trasimakok defendatzen du gizon justua beti kalteturik suertatzen dela, eta jendeak onartzen duela legea ez justiziaren amodiogatik, kalteturik izatearen beldurragatik baizik.

Glaukon-ek. Bere aldetik, defendatzen du *nomos*-azturaren eta naturaren arteko oposizioa, alegia, boterea dutenek, indartsuek, beren probetxurako inposatzen dute aztura, beraiei interesatzen zaiena justutzat hartuz; jendea *nomosen* menpe dago beldurratik eta bakarrik indartsuek eten egiten dituzte arau eta lege sozialak beti bere probetxurako.

Antifonte-k, beste aldetik, defendatzen du natura eta aztura diferenteak eta sarritan kontrajarriak direla, eta naturaren kontra egitea berez kaltegarria dela. Hala ere, azturaren aurka egiteak kalterik ez dakarrela dio sofista honek. Atsegin eta ongizatea ematen dituen guztia biziaren alde eskuarki dagoela dio eta azturak ondoezak eta kalteak inposatzen dituela. Nabaria baita ezinezkoa dela legea betetzea beste batzuei eta bere buruari kalterik eman gabe. Izan ere, begi bistan dago Antifonte hedonista dela.

Batzarraren iritzia aldatzeko pertsuasioaren funtsa

Protagoras sofistaren hiruzpalau esaldik iraun dute bi mila urte hauetan eta ezagunena hauxe da: *Gizakia da gauza guztien neurria*, modu anitzez interpretaturik izan dena. Horrela ilustratu zahar honek iragartzen du programa bat, Naturaren filosofoen asmoen aurka eginez. Horrela planteatzen du giza esperientzia ezin dela gainditu, azken printzipioak ezin ditugula bilatu eta gauzak beren baitan ezagutzearen aurka daudela. Protagoras hartzen ahal dugu nolabait enpiristatzat, alegia gizakiari dagokionaren arabera hartu behar ditugu gauzak, ezin baita izakia hartu bere baitan. Sofista honen enpirismo eta pragmatismoa agerian dago jainkoen kontua, ez baitu jainkoen existentzia ukatzen, baizik eta ebidentzia falta alor horretan dugula dio.

Eta horrela elkartzen gara jende anitz ilustratu zahar horrekin aro modernoan, alegia: nolakoa den mundua erabat indiferentea dela gorenarentzat edo gorenentzet sumatzen dugun aldiro, jainkoak ez baitira munduan agertzen. Garai haietan bezala, balizko herri hautatu hark, juduak, bere buruari kasu bat ere egin gabe, behin eta berriz erligioek idoloak,, itxura txarreko figura antropomorfikoak, nolabait berregiten

dituztela, eta profetak iraindu eta hiltzen dituzte, behin eta berriz, jainkoen izenean, bi mila urteko historia-istorio hau ikasia dugunez behintzat.

Horregatik ez da harritzekoa, giro laikoa gero eta gehiago zabaltzea gurean, alde batetik, eta bestetik, zenbait kulturetan zenbait erligio eta sinesmen ez hain antropomorfitikoa, beren profetak hiltzen ez zituztenak (agian jainkotu ez zituztelako) gaur indartsu eta humanoago (Islam, animismoa, kasu) jende anitzen aurrean gero eta gehiago agertzea.

Baina ez da oraingo kezka hori gehiago zehaztea, baizik eta hitzen boterea pixka bat aztertzea, esperientzia estetikoaren inguruan ari den hitzen segida sinkretiko honetan. Izan ere, Protagorasekin geratzen gara oraingoz, eta erran dezagun gauza guztien neurria gizabanako bakoitza edo giza taldeak direla, iritzi berberak edo gauzen itxura orokorra edo azturaren zentzu bera nolabait konpartitzen dutelako.

Hipotesi honek erran nahi du iritzi guztiak egiazkoak direla, erlatibitate orokorraren hipotesi fisikoan bezala. Horrela onartzen da ez bakarrik izakiaren erlatibitatea baizik eta egiaren erlatibitatea ere, Protagoras sofista zaharrak ederki aipatu zuen bezala: "Itxura guztiak egiazkoak direla baieztatzen duenak gauza guztiak erlatiboak egiten ditu", bere erlatibismoa giza esperientziaren alor guztietara zabalduz.

Beraz, aztura konbentzionala da (justua baita batzarrak justutzat hartzen duena), eta batzarrak alda ditzake iritziak eta beraiek legeak ere bai, eta hauek aldatzeko tresna egokia pertuasioa da hain zuzen ere. Sofista honek onartzen du hitzaren boterea egiazko demokrazia batean, eta ez edozein kasutan.

Lengoiak ez du errealitatea adierazten

Gorgias da beste sofista zahar bat eta lengoiari buruzko bere hipotesia Protagorasena baino erradikalagoa da. Gorgiasek defendatzen du lengoiak ez duela errealitatea adierazten. Hitzak ez baitira solas egiten duenarentzat eta entzuten duenarentzat gauza bera errateko. Ez dago modu, itxura berberan erakusten den

errealitate bat, ez dago errealitate konpartiturik eta komunikagarririk. Lengoaiari buruzko eszeptizismo orokor hau sofista honek defendatzen du *Ez izatearen inguruan* bere idatzi horretan.

Erran daiteke hitzak dagozkiola mintzatzen den bakoitzari eta onartu behar da mintzatzen denaren errealitatea ez dela entzuten duenarena nolabait errateko. Izan ere, horren arabera hitz egiten duenak ez du errealitatea komunikatzen, bere buruan dagoen errealitatearen itxura bat baizik, eta entzuten duenarekin bien errealitatea konpartitzen duelako itxura egiten du, bere hitzen itxurari forma egokia ematen saiatuz, besteak ulertu eta konprenitzeko moduan, baina bion errealitatea komunikaezina da nolabait, hitzen itxuraren bidez ez bada behinik behin.

Beraz, errealitatea eta lengoaia bi gauza diferente dira. Errealitatea ezin da lengoaia bihurtu, gauzak ezin baitira hitz bihurtu. Izan ere, solas egitean hitzak komunikatzen ditugu bakarrik, ez kanpoko errealitatea, nolabait errateko, Jakina, sofista honek onartzen du hitzak nolabait gauzekin erlazionatzen direla, baina ez du ontzat ematen erlazio horren izaera sinboloko errankorra...

Beraz, erran daiteke hitzak inportantzia handia duela giza menpekotasun eta manipulazioaren tresna bezala. Gorgiasen erara erranez: “Hitzak badauka botere handia. Nahiz eta gorputza txikia eta ikusezina izan, betetzen ditu jainkozko betebeharrak (*Logosa* haragi bihurtu omen zen, San Juanen erara aipatuz): beldurra baretu eta mina baztertu, poztasuna sortu eta irrika ateratzeko gauza da hain zuzen”. Lengoaiaren alorrean sofista honi interesatzen zaiona da arimengan eragiteko gaitasuna, sentimendua probokatu, iritzia aldarazten saiatuz, hitza konbentzitu eta engainatzeko ere gauza baita.

Horrela bada, ezarri zuen esperientzia estetikoaren oinarri garrantzitsu bat, errana dugun bezala, objektu estetikoak (eta lengoaia mota diferenteak dira hauek batez ere) ez baitira beti eta edonorentzat horrelaxe kontsideratzeko modukoak; artegintza giza konbentzi bat izanez, funtzio estetikoa bezala, aurkitzen ditu bere mugak gizakien artean komunikatzeko orduan, errealitatetik distantzia bat hartu eta gure barneko

egoerak edo errealtatea ikusten dugun modua errepresentatzeko dugun aukera da hori, itxura berri bat sortuz, hitz berriak, geureak, erabiltzen ditugun aldiro.

Horregatik oso zaila egiten zaigu maiz bereiztea noiz gauden jarrera estetiko baten aurrean edo eta benetako sentimenduak adierazten, beti antzezten ez gaudela onartuz gero. Baina nolabait bazterrak ez nahasteko ontzat eman behar dugu esperientzia estetiko deiturikoan emozioak sublima daitezkeela askapen katartiko baten bidez, katartsia sentimenduen eraldaketa konpleju bat definitzen ahal dugula.

Geuk itxurarik ederrenaz geure burua azaldu nahi dugun arren, jakin badakigu gizakien arteko komunikazio osoa ezin dela posible, geure poza, geure ikara, esperantza, sentimenduak eta oinazeak, edozein lengoaia erabili eta gero, erabiltzen ditugun hitzek badakigu ez dutela bat ere errealtate hori adierazten, hurbiltasun kaskar, itzulpen traidore bat baizik, agian besteak engainatzeko moduan. Gorgias sofista zahar horrekin onartzen dugu hitzaren botere indarkeria mota bat bezala eta bere aurrean grekoek hainbeste inportantzia ematen zioten hizlaritzaren irakaskuntza, alegia: hitza menperatzen duenak nolabait ere arimen dominazio tresna eta manipulazioaren bat badauzka.

Estetizistak eta ikonoklastak

Labur erranez, Protagorasentzat hitzak gizabanakoen eta hiri-estatuaren ongia bultzatu behar zuen, Gorgiasentzat, berriz, tresna bakarrik menperatzea interesatzen zitzaion, hitzaren boterea hain zuzen. Eta bi erreferentzia hauek hartzen ditugu abiapuntutzat saiakera honetan, hots: lehenengoak aurkezten ahal du artegintzaren funtzio propagandistikoa, eta bigarrenak, eta bigarrenak funtzio ludiko eta dibertigarria, *l'art pour l'art* arteagatikoa artearen hipotesia azken ataletan zehatz mehatz aztertzen dugula.

Baina biek elkar ontzat ematen dute, alegia: Gorgias “estetizista”k nahi du hitzen artea ikasi eta irakatsi, berak aitortzen duen mundu eta errealtate bakarra (itxuren

mundua) nolabait menperatzeko, dominazio eta manipulazio tresna bezala erabiltzeko, hitzen boterea argi eta garbi agerian jarriaz, mina eta beldurra nolabait baztertu eta zorientasuna sortzen ahal duelakoan dago; ariman eragiteko gaitasun gisa eta iritzia aldarazteko aukera bezala, azken buruan, interesatzen zaio hitzen artea “estetizista” deitzen diogun horri.

Eta Protagoras “ikonoklasta”rentzat artegintza edo hitzen artea gizabanakoen eta hiriren ongia bultzatzeko modukoa da, baina hiritarrek estatu-hiriko batzarrean parte hartzeko pertsuasioa erabili behar dute balizko demokrazia horretan eta konbentzitzeko edo engainatzeko hitzen itxurarik hoberenaz noiz edo noiz mozorrotu behar dute (Macchiavelli aipatuz: *Qui nescit dissimulare nescit regnare*, plantak egiten ez dakienak ez daki gobernatzen), iritzi guztiak eta itxura guztiak egiazkoak baitira eta horregatik gezurrezkoak ere, dena erlatibo, paradojiko eta absurdua izanez, nolabait errateko.

Hori aipatu eta gero lehenengo hariari jarrai diezaiogun Wittgensteinekin erranez egintzen figura logikoa pentsamendua dela eta gauzen egoera bat pentsagarria dela erran nahi du beraren nolabaiteko figura edo itxura bat egin dezakegula, azken finean, egiazko pentsamenduen osotasun idealizatu hori munduaren figura-itxura bat dela erran daiteke.

Pentsamenduak edukitzen du pentsatzen dituen gauzen egoeraren ahalbidea, pentsagarria dena posible baita ere, lehen erran dugunez, alegia, izana izena eta izena izana ; mintza eta pentsatzen ahal dugulako erraten ahal diren gauzez (izana izena), eta halaber erran ezin diren gauzak, erranak izanez gero, nolabait existitzen direlakoan gaude (izena izana). Hemen aurkitzen dugu ere artegintzaren paradojaren oinarri nagusi bat, non fikzioa eta errealitatea infinituraino nahasten diren, eta errealitate bera behin eta berriz nolabait itxuraldatzen dela nolabait onartu behar dugu, izugarritzko kaos batetik ahalbide berriak sortuz.

Lengoiaren nolabaiteko logikaren bila

Baina logikaren bat onartu behar dugu hainbeste itzal eta labirintoren artean erabat ez galtzeko, edo jokua zenbait arau, behin behinean izanda ere, ezarri behar ditugu kontsentsu zabal edo posible baten bila, oraingo batzarrean azalduta balizko demokrazia honetan, ea gure hitzek lortzen duten pertsuasioren bat egoera kaotikoari mugak jartzekotan edo eta bazterrak gehiegi ez nahastekotan. Eta denok onartzen dugu arrazoiak, pentsamenduak lengoaiaren bidez bere burua nolabait mugatzen ahal duela, lengoiaia ere hemen hartzen baitugu geure kontzientzia praktikotzat eta hitzen segida luzea (hemen saiakera deitzen duguna edo diskurtsoa) lengoaiaren argitzaile “logiko” edo ondradu gisa har dezakegu soilik.

Beraz, erlatibismo absolutua, edo absurdu absolutua ez da posible, edozein logikaren proposizioak tautologiak izanda ere, ahalbidei buruz mintzatzen dira eta onartu behar dugu zenbait logika dagoela zentzu linguistiko eta munduaren gertaera guztien oinarrian, proposizio berrien bidez mundu eta lengoaiaren egituren bat sortzeko. Nolabaiteko logika horrek munduaren ahalbidearen marku, ingurua eratzen du eta horrela ailegaten ahal gara zirkuluaren beste aldera, alegia, zirkulua bera hausteko dugun posibilitate bakarra, logika hori nolabait traszendentea dela ontzat emanez.

Eta zer da traszendente edo traszendentala izate hori? Munduan badirela gauzak eta gertaerak, eta gertakizunak ere, eta nolabaiteko zentzurik badutela eta lengoiaia analizatuaren izen eta proposizioekin zer ikusirik badutela, hori da traszendentala izate hori, hain zuzen ere. Hori izanen zen, ene ustez, gaur egun nolabaiteko metafisikaren zentzu bakarra, alegia, lengoiaia eta munduaren analisiak direla eta, hau eginez, hori da onartzea absurdu absolutu edo orokorretik ihes egiteko aukera bakarra, aztertze logiko hori hain zuzen, baina behin eta berriz berbako ahalegin horretan topatzen dugu biziaren misterioekin, esperientzia “mistiko” deiturikoarekin nolabait errateko, zientziaren beste aldean dagoen isiltasunarekin kasu.

Izan ere, onartu behar dugu munduaren zentzu mundutik kanpo geratzen dela nolabait ere, hots: munduan dena da den bezala eta gertatzen da gertatzen den bezala, nolabait errateko. Hau da, munduan bertan ez dago inolako balorerik eta horrelakoak

bezala aurkezten dizkigutenak, berez, batzarraren kontsentsu interesatuaren emaitza hutsak dira. Orduan garbi dago behin-behineko kontsentsu horiek ezin dutela etika oso bat eratu, nahiz eta etikaren izena konbentzio horiei eman, etika traszendentala baita eta ez da adierazgarria berez; bakarrik lengoaiaren zenbait itxuren menpe adierazten ahal dugun moralaren bat da etika deitzen dugun hori. Wittgensteinen erara erran daiteke balorea duen balore bat izanen balitz gertatze guztitik eta horrela izate guztitik kanpo geratuko litzatekeela, traszendentzian sartuz. Eta horrela badugu, ene ustez, emandako morala kritikatzeko arma garrantzizko bat.

Horrelaxe zeukaten errana sofista zaharrek zuhur eta azkar, baina bi mila urte hauetan hiri-estatu txikiaren gobernu inperio bihurtu zenetik erabat lurperatuta egon ohi dira benetako ikasi-ilustratu hauen lezioak, noiz edo noiz beste bi filosofo greko nagusien, hots, Aristoteles eta Platon, zenbait ikasgai aspergarriri buelta eta buelta emanaz, atea bere erroetan bezala, eskolastiko guztiek egin zuten moduan.

Eta aitortu behar dut, ene ustez, filosofia eta eskolastikaren txatxu eta tautologikoa nagusiki ez zela hautsi izan Marx erromantiko eta bizardunera ailegatu arte. Bera ausartu zen nolabait munduan izan ziren filosofo lelotu guztien zirkulutik zenbait kontu premiazkotan ihes egitera, Hegel dialektiko eta Feuerbach ikonoklastaren hitzen zama astunetik hainbeste kate askatuz, garai hartan ezagutu nahi zuten munduari zuzen zuzen begira, munduko zapaldu eta umiliatuen artean ehun urte hauetan bizi eta borrokatzeko ilusio berri bat sortuz..

Errealitatearen beste aldean dagoen nolabaiteko traszendentziaren alde

Marxek, luze eta aspertzeko moduan ere, eman zion erantzuna galdera zaharrari, noren intereserako ba al dago komunean ontzat emandako *nomos*-aztura? Eta sortzen du bere diskurtsu propioa, batzuetan poetikoa ere, profetiko eta etikoa agian bere gogoaren aurka, zientifikotasun pretentsioa erabat onartu zaiola eta, baina erran dezagun Marxen testu astunek dibulgatzaile onak izan ohi dituztela, Engels lekuko eta beste hainbeste, gehienek bere testu osoa irakurri ez zutenak, zorionez, edo eta bizitzaren

premia dela medio zenbait hitz eta puskekin ibili ohi dira eta berak iragarritako eskailera-ekintzarako gidarekin bakarrik geratu.

Mundu honetako gertatze eta horrela-izate guztiak erran daiteke nolabait kasualak direla eta ezin dela munduan egon ez-kasualak bihurtzen dituen errealitate orokorra, bestela kasuala izanen zen ere: hau determinismo guztien kontra. Orduan, mundutik kanpo egon behar du horrek, traszendentzia dei egin dezakegun horrek. Horregatik erran daiteke Wittgensteinekin etika traszendentala dela, mundu ziztrin eta absurdu honen zentzu nagusia errealitatea ezagutzen dugun eratik kanpo nolabait geratzen dela, gizakiendako misterioen errealitate ezezagun batean sartzen dela, esperientzia “mistikoa” noiz edo noiz dei egin ohi dena izan daiteke hori.

Eta heriotzaren beste aldera zer dago, ama? Noizbehinka denok egiten diogu galdera hori geure buruari eta, behin eta berriz, natura, historia eta biziaren kontu guztietan, ipuin, istorioen bitartez erantzuten diogu horri hala nola, heriotza ez baita bizitzaren gertaera bat, gertakizun bat baizik. Heriotza ezin da bizi, geurea besteek ospatzen dute, gizabanakoaren bukaera denborala (hil eta gero salda bero; hildakoa lurrera eta biziak mahaira edo “el muerto al hoyo y el vivo al bollo”) besteek bizi ohi dute. Eternitatetzat hartzen bada ez iraupen denboral infinitu bat, intenporaltasuna baizik, orainaldia bizi duena erran daiteke eternalki bizi dela nolabait. Geure bizitza, nahiz eta lau egun izan soilik, infinitua da, geure kontzientziaren alorra mugaezina den bezala.

Giza arimaren hilezkortasun denborala, hau da, heriotzaz gero iraupen eternala, orain dakigunez, ez dago bat ere garantizaturik, nahiz eta aseguro konpainiak, beti ahalik eta hoberen, aspalditik, geure artean funtzionatu egin duten, gehienetan negozio itzelak izanik.. Kolore guztietako elizak eraiki izan eta eraikitzen dira gaur engainu horren gainean, eta erran daiteke erlijioak berez ez direla herriaren opioa, hori metafora hutsa baita, baizik erlijioaren gainean eraikitako negozio horiek guztiak, elizarenak, zapaltzaileen zerbitzuan dauden botere-egiturak, hain zuzen ere.

Baina jarrai dezagun galdera horri erantzun gehiago ematen, hau da: enigma edo misterioren bat soluzionatzen al da nik eternalki irauten badut? Ez al da, orduan, bizitza eternal hori oraingoa bezain enigmatikoa? Erran daiteke, beraz, espazio eta denboran biziaren enigmaren soluzioa espazio eta denboratik at dagoela, prezeski onartzen badugu zientzia naturalaren problemak ez direla soluzionatu behar direnak, eta hauek biziaren zentzu traszendente horren pean nolabait direla, errate baterako, nolako esperantza halako zientziaren garapena.

Horregatik gaur egun geure esperientziaren zentzua aldatuz doa alor anitzetan eta Antifonte sofista zaharrarekin dugu natura eta aztura diferenteak eta sarritan kontrajarriak direla eta ulertzen dugu natura bortxatzeak beti kalteren bat dakarkigula edo eta berrehun urte hauetan ingurugiroan egindako bortxakeriagatik, industri iraultza dela eta, oso garesti geuk edo eta geure ondorengoek ordaindu behar dugu hondamendi, sarraski ero hori..

Hedonistak gara, jakina, eta atsegin eta ongizatearen zentzua aldatuz doa ere, eta biziaren alde gaude denok, baina hemengo batzarretan eta munduan orain egiten ari diren batzar guztietan ere ez dira bat ere ados jartzen, nahiz eta hitzak berak eta hizkuntza bera erabili, esperantza, traszendentiaren zentzu berbera ez dutelako edo eta interes arrunt diferenteak oraingoz dituztelako.

Munduari itxura eder edo jasangarri bat ematea da artegintzaren funtsa

Beraz, erran dugunez, mundua figuraturik dago pentsamenduan, kontzientzian eta lengoaian, eta erran daiteke pentsatzea eta mintzatzea dela figuratzea, nolabaiteko itxura bat egitea, eta figuratzea dela munduaren gertaerak edo eta gertakizunak espazio logikoan errepresentatzea. Figuratze guztia datza figura eta figuratzearen artean zerbait amankomun dagoela, hau da, zerbait identiko, figurazioa ahalbideratzen duen zerbait eta hau bilatzea eta aurkitzen saiatzea bidezkoa da: hau da analisi logiko-ondradu-berbakoaren funtsa, gizakiok nolabait edo noizbehinka esperantza berbera konpartitzen

dugulakoan baikara, nahiz eta hori jakin badakigu utopiaren eremuan sartuta dagoela oraingoz.

Eta zerbait identiko edo komun hori aurki dezakegu forma edo itxura logikoan,, figurazioaren forman eta, halaber, errealitatearen formak direnetan, Horrela erran dezakegu lengoaia guztien funtsezko forma mundua figuratzea, munduari itxuraren bat ematea dela, arte eta literaturaren alorrean mugatzen ez dena.

Eta erran dezagun figurazio bat ez naturalista, eta nolabait ongi ulertzeko horrek analisiaren bitartez desestaltiko du lengoaiaren benetako egitura logikoa eta bertan aurki dezakegu bide batez lengoaiaren eta munduaren esentzia eta trszendentzia. Horrela onar dezakegu Wittgensteinekin gaur egun arazo epistemologikoa edo eta metafisikoa arazo linguistikotik beratik eratortzen dela.

Beraz lengoaiaren analisi logikoak orain arte garatutako panorama zientifikoaren kritika ere egiten du posible, batzarraren interesen moduan eta denok izan behar edi nahi dugun esperantzaren arabera, munduaren eta lengoaiaren egitura “logiko”a aurkitu nahian absurdu eta kaos guztiaren gainetik. Horregatik alor honetan bakarrik bizi daitezke elkarrekin zientziaren logika eta lengoaia eta mundu analizatuaren logika, kokagune bakar bat gizakiaren neurrira aurkitzen saiatuz. Horrela logika, matematika eta natur zientziak errekontziliatzen ahal dira behingoz.

Horren ondorio gisa, lengoaia eta mundu logikoki analizatuen mugetan barna asimilagarriak ez diren ezagutza eta kontzientziaren uneak geratuko dira, hau da, trszendentziaren zenbait ezaugarri etiko, estetiko eta mistiko bezala onar ditzakegunak, saiakera honetan estetika baten bila gabiltzala onartuz. Eta bide propedeutiko horretan onartu behar dugu, behin eta berriz, kontraerranetan eroriko garela, ekidinezina baita hori, teoria guztiek halabeharrez osagabeak direnez huts egiten dutelako noiz edo noiz.

II. ARTEA, GIZA LENGOSIAREN ALDAERA BAT

Artea har dezakegu giza lengosiarene barietate bat bezala edo agian lengosiarene aldez aurreko forma bat da artea, giza kontzientziaren sorreraren lehengo urratsak erabat ezezagunak oraino ditugula eta, hipotesiak hipotesi, horren inguruan sortutako mitoak (mundua eta gizakiaren sorrerari buruzkoak) munduko kultura guztietan ugari eta interesgarriak izanez.

Erran dezagun artea giza lengosiarene aldaera bat dela eta lengosiak, berez, lengoia bera baino lehenagoko inolako eduki kontzienterik ez duela adierazten, bere garapene propio edukiz. Eduki hau lengosiarekin batera sortzen da, baina ez da sortzen lengosiatik beratik giza kontzientzia eta sumaketa erabiltzen diren adierazteko erak baina askoz zabalagoa baita.

Honek erran nahi du adierazpidearen forma eta egitura pare parean garatzen direla, erabat elkarturik direla, baina bata bestean ezin da mugatu, murriztu, alegia, izakia eta kontzientzia, materia eta izpiritua, zentzumenezko sumaketa eta abstrakzio aparailua bata bestean murriztu ezin diren gisa. Beste moduz erran, lengoia har dezakegu kontzientzia praktikotzat, hau da, beste pertsonen aurrean mantentzen dugun itxura (gogoratu grekoen “maskara”ren esanahi berezia, pertsona hain zuzen) da, erreala da, jakina, eta kontzientzia bera bezala beste gizakiekin komunikatzeko premiatik sortzen da.

Artea beti lengoia formal baten bila

Izan ere, komunikatzeko beharra nolabait betetzen dute, esperientzia estetikoan horrela sartuz, ideien edo zentzazioen adierazpide bat edo nolabaiteko itzulpen bat ere izanez. Nahiz eta indibiduotasunaren baieztapene bezala edo eta injustiziaren kontrako protesta edo giza patuaren adierazpene gisa, edo soilik ilustratu eta ikasien trebetasun dohaineko gisa artelana aurkeztu nahi izan, edo “nola sufritzen edo gozatzen duten” artistek errateko gauza direla azaltzeko bezala, edo “elkar zaitezte gizaki guztiok”

adierazteko moduan, edo olgeta eta dibertimendu huts bezala aurkeztu izanda ere, artelana beti sortzen da besteekin komunikatzeko premiatik. Bai desafiatu, bai sinpleki dibertitu, bai nolabait lausengatu, bai konbentzitu, bai hunkitu, azken buruan arteak beti mintzaldi, salaketa edo defentsa formak mantentzen ditu, nahiz eta itxura anitzetan aurkeztu ahal izan.

Prozesu artistikoan beti dago elkar ulertzeko lengoia formal baten bilaketa: horretan datza arte guztiaren oinarritzko baldintza. Artista, nahiz eta jeinu bat kontsideraturik izan, besteengandik jasotzen ditu lengoia bere elementu propioak eta besteekin konpartitzen ditu nolabait eta halaber moldatzen da gramatika arauekin, nolabaiteko estilistika printzipioekin eta erabiltzen duen hizkuntza eta lengoia bereziarekin, alegia, arteari dagozkion gustuaren gehienok onartzen dituzten arau konbentzionalekin.

Gehienon gustua, onartutako konbentzioen arabera, oso elementu garrantzitsua da artegintzan, ezinbesteko eragina duela, alegia, obra bakoitzak, aparteko eta oso modernoa izanda ere, erabat berritzailea, edo hobe berritzailea izanda ere, menperatzen duen konbentzio multzoari gutxi gora behera jarraitzen dio, eta halaber egia da gehiengoaren gustu hori, anitzetan adituen iritzia dela medio, obra berri garrantzitsu bakoitzarekin bat aldatzen dela ere.

Hemen sartzen da emandako arauen problema lengoia baten bilaketa aztertu nahian. Hegel bere obran (“Estetikari buruzko ikasgaiak”) jartzen da klasizismoaren aurka arau artistiko finkoen aurrean: “Arau horiekin bakarrik bete daiteke zerbait formalki erregular eta mekaniko”. Arau horiek gainera zabaltzen dira edukiz beteriko eginbehar izpiritual artistikora, eta alor horretan dauzkate bakarrik orokortasun mugagabeak artegintzan aplikatzean erabat desegokirik suertatuz. Produkzio artistikoa ez baita alde zuzenetik finkaturiko arauen pean emandako egintza formala, baizik eta, egintza izpiritual bezala, sortzailea denez, geratu behar du bere baitatik hasten eduki diferente eta aberatsago bat intuizio izpiritualera eramanez.

Hau klasizismoaren kontra, emandako arau eta konbentzioen kontra hain zuzen, baina mugimendu erromantikoarekin batera Hegelek ikusten du pasatu dela araudi estu batetik zentzu erabat kontrarioa, alegia: “Artea ez baita kontsideratzen egintza unibertsalki gizakor baten benetako produktu gisa” (denok dugun esperientzia estetikoaren emaitza bezala, hasieran ikusia dugunez), “baizik erabat bereziki dotatutako izpiritu baten obra bezala inolako araurik gabe”. Talentu eta jeinuaren emaitza da artelana, jakina, eta hauek suposatzen dute nolabaiteko izaera edo joera natural bat. “Talentu eta jeinuaren produkzioa bakarrik agertzen da egoera bat bezala orokorki eta, zehatzago, inspirazioaren egoera bat bezala. Erraten da jeinua bai objektu batek bai apeta batek bultzatuta dagoela egoera horretara, horretarako botila bat xanpainaren zerbitzu onak atzendu gabe...” Hegel idealistak dio.

Egia da artistaren talentu eta jeinuak momentu natural bat duela, baina premiazoak ditu bai produkzioaren moduei buruzko burutazio lan gogorra, bai produkzioan eman behar den iaotasun eta praktika artistikoa, kanpoko lana, barneko inspirazioaz gain, oso garrantzitsua baita, eta erran dezakegu artelanak alde erabat tekniko bat beharrezkorik duela artisautzaraino ailegatzen duena. Ez dago honetan laguntzen duen inspiraziorik, bakarrik burutazio, ardura eta eguneroko praktika baizik.

Beraz, izpiritu eta animoak izan behar dute ongi eta gogor heziturik, aberats eta sakonki bizia, esperientzia eta meditazioaren aldetik “jeinu”ek zerbait heldu, ez dilettante huts, edukiz beterik eta berez perfektu edo itxuroso bederen egin ahal izan baino lehen. “Goethe eta Schiller-en lehenbiziko produktuak erabat heldu gabe, kaskar eta barbaroak ziren ere bai”, dio Hegelek bi alemaniar jeinu berak kontsideraturiko horiei buruz: “Bakarrik bi jeinu hauen heldutasunak eman dizkigun obra sakon, finko, benetako inspiraziotik sortuak eta bide batez beren formarik proportzionatuenak. Homero zaharrak bere kantu hilezkorak inspiratu eta sortu zituen erara”.

Orduan hori da prozesu artistikoaren arau nagusia, hots, artistak ikasi behar duela, lengoaiaren bere elementuak besteengandik hartu eta besteekin nolabait konpartitu, eta halaber moldatu behar du gramatika, hizkuntza eta onartutako estilistika printzipioekin,

horren guztiaren arabera artelan itxuroso bat, eta ez diletante edo ume baten lana edo txapuza bat egin nahi badu, bere bizitza osoan, mota edo luze izan arren, bere artearen lengoaia formal heldu baten bila ibiliz. Beraz, oraindik orain mantentzen den, noizbait, nonbait, topiko erromantiko txar hori, jekuaren mitoak (Mozart maitagarria edonon aurki dezakegu tenore honetan) ezin du ahazterazi artistaren lan gogorra zerbait heldu eta iraunkor lortu arte (edo Beethoven gorraren maisutasun iraunkorra, musikari serio eta alai honek oraindik berrehun urte bete ez duen arren).

Eta artistak bete behar duen araudi hori erran daiteke halaber bere prozesu sortzailearen kate zapaltzaile bat nolabait bihurtzen dela, baina emandako araua, jakina, praktika artistikoaren produktu bat da soilik, ez printzipio produktiboa, hau da, iraganeko arauak edo besteek onartutako konbentzioak ongi ikasi, trebatu eta gero, bota egin behar du artistak, pisu astuna baita hori guztia eta bere arau propioak sortu behar ditu, orijinala bada, denon estilo eta konbentzioak aldatzera lagunduz.

Hau da, produkzio artistikoa ez da sortzen produktoen aplikazio posible sumatzen ez den arte. Zentzu honetan lengoaiaren formak ez dira erabat bukatuak ematen “pronuntziazio”ri, ahoskatzeari zerbitzeko bakarrik (“hitzetik hortzera” bapateko bertsolaritzan erran ohi den moduan izanen zen hori, alegia, ahoskatze horrek ere sortzen ditu publikoak ulertzeko medio egokiak. Marxen erara erranez: “Produkzioak sortzen ditu produktugileak” eta “kontsumoak sortzen du produkzioarako bultzada”. Baina tautologia hutsean ez erortzeko galdera berehala planteatzen da, zera: Nork bultzatzen du kontsumo artistikoa, adibidez, edo behar materialak betetzeko grina noraino zabal al daiteke? Edo zein da kontsumoaren muga ezinbesteko premiak bete ondoren, eta zein dira gizarte bakoitzean ezinbesteko beharrak eta nola aztertu hori mundu osoari begiratu gabe?

Artegintzari begira, gaur egun dialektika hori segituz (kapitalismoak ikasi baitu oso ongi kontu hori eta asimilatu ere, bere kaka zaharra behin eta berriz gure gainean botatzeko), artea kontsideratzen da bakarrik halako bezala kontsumitzen dena. Eta badakigu ze nahasketa izugarri eta aldrebeskeriak diren alor guztietan “kontsumo”

gizarte honetan. Beraz, hor dago koska ere, nork eragiten duen arte kontsumoa eta eta zer motako interesak dituen jakitea. Jakin badakigu kontsumoaren zentzubidea aldatzen bada, kontsumoa ere aldatu, bera eta artegintza eraldatzen ahal dela.

Baina bitarte honetan, hasieran errana dugunez, bizipen artistikoa, giza esperientzia guztiak bezala, bakarrik manipula daiteke muga batzuen barruan, artearen harrera berez ez baita kontsumo pasiborik, eta erran daiteke esperientzia artistikoan, giza esperientzia guztietan bezala, eman daitekeela bai emantzipaziorako bai menekomendekotasunerako bidea.

Produktu artistikoak saltzeko sortu dira arte eta literatur kritikoak

Erran daiteke produktu artistikoak saldu eta kontsumitzeko, beste alorretan bezala aro modernoan, kapitalismo garaian, bitarteko profesionalizatuak eta bereziki arte eta literatur kritikariak agertzen direla XVIII. mendean Ilustrazioarekin batera, nahiz eta beti magoak, aztiak, apaizak arte bitartekoen paperean baziren. “Profanoak” trebatu behar dituzte gizateriaren historia eta bere konbentzio prozesu luzearekin, alde batetik, eta bestetik artelan berriak, konbentzio zaharretan oinarrituak izanda ere, lengoia formala berriztatzen dute eta bere klabeak konprenitu behar dira.

Horrela sortzen da Ilustrazioaren monopolioa ere, hots, demokrazia formalarekin batera jabe berriek sortzen duten monopolio kulturala, balore tradizionalak bide nabarrean kritikatzeko dituzten bitartean. Baina prozesu luze honetan ere, XVIII. mendean Ilustrazioarekin hasita eta erromantizismoaren iraultza artistikoarekin finkatuta, sortzen da intelektual laikoaren figura, kasu batzuetan arte eta literatur kritikaria bera ere, Diderot bezala, izanez.

Ilustrazioko pentsalariak goraiatu zituzten burgesia eta bere baloreak literaturgintzan forma hartu baino lehen, baina been zalantza ere boterea hartzeko prest zegoen klase berriarekiko aipatuz.. Ez ziren burgesiaren bozeramale zintzo eta

erranekoak gehienez izan, eta askoz gutxiago (iraultzaren akatsak eta porrotak ikusi eta gero) ez ziren integratuak izan erromantikoak geroago, Sthendal lekuko.

Jakina, erromantikoak baziren burgesiaren alde eta kontra ere bai. Erromantikoek hasieratik erakusten dituzte ez-burgesak ziren ezaugarri jenialak eta horrela ikusten da Goethe goiko funtzionariaren gorrotoa Sthendal frantses iraultzaren funtzionaria ere izan zenarekin. Eta nobelagile handia eta liberal porrokatua zen Sthendalek yagartzen du era berean bere amorru eta mespretxua “bizitza serio eramatea” bezala Goethe protorromantiko eta aristokratikoak ulertzen zuen guztiaren kontra.

Testuinguru honetan sortu zen intelektualaren figura, ilustratu berrien itxura berria, alegia, Baudelaireren kasua enblematiko bihurturik izanez. Horixe da intelektualaren zentzu orijinala, hots, jabeen taldeko partaidea dena edo eta gizarte zapaltzeko nolabait beren klabeen ezagutza kritiko eta ikasia (ilustratua) duena, bere kideengan sinesten ez duenez, batzuetan kritika sozial egin, boterearen akatsak eta ustelkeriak agerian jarri, injustizia partikularrak salatu ere, eta beste batzuetan gizarte berri baten alde, sinesmen orokor bat predikatuz, nolabait paratzen dena. Gaur egun onartu behar dugu figura hori erabat lainotu eta nahasita dagoela eta komunikabideetan murriztuta dago halako espezie hibrido bat erakutsiz, alegia, agerian, lotsarik gabe, jakintsu edo hitzontzi edo edozein kontutan aditu plantak egiten duena, behin eta berriz dilettante edo ergel distiratsuaren bere ipurdia aulki epel batean eta kameran aurrean nolabaiteko espektakulu bat emateko gertu dagoena, antza denez. Eta horrelako hibridoak ikusten dira erruz, baina urri dira benetako intelektualak, gutxi baina badira hauek egun ere.

Erran dezagun hariari nolabaiteko segida emanez, praktika artistikoa Ilustrazio eta Erromantizismoarekin liberatzen dela, kultura nolabait demokratizatzen baita, aristokrazia, eliza eta indar atzerakoien balore tradizionalak, ustelak jadanik, gogor kritikatu. Hau da Ilustrazioaren paper berritzailea, baina horrela sortzen da bere monopolioa ere, hots, ilustratuen eskuetan kultura berriaren klabeak eta gizarte

zaharraren interpretazio berria, doktrina totalitario gisa, uztea, burgesiaren botere berriak herriak menperatzeko tresnak asmatzen zituen bitartean.

Izan ere, belaunaldi bakoitzari, herri bakoitzari eta pertsona guztiei nolabait bizirik jarraitu eta aitzinera jotzekotan, balizko aurrerapenaren dagokigun gauza ezinbestekoa da, alegia, non dauden aurrerabidearen funtsezko ezaugarriak, nola interpretatu behar ditugun emandako kultura eta konbentzio sozialen kontsentsua, giza emantzipazioaren bidean urrats berriak ematekotan.

Horregatik ez da harrizkorik XIX.eta XX. mendetako literato, filosofo, artista edo ilustratuen artean aurrerapenean bat ere sinesten ez dutenak aurkitzea (Kafka da kasurik nabarmenena artisten, hitzen artisten artean) eta erran daiteke ere literatura modernoa eta garrantzitsua eszeptizismo, absurdutasun eta desesperantzako sentimenduaz erabat kutsaturik dagoela, azken iraultzen porrota, arreakusi, ikusi edo susmatu ondoren. Adornok dioenez: “Aurrerapenean sinesteak erran nahi du aurrerapena jada izan denik ez sinestea”.

Edo Thomas Bernhard, joan zen mendeko literatoen artean korrante honetako erakusgairik hoberenetarikoa zen austriar idazleak bere azken obran idatzita zuenez: “Estatuak, beste guztiak bezala, behartu ninduen bertara sartzera eta bihurtu ninduen berarekin otzan, Estatu horrek, eta egin zidan Estatuaren gizon bat, gizon bat arautua eta erregistratua eta hezitua eta diplomatua eta gaiztotua eta deprimitua, gainontzekoak bezala. Gizonak ikustean, bakarrik ikusten ditugu Estatuaren gizonak, Estatuaren zerbitzariak, arrazoi handiz erraten den bezala, ez ditugu gizon naturalak ikusten, erabat antinaturalak baizik, Estatuaren zerbitzariak direla medio, bihurtu diren Estatuaren gizonak, beren bizitza osoa Estuari zerbitzen diotenak eta horregatik antinaturari zerbitzen diote bizitza osoa... Ikusten ditugun gizonak Estatuaren biktimak dira eta ikusten dugun Gizateria Estatuaren janaria besterik ez dira, zeinekin elikatzen zaion gero eta asezinagoa den Estatu bati” (“Maisu zaharrak”)

III. ARTE ETA LITERATUR OBRA ELKARRIZKETA BEZALA

Artelanak egitura dialektiko bat daukala erran daiteke, alegia, autorearen eta publikoaren artean sortzen den elkarrizketa da artelana. Hegelen erara berriro erranez: “Obra ez da berarentzat, guretzat baizik, begiratu eta gozatu egiten duen publiko batentzat, bere aurrean dagoenarekiko elkarrizketa bat, durunditze duen bularrari zuzendutako mintzaldi bat, sentimendu eta izpirituei egindako dei bat” (“Estetikari buruzko ikasgaiak”).

Publikoa da artistaren solaskidea

Erran dezagun artelanaren galderak behar duela erantzunik eta nolabaiteko oihartzun baten zain durunditzen duela. Artistak bere asmoa zuzentzen duen pertsonak ez dira hartzaile hutsak, entzule edo ikusle mutu edo pasiboak, solaskideak baizik, beren esperientzia estetiko propioa izaten ahal duten artistak ere. Hauen, publikoaren ahotsa hain zuzen, zeharkakoa da nolabait ere, artisten bitartez entzundakoa noizbait eta beti elkarrizketa baten zati garrantzitsu bat hala nola. Jakin badakigu artistak berak prozesu kreatzailean beti kontuan hartzen duela nolabait bere produktuaren harrera, publiko ezezaguna, sortze lan guztietan, arrakasta edo onespeneraren bila doan artistaren barneko ahots bihurtuz.

Solasketa honen hartzailea, nolabait errateko, zeharkako funtzio honetatik bakarrik ateratzen ahal da bere bizipen artistiko pertsonalaren bidez, hau da, modu konkretu batez obraren ulerkuntzan edo ezulerkuntzan, onespenean edo arbuioan, eta horrela artistaren eta hartzailearen arteko elkarrizketa dialektikoak aurkitzen du artelanaren balizko galderei eman behar zaien behin-betiko erantzunerantzko bidea, beti haratago dagoen bidea, prozesu artistikoa edozein obrarekin beti irekirik jarraituz.

Obra amaitu eta gero artista isilik geratzen da, edo nolabait isilik egon behar du eta ezin da izan bere obra propioaren interpretatzaile nagusia, berritsu batzuk egiten duten erara, artistaren azken hitza obran bertan baitago eskuarki eta orain publikoak

hartzen du hitza. Eta artistak bereziki nahi badu mintzatu egin dezala obraren beste bariazio bat, bere burua azaltzeko moduan, zeharka beti.

Artea ikus daiteke, beste aldetik, egintza oso subjektibo, barneko presio baten distentsioaren forma bat bezala, noski, baina funtzio hori ez da pribatu eta barnekorik soilik, lekuko konkretu edo hipotetiko bat aurreuposatzen baita. Artistaren buruan eskuarki soilik egonda ere, balizko publiko hori beti dago hor, solaskide gisa hala nola. Entzulearen eta mintzalariaren artean sortutako prozesu hori erran daiteke ez dela egintza kreatzaile eta bizipen hartzailearen ondorioa, nolabaiteko sorburu bat baizik, eta hasieratik, eta hasieratik bi elementuen eragina dauka artelanak, nahiz eta gero benetako elkarrizketa izan hala ez izan.

Beraz, artegintza lengoaiaren aldaera bat izanez, artegintza sartzen da galdera eta erantzunaren dinamikan, subjektu aktibo (artista) eta objektu pasibo (publiko) aren kontua bat ere ez izanez, bi printzipio aktiboren eragin sortzailea baizik. Balizko elementu aktibo eta itxuraz independenteak, artistak, bere lanean hartzen du pasibo suposatzen den printzipioa, publikoa, bere kezka eta eragina nolabait jasanez.

Ematen du publikoaren harrera artistikoa produkzioa baino espontaneo gutxiago dela, berreraikuntza eta elkar ulerkuntza psikologiko bat tartean dagoenez. Baina erran daiteke harrera artistikoa, berez, ez dela kreative egintza baina alienagarriagorik, honek erran nahi baitu, eduki animikoen nolabaiteko objektibazio eta emantzipazio bat izanez, intimitatea utzi eta zenbait exhibiziotan sartzen dela.

Beste aldetik, denok dakigu artisten exhibiziotasun horretaz, keria sarritan bihurtzen dena oro har pertsona publikoengan, politikariengan, eta abar. Horren kontra keinu errankorrek egin zituen T. Bernhardekin aipatuko ditugu hitz zorrotz ahauek horren inguruan: “Gizaki libre deiturikoa utopia den heinean, artista libre deiturikoa ere beti izan da utopia bat, eromen bat, horrela Reger-ek, ene ustez, gizakien artean eskrupulugabekoenak ere dira, politikoak baino askoz eskrupulugakoagoak. Artistak dira hipokritenak, politikoak baino askoz hipokritagoak, izan ere, artearen artistak

Estatuaren artistak baino askoz hipokritagoak dira ere, entzuten diot berriro Regeri” (“Maisu zaharrak”),horrela dio Bernhardek.

Zergatik dio hori idazle austriarrak? Erantzun egokiren baten bila bere testu hori osoa irakurri behar da, jakina, baina puska honetan agian badago erantzunen bat: “Artea oro har ez da azken buruan biziraupenezko arte bat baino, ezin dugu ahaztu kontu hori, funtsean ez da, behin eta berriz, adimenean ere eragiten duen era batez,mundu honi eta bere nahigabeei aurre egiteko ahalegina baizik, eta hau azken buruan, dakigunez, bakarrik da posible batez ere, behin eta berriz, gezurra eta faltsukeria, hipokresia eta autoengainua erabiltzen,horrela Regerek”.

Horrela, erran dezagun, Bernhardek arrazoi ematen diola Shakespeareri puska horretan,saiakera honen hipotesi eta izenburutzat hartu dudan Macbethen aipu hori, alegia, “engaina dezagun denbora itxurarik ederrenaz, aurpegi faltsuak gorde behar du bihotz faltsuak dakiena”.Nahiz eta bere testuingurutik aipu hori aterata dagoela aitortu behar dudan, Shakespeareren obra osoaren laburpen adierazgarri bat izan eta bere poetikotasunaren erakusgai zoriontsu bat delakoan nago, eta halaber erraten ari naizenaren erreferentzia nagusia da hori.

Sortze eta hartze prozesu artistikoa dialektikotzat har dezakegu

Dena den artistak bere publikoari komunikatzen dizkion gauzak ez dira osoz berak erran nahi lituzkeenak, edozein esperientzia estetikotan bezala, jakina, borondate artistiko subjektibo eta obraren adierazpide objektiboa, bultzada kreatzaile eta bizi misterioaren bizipen artistikoa hala nola obraren inmanentzian ixten ez direlako, erran dugunez, obraren hartzailearen papera bat ere pasiborik ohi ez den bezala. Orduan, sortze eta hartze prozesu artistikoa, berez dialektikoa dela erran dezakegu, hots, artistaren galderari emandako erantzuna, alde batetik, obra akitua bera da eta, bestetik, obra horrekin hartzaileak bizitako esperientzia, honek okerturik nolabait konprentitu, edo ongi ere edo agian autoreak baino hobe edota modu berri eta aberats batez ulertuz, artelana eskuratzen ahal baitu.

Gure Unamunok, adibidez, “On Kixote” Cervantesen nobelan ikusi ahal zuen zentzu berezi eta bitxia, egileak ezi nuen bat ere jakin, ez eta susmatu ere. Orain Unamunoren “Vida de Don Quijote y Sancho” delako obra horren interpretazio erabat subjektiboa geure eskuetan dago, berriz, nolabaiteko zentzu existenzialista hori onesteko edo arbuiatzeko moduan, zenbait aieru aztertu, obra orijinalera itzuli, jakina, eta geure interpretazio pertsonala geuk ere eman ahal izanez.

Paul Klee pintatzaile Bauhaus-eko kideakdioenez: “Ibilbide kreatzaile osoaren etapa nagusiak horrelakoak dira, alegia, gudan emandako aldezaurreko mugimendua, obrarantz itzulitako mugimendu eragile, operatiboa, eta azkenik obran bildutako mugimenduaren eragina, besteei, ikusleei iragatea. Aurrekreatzio, kreatzio eta birkreatzio”(Kreatzioaren filosofia”).

Dena den prozesu dialektiko horri jarraituz, historian zehar maisu handien brekiko katea ez da bat ere eten eginen geure kasa ikusi, irakurri eta pentsatzen ahazten ez bagara behinik behin eta egun komunikabideetako makineriak egunero jaurtikitzen dizkigun klitxe eta topikoak aise onartzen ez baditugu, geure kontzientzia praktikoa, geure lengoia propioa kreatu, birkreatuz ere.

Erran dezagun, Paul Kleek aipatzen duenaren arabera, “obrarantz itzulitako mugimendu eragile, operatiboa” dela eta, hemen dugula “itzulpen”aren problema oro har planteatuta. Walter Benjamin estetizista horren ustez (Hauser-ek aipatzen duenez) hartzailearen kontsiderazioa antzurik da artelan bat ezagutzerako, hau da, poesia batek irakurlearentzako, musika-konposizio batek entzulegoarentzako ez dutela balio, antza. Berak mantentzen du poesia eta artelan baten esentzia inolaz ere “komunikazio eta manifestazio”rik ez direlako hipotesi nagusia.

Jakina, ulertezin eta misteriotsua nolabait ere artearen esentziaren parte garrantzitsua da, biziaren beraren isla edo isla estetiko gisa, baina erran dezagun Benjaminek aitortutako artearen “forma”n ez datzala ulertezin hori, eduki artistikoan errebelaturik misterio eta kontu aipaezinak nolabait atzeman baititzakegu (obra erabat

hermetiko edo kriptikorik ez dagoenez), ulertzen badugu artelana beti “itzulpen” bezalako zerbait dela, hots, artistak giza bizimoduaren absurdutasun, angustia eta misterioei egindako zenbait azalpen ulergarri dela eta bere nolabaiteko erantzun bat edo itzulpen bat egin duela. Nahiz eta poesiarik hermetikoena izan edo musika, pintura abstraktuena izanda, artelan guztietan zerbait formal atzemateko edo antzemateko modukoa badagoela onetsi behar dugu, bere edukiaren “misterio” osoa ulertu ez arren.

Obra artistikoa beti da, berez, nolabaiteko itzulpen bat

Beraz, erran daiteke kaos eta absurdutasuna, angustia eta izua, geure bizitza menperatzen dizkiguten misterio, sufrimendu, irri eta poza ere, ulertezinak izanda ere, edozein giza lengoaia eta lengoaia artistikoaren bitartez ere nolabait gaintitu edo sinpletu egin ditzakegula, Santimamiñeko lehizezuloetan geure arbasoek ormetan piztiak margotzean pentsatzen zuten bezala, alegia, seguruenik ehiza aiseago era magiko batez izanen zutelakoan. Artearen funtsa berbera izan daiteke gaur ere, bizi misterioen zeharkako errepresentazio multzo bat oraingo konbentzio, ekandu artistikoen bitartez hala nola.

Izan ere, aipaezin, ulertezinari nolabaiteko forma bat ematen ahal diogulakoan datza betiko arte eta egungo arte garrantzizkoaren esentzia nabarmen bat. Berrero Paul Klee pintatzaile espresionistaren erara erranez: “Indar kreatzailea deitura orori eskapatzen zaio; misterioak, azken buruan, adieraezin izaten jarraitzen du. Baina inolaz ere misterio helezina, hezurmuinetaraino gu hunkitzeko ezgauza ez da hori. Gu geu hezurmuineko azken atomoraino indar horretaz zamaturik gabiltza. Ezin dugu erran zer den, baina hurbil gaitezke bere iturburura beurrri aldakor batez. Dena den behar dugu errebelatu, gudan adierazten den bezala bere funtzioetan agerian jarri behar dugu. Seguraski bera ere materia da, beste materia mota ezagunak sumatzen dituzten zentzu berberak sumaturik ez duten materiaren forma bat. Baina behar da materia ezagunean bere ezagutza utzi. Bertan erantsirik, “funtzionatu” egin behar du. Materiari atxikirik gorpuztu, forma, errealitate bihurtu behar da”.

Literaturaren alorrera sartu eta ikusi dugun jatorrizko itzulpenaren arazoa, obra artistikoa beti nolabaiteko itzulpen bat dela eta, korapilatzen da gero itzulpen teknikora, hizkuntza batetik beste batera testua pasatzean. Jakina, hori egin eta gero, obra jadanik ez da berbera, birkreazioaren prozesua martxan jarri baita modu formal berri batez. Aipatu behar da literatur itzultzaileak nolabaiteko obra diferente bat sortzen duela, bera ere lan horretan artista izanez, eta poemagintzan erradikalago hartu behar dugu kontu hori. Baina esentzia, obraren misterio delako hori, nahiz eta edukiaren inolako elementuan errebelaturik ez egon, bigarren itzulpen on batean atzeman dezakegu, obra idatzita dagoen hizkuntza, autorearen sekreturen bat eta bere herriarekin ere elkar komunikatuz.

Itzulpen artistikoki egokirik egindakoetan, jakina, errespetatu behar dira ahalik eta gehien autorearen hitzak, geureak asmakizun edo engainu hutsa ez izatekotan, irakurleari berrinterpretatzeko ahalik eta elementu gehienak ematen saiatu, testuari egindako traizioa edo interpretazioa itzulpen zorrotz eta eder baten bidez obraren izpiritua errespetatzeko asmoz. Horregatik itzulpen anitz dira posible, kaskarrak eta egokiak, txapuzak ere eta, berriz, beste artelan bat direnak hain zuzen.

Adibidez, Shakespeare poeta handiaren obrak itzuli egin dira hizkuntz anitzetara, antza, euskarara ere bai (Larrakoetxea Agirrezabala aitak bizkaieraz burutua hostokatu egin dut saiakera honen izenburutzat hartua dudana ingeles artista zahar horren esaldia kontrastatzekotan) eta ez dago horrela itzulita (“Macbeth”en I. ekitaldia VII. eszenaren bukaeran dagoen pasarte hau), ez eta gazteleraz ikusi ditudan bost bertsiotan ere. Bakarrik J. M^a Valverderen itzulpenean aurkitu dut horrela, alegia, “eta engaina dezagun denbora itxurarik ederrenaz”, eta nik ingelesaz ez dakidan arre, susmatzen dut oso itzulpen-traizio-interpretazio azkar eta poetikoa eman diola esamolde horri (“and mock the time with fairest show”), neuk testuinguru honetan Shakespearek berak seguruenik antzeman ez zion zentzu pertsonal bat ematen diodala, enetzat esperientzia estetikoaren enblema bat aipu hori izanik.

Aitortu behar dut hurrengo esaldia, Macbethek Errege Duncanen aurkako bere atentatua betetzea erabaki ondoren aipatzen duena, alegia, "aurpegi faltsuak gorde egin behar du bihotz faltsuak dakiena", oso kuriooa dela itzulpen guztietan (Larrakoetxearenean baita ere) hitzez hitz berdin-berdin itzulita dagoela. Beraz, erran dezagun oso zaila dela itzulpengintza literarioa teknikaz eta artistikoki ongi egitea. Literato on bat ere izan behar da horretarako, eta ez da kasualitaterik bakarrik Valverderengan hori aurkitzea tenore honetan. Horregatik hainbeste literato trebatzen dira lan neketsu eta noizbait liluragarri honetan, Hitzen lehen iturrietan eta obren misterioa horrela ahal izatekotan. Baina jokoaren arauak errespetatu behar dira behinik behin lan itxuroso bat burutzekotan eta kritikarien lana beharrezkoa da alor honetan ere bai.

IV. BIZIPEN ARTISTIKOAREN PROZESUARI BURUZKO ZENBAIT HITZ

Erran dugunez, propaganda eta dibertimendua dira eskuarki artearen bi funtziorik inportanteenetarikoak, baina anitzetan bigarreanean pentsatzen da gehiago. Egia da bizipen artistikoa, estetikoa denez, batez ere gozamen eta zentzumenezko atsegin bat dela. Baina benetako artelana ez da bakarrik geure plazerarentzako. Zentzumenezko atsegina eta benetako arte obrek ematen duten satisfakzio intelektuala, gehienetan, banaezinak dira, baina bata bestean ezin da murriztu, erreduzitu. Artelanen bizipenak eta beren barneko eskurapenak ematen duten gozamina ez da beti poztasun erraz eta klarurik. Aitortu behar dugu sarritan eginbehar zorrotz eta gaitza dela eta benetako artelan baten ulerkuntza nagusia ez dela inoiz olgeta eroso eta sinple bezala gertatzen.

Beraz, sormen artistikoa ez da beti heldurik dagoen fruitu bat edonola atzemateko gertu, baizik beraz gozatzeko anitzetan prozesu luze bat jarraitu eta onartu behar da, prozesu hori artistak berak akitu, agortu gabe utzi duela jakinez. Arte obra garrantzizko baten ulerkuntza egokiak eskatzen ahal ditu ez bakarrik kontzentrazio, sentikortasun, kalitatezko sentimendua, baizik eta bere prozesu irekia osatzeko, ikasbide burutu bat, eta nolabait birkreatzeko gaitasunik ere. Eta eginbehar zail eta gogorra izan daiteke hori, bederen egiazko aditu bat bihurtu artean.

Erran dezagun kreaizaileak jatorrizko bizipenetatik separaturik dagoen forma autonomo eta inmanente bat bere obran sortu eta gero, nolabait finkorik bere baitan forma hori geratu eta gero, lan artistikoaren hartzailea anitzetan ezin dela lotu artistaren subjektibotasunarekin nolanaahi eta beti zuzen zuzenean, nahiz eta eskuarki egintza kreaizailearen berreraikuntza, sinple izanda ere, bere bizipen pertsonalaren bitartez egin egiten duen. Horregatik sortzen da artearen interpretazio anitzen ideia, funtzio estetiko autonomo bezala, artegintza mota bat bera ere, hau da, arte eta literatur kritika eta saiakera hain zuzen.

Artearen interpretazioak anitz dira

Jakina da garai eta gizarte guztietan ez dela egin iragandako erakusgaien berrinterpretazio bat, anitzetan inposatutako topiko arruntak sinpleki onartu egin direla eta. Erran daiteke pertsona guztiek nolabaiteko birkreazio, interpretazio berri bat egiteko gaitasunik ez daukatela, eskuarki adituren baten azalpen bat irakurri edo ikasi eta, kritikarien kritika egin gabe, beren iritzia jaso eta errepikatzen dutela, beren intuizio edo susmo pertsonalei artelanen hartzaile normalek kasu egiten ez dieten bitartean, sinestarazi dietelako beraiek “profanoak” direla eta adituak aditu. Baina artelanak hor daude gehienetan denon esku har eta denok dugu geure kontura zer ikusi edo zer ikasi aditu guztien gainetik eta anitzetan ikasi guztiengan badago zer hartu eta zer arbuiatzekorik.

Baina adituen artean ere, interpretazio pertsonala gauza direnen artean, norberak modu diferentez egiten du. Artelana faltsu edo egokia sinpleki ez den bezala, baloratzeko kriterio anitz direnez, beren interpretazioak arrunt diferenteak izan daitezke, alegia, zentzudun edo absurduak izanez gain, behin-behinekoak edo nolabait iraunkorrak, berritzaileak, aurrerakoiak edo atzerakoiak bezala har daitezke noizbait, estiloko ikuspuntutik zein beste estetika nagusi baten ikuspuntu diferentetik hartuta.

Horregatik artelanen interpretazioaren historian zehar obra baten harrera aldatu ohida publikoarengan, bitartekoak ere direla medio. Adibidez, noizbait Chopinen musika “aristokratiko” kontsideraturik izan da, edo musika zaharra “klasiko”tzat hartua izan da nolabait ere eta orain, berriz, musika guztia masa artikulu bat bihurtu da komunikabideak eta musika industria direla eta. Orduan, artegintza horren interpretatzaile batek kontu horiek guztiak eta oraingo publikoaren jarrera estetikoa estudiatu behar ditu, betiko leloak ez errepikatzeko moduan, baizik eta musikagintzaren gaurko egoera erreala aztertzeke era original batez.

Eta nabaria da orain musikagintzan , gaur emandako izugarrizko zabalkuntza dela medio, lehenengo kriterioak, hau da, “aristokratiko” edo “burges”, “klasiko” edo

“herrikoia” nolabait gaindituta daudela. Orain ematen den erreproduzio modu industrialekin batera onartu behar baitugu lehen gutxiengo aukeratu baten eskuetan zegoen musika garrantzizkoa edo elitezkoa hala nola hedatu egin dela masa ikasi eta beste moduz kultua den publiko batera eta, ia denok, hemen dugu siesta egin baino lehen Haydn-en sinfoniaren bat edo Beethoven gogorraren zerbait maitagarri (septimino hori, kasu) aditzeko aukera ederra... Edo zenbait mediku kontsulta, bankuetxe edo bulego publikoetan elitezko musika zen hori gorrotatzeko aukera, sorra ez ba zara behintzat.

Adibidez, Taine XIX. mendeko kritikari ospetsua (“Artearen filosofia”), interpretazioaren arduran ari izan zenak egin zituen Balzacen inguruan zenbait azalpen zorrotz eta sumatu zituen nobelagilearen hizjariokeria, bere burua horditzeko modukoa, bere patetismo erraza, bere metafora artifizioak eta estilo lirikoaren bere emozio kexati negartia hain zuzen ere. Hori dena onar daiteke eta agerian dago Balzacen obran, edonork baieztatzeko moduan, baina halaber kontuan hartu behar da “Giza komedia” XVIII. mendeko publiko aristokratiko eta sibaritari, peluka hautsezaturik eta guzti zuen horri, ez zela bat ere zuzenduta, jakina, noble zaharkitu horiek ez baitziren hunkitzen (beren zirkulu estuaren gustu tradizionalan geldoak zirenez) Balzacen estilo berri eta herrikoiarekin. Erran behar dugu autore frantsesak publiko erdi ikasi bati, nobelen gustu folletineskoa zuenari, bere obra oro har zuzentzen ziola.

Gaurko publiko nagusia, zinetara joan edo eta telebistako pelikulak ikusten dituen, alegia, har dezakegu oro har Balzac edo Dickens publiko sentimentalaren oinordeko modernotzat, antza denez, are masifikatuago izanik. Baina erran dezagun oraindik orain, eskuarki, Balzac edo Dickens edo poetak irakurri eta gozatzen jarraitzen duen irakurlegoa ez dela erdi ikasia lehen bezala, baizik eta kultua hala nola edo adituren bat da maisu zaharren obrak dastatzen irauten duena hain zuzen.

Beraz, erran daiteke gaur bitartekotasun instituzioak erabat aldatu daudela, batez ere telebista dela eta, irakurlego, ikuslego eta publiko nagusia arrunt diferenteak direla eta zalantzan dago bakarrik non datzan egungo artearen interpretazio eta

etorkizuna bera, baina onartu behar dira kontu horiek, komunikabideen botere orokorra, Taine kritikariaren akatsean ez erortzeko behinik behin, hau da, gaurko produkzio artistikoa

Zorrotz juzkatu behar da nolabait, kontzesiorik gabe, alde batetik, baina beste aldetik aztertu behar da serio ere gaurko publikoaren gustu nagusia elitekerietan ez erortzeko moduan, noizbait ametsetan dugun artearen hartzaile aristokratiko hori ameskeria hutsa baita eta ezin dugu oraingo errealitatearekin nahasi.

Publiko aristokratiko eta burgesa eta proletarioa ere gaur ez dira bereizten orain dela urte batzuk bezala, ez klase borroka akiturik dagoelako, ez ideologiak gauditurik direlako, ez eta pentsatu ere iragarritako zenbait utopia nagusi erabat bete egin delako, baizik eta oraingo gizartean gauzak aldatuz baitoaz eta lehengo hitzek ez baitute errealitate bera islatzen, gizarte geruza berriak sortu dira geure artean eta ezin ditugu mantendu hitzak interpretatzeko unean topiko eta klitxe berdinak, emandako nahi badugu analizatu eta ez geure buruan dantzatzen ari den logikarik gabeko zenbait amets.

Adibidez, ezin gara Thomas Mann-en irizpidearekin bat etorri, alegia, literatur obra handietan, hots, Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, tragedia grekoan eta nobela modernoaren maisuengan inoiz ez dela negarrik egiten eta pertsonaien patuagatiko malkoak zinetokietako “iluntasun arduragabekoan” bakarrik isurtzen direla.

Erran dezakegu argi eta garbi poeta handiek ere noiz edo noiz malkoak isurtzeko mekanismoak, melodramaren errekursoak kasu, martxan jarri ohi dituztela, Dostoievski lekuko, nork bere ospea zor baitzion *Ergela* obrak sortu zuen oihartzunari, alde batetik, eta *Krimen eta zigorra* eta *Karamazov anaiak* obrei esker ere, beste aldetik. Artista eta poeta onek batzuetan zerbitzatzen diote publikoaren sentsibilitateari eta beste batzuetan bere sentimentakeriari, melodrama deituriko horren arauak garaiaren arabera ongi betez hain zuzen ere. Erran daiteke autoreen tankera desberdinetan beti irakaspen eta gustu desberdinetako geruza sozialak nolabait agertzen direla, artistak beti baitira kontsumitzaileen morroiak eta jaunak bide batez, hots, publikoaren menpe daude eta beren erara nahi dute hartzailea ere zuzendu, gidatu, hitzen boterean sinesten dutelako.

Artea, fenomeno historiko eta aldakorra

Beste aldetik, ezin daiteke erran artista bere obrak duen eraginaz erabat erantzulerik denik, partzialki baizik hartzaileak bere bizipen propioa eskaintzen baitu emandako elkarrizketa horretan sartzean, publikoak, oso ireki eta kondiziogabekorik iruditzen badu ere, bere esperientzia eta aurriritziak baitauzka artelanekin harremanetan jartzean. Eta aurriritzi horiek iraganeko obretan era izugarri batez pilatzen dira, eta korapilatu ere, konbentzio kulturalak direla medio.

Geuk ezagutzen ahal dugun historian zehar artelanak, edo eta beren interpretazioak, ez dira halabeharrez beti hobetzen, eta aipatu behar da sasoi bakoitzean beren eragina korapilatzen dela lehenago ez zituzten sakontasun, zentzu ezezagun eta harremanezko aberastasun handi batez..Adibidez, Homeroren artearen gainean aipatu da noizbait publiko sinple amarrugabe, espontaneo eta haur bezalako bati zuzenduta dagoela, baina gaur jakin badakigu obra epiko handiaren eraikuntzan aurrehistoria, aurrekrazio luze bat izan zela, gaur ezagutzen dugun testu finko horretan publiko heterogeneo batek parte hartu zuelarik.Mende batzuk iragan ziren, antza, gero behinbetiko izan zueneko poetaren izena hartu baino lehen eta ireki luze horretan, amarrugabe bezala baten batek kontsideraturiko itxura hori, erabat korapilatuta zegoen jadanik.

Eta aipa dezakegu orain, iragan diren urteak joan ahala, bi mila baino gehiago, sinpletasun hipotetiko hori ulertezina dela gaurko jendearentzat, Homeroren garaikideentzako nolabait ere agian izan zen adina. Eta erran daiteke gaur egun apika grekoaren “amarrugabetasuna”z berriro gozatzeko gutxi amarrugabe izan behar dela, horretan aditu bat izan eta azken mendeetan obra finkoari buruz emandako interpretazio eta berrinterpretazioak ikasi eta desagertutako giza harremanek sortarazi zuten artelan artifizioso eta bat ere ez sinple hori ulertu eta agian dastatzeko moduan. Dena den, lehen errana dagoenez, hurbil gaitezke obra zaharretara zuzenean, hainbeste ikasketarik gabe, zenbait puska atzeman nahian.

Hala eta guztiz ere, aitzineko artelanetan ez bakarrik, modernoetan ere, ontzat eman behar dugu nolabaiteko deformazio bat agitzen dela publikoak hartzean. Horregatik erraten da obra bukatua, testu batean finkatua edo, artistarena ez dela, agian bere intimitatea alienaturik izan eta exhibiziotasun dinamika batera sartzeagatik; baina hori ez da egia osoa, obrak berea nolabait ere izaten jarraitzen baitu, bere intimitatearen kontziente eta jabe bere obran izan zela aurki baitezakegu geuk oraingo interpreteok , eta modu estilizatu baten bidez erakus diezaiokegu hori beste hartzaile bati, kreaizio prozesu luze horri segida emanaz.

Lehen ikusia dugunez, artea oro har eta arte mota bakoitza fenomeno historikoak dira eta horregatik gizarte, gustu eta estiloen eboluzioarekin aldatzen dira, alde batetik, eta, bestetik, obra bakoitzaren zentzua noizbehinka aldatzen da ere, bere forma konkretua finkorik behin-betiko bere testu propioan izanda ere. Hau gertatzen da, adibidez, musikagintzan, non obrak modu arrunt desberdinez interpretatzen diren, belaunaldi berberan ere. Erran dezakegu obra baten bizipen eta interpretazioa sarritan bere jatorrizko kontzepzio eta estruktura baino konplejuagoak direla. Alegia, aitzineko arte obren harrerak suposatzen du bederen bi estiloen konbinazioa estudiatzea, hau da, bere sorreraren printzipio estilistikoa eta baita dagokion bere errenazimenduarena ere.

Artelanaren inmanentzia eta autonomia

Artelana autorearentzako betetzen duen funtzioa, hasieratik, bere garaian edo geroago jaiotzako hartzaile, irakurle, entzule edo ikuslearen bizitzarentzako baino diferentea da, jakina, baina halaber oso erlazionaturik dago. Artistarentzako bere obra da egoera animiko nahasi, nolabait inkontziente, aipaezinen definizio, artikulazio eta organizazio formala, hots, bere barneko tentsioaren kanporatzea; horrek artistarengan funtzio katartiko bat betetzen du nolabait ere.

Hartzailearentzat, beste aldetik, katartsia egiteko moduan ere, bere burua eta mundua hobe ulertzeko, autorearen pertsonaia eta ametsekin bere bizimodua

identifikatzeko aukera estetiko bat da artelanarekin izaten ahal duen elkarrizketa. Arte obrak autoreari balio dio liberazio eta distentsio bezala, eta hartzaileari dibertimendurik edo eta besteen patuetan parte hartzeko modu berezia bezala, fikziozkoa deitzen diogun era bat da hori, baina kontu horien bitartez bere existentzia propioaren problematika nolabait ere argitzen ahal dugu behingoz.

T. S. Eliot eta P. Valéry sinbolistentzat kreazio artistikoa despertsonalizazio prozesu bat da eta, zentzu horretan, nolabaiteko deshumanizazio bat da hori, hots, artistaren bizitza pribatua duen indibiduo bezala bere obratik desagertu behar du hala nola eta ulertzen dugun neurri batean. Horrela ulertu behar dugu obraren inmanentzia eta autonomia, bere kreaizailearengandiko eta sustraiak finkaturik dauden lurtzorutiko alienazio bat bezala hain zuzen.

Gerta daiteke ere alienazio mota hori hain urrunera doala autoreak berak nahi zuena baino askoz diferenteago bere obran adieraztera iristen ahal dela. Hau da ohiko iritziaren zentzua, alegia, pertsonaiak, egintzak eta planteatuko dituen problemen bukaerak edo asmoak beren bide propioa, eta ez autoreak aukeratua, jarraitzen dutela. Horrela artelana zentzu honetan interpretatu eta bere baitan hertsitako mikrokosmo kontsideratzea obraren esentziaren ulerkuntza zuzena da hala nola, nahiz eta bere egiturari buruzko egia osoa ulerkuntza honek bat ere ez agortu.

Erran daiteke artelanaren genesiaren motiboak ez direla bat ere sortzen bide batez eta balore berberaz estuktura estetikoaren irizpideak bezala. Egia da obraren sorreraren gaineko kontsiderazioak bere mamiaren edertasun formalatik arreta kendu eta agian gozamen artistiko egokia nonbait ere ezaba dezakeela. Teoria estetikoan, noski, genesi eta baliotasuna, produkzio eta kontsumoa, forma autonomo eta konpromiso ideologikoa hertsiki bereiztu behar dira, baina produkzio artistikoaren prozesuan erabat elkarloturik daude kontu horiek guztiak eta benetako bizipen hartzaile batean, berriz, motibo indibidualen sorreraren aztarnak ezabatu eta desagertu egiten dira nolabait ere, obra oro har gozatzen ahal baita hainbeste berezitasunik gabe.

Izan ere, laburbilduz, artearen esperientzia estetikoan prozesu kreatzaileari begira bi mugimendu diferente dugu, nahiz eta elkarloturik izan, alegia, sortzaile eta hartzailea, edo artista eta bere solaskidea, publikoa, biak integraturik bizipen artistikoaren prozesuan zehar bere esperientzia propioa garatuz.

Artearen harrera ez da inolaz ere kontsumo geldorik, pasiborik, alde batetik, eta obra bera irekia da ere, bere inmanentzia eta autonomia oso kontuan harturik izanda ere. Autonomia honi esker obra bere kreatzailearengandik independizatzen da eta hartzaileak okerturik edo ongi, edo agian autoreak berak baino hobe konprenitzen ahal du edo modu berri eta aberats batez eskuratu edo berreskuratzen ahal du hain zuzen ere, nahiz eta beti bere inmanentzian, bere baitan hertsitako mikrokosmos bat, obra kontsideraturik izan behar den.

Onartu behar da artelanaren inmanentzia eta autonomia, alde batetik, bere egestura estetikoak berez aztertzeke eta berez gozatzeko moduan, obraren sorreraren aztarnak nolabait ezabatu behar direnez, baina, beste aldetik, artelan guztiek, giza lengoaiaren bariedade bat izanik, galderak planteatzeen dituztela eta, elkarrizketatzat onartu behar dira, ikusi dugunez, iraganeko obretan eta beraien gaineko konbentzioetan oinarriturik, artea oro har eta obra bakoitza ere fenomeno historiko eta aldakortzat emanda izan dela. Bi printzipio hauek esperientzia estetiko praktikokoan nahasten dira gero, teoria estetiko guztietan, arte eta literatur kritikaren garapen zehatzetan ere, baina praktikan nahasi ahal izanda ere, noiz edo noiz bereiztu behar da zertaz ari garen, nahasketa handiago ez izatekotan.

Aipatu dugunez, artegintzan plazer estetikora ailegatzeko sarritan, arte obra garrantzizkoetan batez ere, hezkuntza eta autohezkuntzazko prozesu iraunkor eta luze bati lotu behar zaion arren, beti zuzen zuzenean hartzaile berriak obraren inmanentzia eta autonomiarekin komunikatzen ahal da eta nolabait bereganatzen ahal du bere mami estetikoak bai arrazoizko bai hunkiberazko medioen bitartez hala nola. Baina bizia atzemateko asmoz gezurren gaineko gezurren egiantzeko adierazpenak artelanak eskuarki izanez, orain planteatzen dugu berriro bitartekoaren funtzioa.

V. BITARTEKOEN FUNTZIO ESTETIKOA

Ikusi dugunez, kreaio artistikoak auresuposatzen ditu komunikazio klaruzko lengoaia formal bat, nolabaiteko tradizio historikoen eta konbentzio sozialen baliotasuna eta harrera artistikoarentzako ematen diren bitartekotasunak eta interpretazioak hala nola.

Musikagintzan, adibidez, konposatzaileak utzitako forma adierazgarria dela eta, bitartekotasunaren funtzioa oso argi dago, autorearen obra zeinu abstraktuetan baitago eta horiek deus gutxi dute zer ikusirik musikaren forma artistikoarekin. Jakina, musikazale arruntak ez du deus ere entzuten bakarrik nota musikalak irakurtzean eta behar du interprete edo bitarteko musikal baten lana obra hori ulertzeko.

Baina erran dezagun beste obra artistikoetan gauza antzekorik gerta daitekeela, eskuarki nolabaiteko lengoaia zifratu batez adierazten direlako. Adibidez, idazkera normala ulertzeko lehenago alfabetatu behar da, irakurtzen, hitzaren zentzu sakonean ere, ikasi behar da. Eskolaren batean edo pertsona pribatu batekin arte zail horretan trebatu egin behar da, egun oinarrizko eta orokorrak deitzen ditugun ikasketak egitera joan behar du jendeak kultura ofizialaren arabera nolabaiteko hezkuntza bat lortzekotan. Eta maisu-maistren eskuetan, estatuaren eskuetan oro har gaurko hiritarrek uzten dute ardura hori, Grezia zaharrean sofisten betebeharra zena, orain estatuaren funtzionariak diren ere irakasle horien ogibidea da...Eta horiek arte bitartekoak direla erran daiteke, beren interpretazio edo berrinterpretazio propioak aginduz.

Beraz, kreaio artistikoak oro har jaso, ulertu, deszifratu eta gozatzeko, noiz edo noiz bide luze bat ibili behar dugu, horregatik bitartekoak ere, itzultzaileak, interpretatzaileak eta kritikariak nolabait onartu behar ditugu, noizbait gaurko artelanen premiazko ulerkuntza, artisten eredu eta beren lehiakideen papera, zenbait medioren garapena eta sentsibilitate artistikoaren zentzua beren eboluzio historikoan zehar eskuratzekotan.

Bitartekoen funtzio bikoitza: artelana erraztu eta nolabait ere urrundu

Zenbait kasutan, eta zentzu batean beti ere, erran daiteke publikoak artelana zuzenki bereganatzen ahal duela, bere inmanentzia eta autonomiarekin bitartekorik gabe komunikatuz. Baina hori eskuarki ez da gertatzen, itzulpenak irakurtzen baititugu batez ere, bai aitzineko obretakoak bai lengoaia formal berri bat erabiltzen duen obra abangoardiakoa baldin bada. Kasu honetan lengoaia berritzaile eta gehiengoarentzako ezezaguna den obrak ez ditu bere estrainiotasun eta eskuraezintasuna uzten nolabait bitartekoren batek dibulgatzen duen arte, bere egiazko balio estetiko noizbait frogatuz.

Dena den onartu behar dugu artelanak, zaharrak zein berriak, egiazko arte iraunkorra bada, ez dituela galtzen bere sekretuaren aureola hala nola, bere inmanentzian dautzan misterioa eta itxurazko aipaezintasuna erakusten duen bere forma berezia, nahiz eta hainbeste bitartekoren eskuetatik iragan den.

Horregatik beti da posible beste irakurketa bat, beste interpretazio diferente bat, zenbait obraren ahazturiko edo galduriko zentzuaren baliotasuna ere berreskuratzeko moduan.

Erran dezagun artelanaren eta hartzailearen bizipen artistikoaren artean paratzen den pertsona edo instituzio guztiak, alegia, bitartekotasun funtzioa betetzen dutenak, alde batetik, baliagarriak eta laguntzaileak direla eta, bestetik,ezgauza, alferrak ere direla, hau da, obren interpretatzaileak edo dibulgatzaileak, mimoak, dantzariak, aktoreak, musikariak, kantariak, mezenas zaharrak eta oraingo bildumazaleak edo galeriak, edo arte espekulatzaileak, oraingo eta lehengo arte eta literatur kritikariak, denak dira artistarengandik publikoarengana doan bidea errazten duten nolabaiteko bitartekoak, baina bide batez korapilatzen dute ibilbide hori, artelana eta honen hartzailea harremanetan sartarazten dituzte baina nolabait ere elkarrengandik urruntzen dituzte.

Izan ere, hau da bitartekotasunaren funtzio bikoitza, hots, museoak eta pintura erakusketak, argialetxeak eta musika kontzertu eta teatro antolatzaileak, prentsa, irrati,

telebista eta internet kontsidera daitezke produkzioaren eta kontsumoaren arteko distantzia labur dezaketen, baina arartekotzen duten heinean ere distantzia hori handitzen dute bide batez, Eta erran daiteke interbentzio instituzionalen objektu bezala artea zenbat eta gehiago administratzeen den neurrian gauza, objektu huts bihurtzen dela hain zuzen ere.

Hau da ere ikasketa artistikoaren anibalentzia agertzen den modua, alegia, autorearen pertsonarenganako hurbilketak bere obratik urruntasunen bat suposatzen ahal duela eta, beste aldetik, obraren ulerkuntza zuzen eta egokia autorearen pertsonaren aurreko indiferentziarekin eta artistaren baliogabetasun sentimenduekin batzuetan elkartzen ahal dela. Baina azken hau ez da eskuarki gertatzen dena, obra baten harreraren faktoreak ez baitira hartzailearen eta obraren arteko erlazio zuzenean mugatzen, anitz direlako bitarteko papera egiten duten instantziak.

Beraz, instantzia bitarteko hauek errazten dute artelanen eragina publikoarengan, beren zentzu ezkutua ulertu, berritzaileak badira beren estrainiotasuna nolabait gutxitu ohiko eta familiako konbentzioekin ados jarri egiten dituzte, artelan zahar, zaharkitu eta zerbait berri iragartzen duenaren artean nolabaiteko jarraikortasuna mantentzeko moduan. Eta erran daiteke jarraikortasunaren nolabaiteko ilusiorik gabe arteak bere balizko historikotasun eta etengabeko birkreazioaren ahalmena galduko zituela, jakina.

Ilustrazioaren monopolioa etengabe berregiten da

Erran daiteke bitartekotasun anizkun horiei esker artea, elitezkoa bada, gutxiren sekretua izanda ere, dibulgatzen dela, abangoardia artistikoaren lorpen konformagaitzak ere gehiengoaren onespenen bat eskuratzen du eta bere errebelia noizbait txundigarria (fikziozko kontua izan eta, berez, inposatutako ordenaren oinarriak arriskuan ez jarri eta gero) asimilaturik eta integraturik geratzen da nolabait eta, azken buruan, errespetagarri bilakatzen da arte erakusgarririk hermetikoen eta iraultzaileena, berritzaileen eta apurtzaileena (gogoratu Duchamp-en “bizikleta” eta beste hainbeste). Baina hau ez da

hain harrigarria, kultura eta politikaren manifestazio gehienetan gauza bera gertatzen baita hain zuzen.

Gaur egun, masa komunikabideen eragin izugarria dela eta, prentsa, irrati, internet eta telebista batez ere, haietan egindako arte eta literatur propaganda dela medio, eskuarki balore estetiko topikoak goraipatuz, artearen inguruan giro bat sortzen da, onez edo txarrez, eguneroko notizia eta fenomeno bat artegintza bihurtzen delarik. Nolabait onartu behar dugu, geure gogoen kontra maiz, komunikabideek gero eta gehiago markatzen dituztela produkzio artistiko eta bere kontsumoaren eta bizimoduaren beraren arauak, mendebaleko gizartean eta kulturaren totalitarismo hori aztertzen dugun aldiro.

T. Bernhard berriro aipatuz, zorrotz eta argikusle, “osotasun”, totalitarismoaren kontra altxatu zen poeta, gizon garbia bera, bere bizimoduan zein bere obran bertan, erran dezagun: “Ez dugu jasaten *osoa*, ez eta perfektua ere. Bakarrik behin eta berriz, *osoa* eta perfektua existitzen ez direla jabetzen garenean, badugu bizitzen jarraitzeko ahalbidea...” “Azken buruan, atseginik handiena puskek ematen digute, bizian bertan bezala, azken buruan, atseginik handiena sentitzen dugu puskek bezala hau kontsideratzen badugu, eta ze ikaragarri egiten zaigun *osotasuna* eta egiten zaigun, funtsean, hobe zintasan bukatua. Bakarrik zerbait oso, akitu, bai, bukaturik, puska bihurtzeko zortea dugunean, irakurtzen dugunean, atsegin handia daukagu eta , noiz edo noiz, atseginik handiena. Aspaldidanik ezin dugu geure garaia oso bat bezala jasan, erran zuen, bakarrik puska bezala ikusten badugu jasangarri egiten zaigu. *Osoa* eta perfektua jasangaitz egiten zaizkigu”(“Aitzineko maisuak).

Zentzu honetan pentsa daiteke ilustratuen monopolioa edo osotasun hori gizartean erreprodukzio kulturalako medioen bitartez etengabe berregiten dela. Gaur egun masa komunikabideen eragin erraldoia dela medio, nahiz eta arte eta kulturaren klabeak jende gutxiren eskuetan egoten jarraitzen duen, ondasun kulturalaren itxurak inoiz baino zabalduago eta “dibulguago” daude mendebaldeko gizartean. Bai, jendea nolana alfabetaturik dago, zentzu arruntean behinik behin (geure artean euskaraz oraindik orain

horrela ez izanda ere), gero eta “kultura” eta informazio gehiago duela dirudi, baina egiazko ikasi, ilustratuen kopuruak murrizturik izaten jarraitzen du.

Honetan datza, hain zuzen, gizarte berri baten aldeko proposamen kultural bat egiterakoan, asmo eta betebeharrak garrantzitsuenetarikoa, hots, mundu zaharraren puskak egindako sintesi kritiko eta liberatzaile baten bidez, arte, zientzia eta filosofiaren ikuspegi orokorra izan ahal duten ikasi, argikusleen kopurua ahalik eta gehien handitu, masifikatu benetan, herriaren menderik mendeko menpekotasuna gainditzeko moduan, edozein herri askapenerako mugimenduren ezaugarri nagusia hau izanez (Lenin-Gramsci-k beren utopietan nolabait definitu zuten “intelektual kolektibo” hori, bere baitan giza emantzipazioaren aldeko indar sozialak biltzen ahal dituen “alderdi” hipotetiko hori, mugimendu sozial aktibo guztiek osaturiko kolektiboak...).

Artegintzara itzuliz, izan ere, oso informaturik izan behar da, ez topikoez jakitun, ia bitartekotasunik gabe mendebaleko gizartean arteaz gozatzeko, aditu bat bihurtzeko bidean egonda ere. Hauek izan litezke benetako arte adituak, alegia irizpide estetiko berriak finkatzeko artistekin batera parte hartzen duten pertsona ikasiak, produkzio eta harrerako muga bertan dauden argikusleak, noizbehinka artista beraiek izanez, Baudelaire, Pavese, Eliot, Sartre, Valéry kasu, literatur kritikariak edo eta itzultzaileak ere (Baudelairek Edgar Allan Poe frantsesera ederki itzuli zuen, nahiz eta orain bere lana berrikusten ari omen den kritikoki, adibidez, eta Julio Cortazarek gaztelarrera bere ipuin guztiak ere) izan litezkeenak.

Beraz, artistaren eta publikoaren arteko bitartekotasuna egokia eta ederra izan daiteke, harrera errazteko moduan, jatorrizko obra dagoen maila utzi gabe. Baina artearen dibulgazio arruntaren bitartekotasuna behin eta berriz egiten denean, publiko hartzailearen paper nagusia exijentziarik gabe planteatzen bada eskuarki, azken buruan, artea elektrodomestiko bat edo haltzari eder bat soilik bilakaturik suertatzen da, objektu, gauza arrunt bat benetako balio estetikorik gabe bihurtuz, bere kreazioaren misterio eta transzendentzia galtzen da.

Izan ere, erran daiteke egun arte eta literatur bitartekoak eta beren instituzio kulturalak boteretsuen eskuetan gehienbat daudela, mendebaleko kultura hainbeste korapilatuz gero, ilustrazioaren monopolioa etengabe berregiten delarik. Beste aldetik, horrela deituriko harri artea arrunt zaila da geure artean definitzea, artisautzarekin bakarrik geratzen ez bagara behinik behin. Dena den aipa daiteke herri artearen ezaugarri nagusia dela ez duela behar produktigilearen eta kontsumitzailearen arteko bitartekotasunik, nolabaiteko geruza sozial berdinekoak batira jende arrunta deiturikoa. Baina hemen planteatzen den arazo berezia ez da hain zuzen herri artearen aztarnak non dauden oraingo gizarte industrializatuan (bertsolaritzan ote?), baizik eta nola publiko nagusiak utziko dion “arrunta” izateari, hori posible dela erabat konbentziturik egon eta gero.

Publiko “profano”ak bere intuizioak ditu eta ikasi bilakatzen ahal da

Dena den, inolako bizipen artistikorik ez da erabat naturala edo artifiziala, erabat zuzen edo zeharkakorik ez den bezala, Publiko arruntarengan zein adituengan arteak mantentzen dituen nolabaiteko espontaneotasun eta lilurapen intuitibo hori norberak bere modu propioz noizbait eskuratzen ahal du.

Adituak eskuarki artifiziosotasun, fikziozko kontua azpimarratzen du eta publiko arruntak, berriz, diskurtso teorikoan sartzen ausartzen ez denak, artelana bere bizi esperientziaren parte bat bezala hartzen du, obraren baitan bere existentzia nolabait islatzen ikusiz, fikziozko kontua ere intuitu edo bat ere atzendu gabe. Adituaren gozamen artistikoak artistaren talentua zehazki neurtzen ahal du, obraren eta artistaren gaitasun estetikoak aztertu eta interpretatuz, baina arrunta deituriko publikoak ere bere intuizioak ditu alor horretan,erabat natural, amarrugabe edo zeharkakoa bere bizipen artistikoa inolaz ere ez izanik.

Ikusi dugunez, asmo edo ideia artistikoaren burutzapen konkretua, kreazioa deitzen duguna, jatorrizko inspirazioaren nolabaiteko traizio, kontzesio, itzulpen bat da. Era berean obraren harrerak, birkreazioa egin behar dutenen bizipen estetikoak,

artistaren eta publikoaren artean dauden bitartekotasunak direla medio, edonola beste deformazio bat jasaten du. Hala ere prozesu kreatzaileak ez du bakarrik obran jatorrizko kontzepzioa hutsaltzen, baizik eta, lengoia formalean erabilitako medioen bitartez, inspirazioa ere gauzatu, garatu eta zehazten den heinean, jasotako bitartekotasunei esker ere hartzailearen bizipen estetikoa artistaren intimitatera berriz itzultzeko modu bat bihur daiteke hain zuzen.

Horrela, aurrekreatzio, kreatzio eta birkreatzioa izanez, prozesu artistiko guztia dialektikotzat eman dezakegu. Baina oztupoak badira bide horretan, bat ere linealik ez baita hori, konplejua eta paradojikoak baizik.

Artistaren eta publiko hartzailearen arteko harremanak errazteko arte adituen funtzioa ukatu gabe, erran daiteke hauek manipulazailerik bihur daitezkeela eta halaxe da anitzetan, eta adituei ere artelanaren aspektu garrantzizko bat, puska eder edo ezkuturen bat, eskapatzen zaiela, profanoak, berriz, bere espontaneotasun zorrotzean oso ongi eskuratu edo sumatzen ahal duen bitartean. Edo eta kritikari ilustratua artistaren laguntzaile-konplizea izan daitekeela, baina txarrerako (kritikaria beti baita autorearen konplizea nolabait errateko), bere obra topikoki edo erabat bihozbera interpretatzen duenez.

Izan ere, publikoak, “profano”tzat hartuta izanda ere, baditu bere intuizioak artelanen harreran, eskuarki bere existentzia obran bertan islaturik nolabait ikusten de, bere bizi esperientziaren zati bat pertsonaiengan edo hitzen ametsetan aurkitzen ahal du, jakina, eta juzka dezake artelana agian adituren batek baina askoz hobe edo kritikari guztiek oraindik sumatu ez duten eite garrantzizko bat bere intuizio azkarrean atzematen ahal du eta nolabait ere arte ikasi bilaka daiteke, ilustrazio totalitario horren monopolioa apurtzera lagunduz behingoz. Eta orain bere iritzia eskegi dezake interneteko sare zabalean.

Artistak sortzen du obraren forma eta bitartekoek bere kondaira

Ez da zaila iraganeko obra ospetsu bat interpretatzea, estimatzea ere, horretarako aski da ikasien kontsentsura sartu, hau aztertu eta beren proposamenak nolabait onartzea, gutxi gora behera beraiek aurkiturik errepikatzeko moduan. Baina aitortu behar da hartzailearentzako zailtasuna datzala obra zaharretan ikuspegi berriren bat aurkitzea eta batez ere eguneroko produkzio artistikoaren multzo nahasian, ofizio onekoa eta guztiz originalaren, itxuroso edo ona eta kaskarraren arteko diferentzia aurkitzeko egin behar zorrotzean, hots, nola egin topikoak edo nolana ez onesteko, kriterio propioa eduki, hainbeste zaborraren artean kalitate estetiko-etikoa-artistikoa bereiztekoan. Horregatik ez a harritzekorik jendea eskuarki arte eta literatur kritikariez fidatu ohi dela, irizpide pertsonala izan arte, jakina.

Produktu artistikoetan aztertu behar da non dagoen beren originaltasuna, obra berritzailea baldin bada bederen, edo ohiko obra baldin bada bere ofizio ona eta balore estetikoak non dautzan, hain originala ez izanda ere. Horretarako artegintzan menperatzen duten baloreak behin eta berriz aztertu, bereiztu, kritikatu ere egin behar dira proposamen berriak eginez.

Alor horretan ezin da bakarrik ikasien korura sartu, ilustratuen zirkuluaren diskurtso konbentzionala amarrugabe onartu eta errepikatzeko moduan, benetako ikasi eta kritiko bihurtu edo izaten saiatu nahi bada, eta ez hitzontzi edo dilettante hutsa izan. Jakina denez, ikasi eta adituen artean badira hamaika mota diferente, ideologia ere tartean dela eta.

Erran daiteke balore artistikoen kreatzailea menperatzen duten beharrei erantzuten diena autorea dela, eta fama artistikoaren kreatzailea produktuen interpretatzaile, kritikari, aditua dela hala nola. Beste moduz adierazita, artistak obraren forma sortzen du eta bitartekoak bere legenda, bere kondaira, ia mitifikazio batera artelana sar dezakeela.

Horrela anitzetan obra ez da juzkatzen bere balore funtsezkoengatik, artistaren fama aitortuagatik edo obrak daraman etiketagatik baizik. Horrela onartu ohi dira,

birritan pentsatu gabe, klitxe edo topiko anitz, edo sinpleki pintura erakusketaren katalogoan edo kontzertu programan edo zine kritikan idatzitakoan edo komunikabideetako azalpenetan sinesten da sinesten da ikusi edo entzuten diren elementu estetikoetan baino gehiago.

Honen inguruan aipatzen da (Arnold Hauser-engandik jaso dut nik oraingoan) kasu bitxi hau: 1.837. urtean Parisen interpretatu behar omen zituzten Beethovenen trio bat eta Pixis deituriko ezezagun baten beste trio bat musika kontzertu batean. Horra hor programa idatzietan musikarien izenak nahastu egin zirela eta publikoak, ikasi eta musikazale omen izanda ere, entzun zuen Baathovenen obra arduragabe Pixisena zelakoan ustez, eta biziki txalo egin zion, berriz, Pixisenari Beethovenen musika zelakoan sinistuz . Eta susma daiteke sasoi hartan seguru aski asmatu gabe zutela musika kontzertu, opera eta teatroetan oraindik orain erabilitako talde txalotzaile ongi entrenatu hori, alegia “klake” xeble hori, tenore hartan bietan ederki txalotzekotan, jakina.

Bitartekoen funtzio estetikoa aztertu dugun atal hau amaitzekotan erran dezagun, masa komunikabideak direla eta, Walter Benjaminen iritziz, produktu artistikoak publikoari hurbildu zaizkiola, baina gehienez beren aureola pertsonala eta singularitasuna galduz, bitartekotasun instrumentuak eskuarki produzitze tekniken formetan mugatzen baitira. Benjaminek dio artea, berez errepikaezina dena, infinitu eta aldaezinki errepikaturik bihurtzen dela eta bitartekotasuna, produkzioaren eta kontsumoaren arteko distantzia salbatu behar zuena, bien arteko oztopo gaindiezin bezala paratzen dela.

Bai, egia da zinea, irratia, telebista, internet, erreproduzitze aparailu guztiak bezala, mirarizko kutxa horiek mekanikoak direla, nolabait hilak beraiek, eta entzule edo ikuslearen zentzumenak nolabait kamusten dituztela, obren singularitasun indibiduala nolanahti hautsiz. Baina errepikapenaren konbentzio eta aztura onartu behar dugu gaur, idealista hutsak ez izan edo aristokrata nostalgikoak ez iruditzeke erreprodukzio industrialaren garai hauetan.

Beste aldetik, liburuetan ere mila aldiz errepikatzen dira modu mekaniko hil batez poetaren hitzak egun, lehen publikoaren aurrean hitzetik hortzera, bat batean ahoskatzeko asmatuak, eta errepikatuak ere izan ohi direnak. Eta drama edo komedia ederrak ez al dira egunero errepikatzen publiko diferenteren aurrean ote? Eta ezin al da gozatu berdin edo antzekorik jokaera egoki baten grabazio polit batean? Hala ez bada, hala bedi behintzat elitearen aukerak ez ditugun jende arruntarentzat.

VI. ARTELANAREN INTERPRETAZIO ETA BALORAZIOA

Bitartekoen paper nagusia pixka bat aztertu eta gero, orain hurbilduko gara gehiago artegintzan garrantzia handia duen kritikaren funtziora, aurreko guztia kontuan hartuz. Erran dezagun kritikaren funtsa batez ere jakiteko grinan datzala, Baudelairek aipatu zuen zentzuan. Honek, “Tannhauser” operaren antzezpen baten albistea ematerakoan, zioen: “Hain indartsu eta izugarri izan zen ene xarma non bere motiboak aztertu eta ene entusiasmoa jakinduria bilakatzea erabaki bainuen”. Bere azalpenaren zentzua hauxe zen, zera, artelanari buruz ez zuela gehiago jakin nahi hala nola bere buruaz baizik, operari buruzko bere iruzkina egitekotan. Eta halaxe izan zen, artista eta bere obra ulertu ondoren, bere burua argiago ezagutu zuela erran daiteke

Kritikak juizio baino gehiago interpretazio izan behar du

Sarritan kritika publikoarengan, bizipen artistikoaren prozesuan, artikulatu gabe eta iheskor agertzen diren zentzazio, irudi eta ideien adierazpen eta kontzientziazioa besterik ez da. Kritikaren funtzioa, bai, obraren kalitate estetikoazko balore-juizioak egitea da, baina batez ere bere interpretazio egokia, sarkorra kontuan hartu behar da, funtsa ideologikoaren eta biziaren problemarik garrantzitsuenetaraino ailegatzeko modukoa. Gaur egun azken funtzio hau ere bete behar du kritikak, arte plastikoetan eta musika “serio”an ere, juizio estetikoak berez (elitearentzako eginiko diskurtso hermetikoak ere) oso gutxi erraten baitio publiko arruntari.

Ilustrazioaz geroztik izan diren kritikari adituak batez ere arte interpretatzaileak izan ohi dira, ez arte epaileak, eta haien artean artistak ere izan ohi dira, alegia Diderot, F. Schlegel, Coleridge, Baudelaire, P. Valéry, Sartre, T. S. Eliot, eta abar. Arte interpretatzaileak izanez, erran daiteke beraiei eta hainbeste adituei esker mugimendu artistiko modernoak ulertu eta onartu egin direla. Hauek literaturgintzan, adibidez, irakurle aditu, arretatsuak izan dira, gehienez benetako ilustratuak izan eta zentzu poetikoa ere izan ohi dutelako.

Gizakumeen bizitzan hainbeste alorretan gertatzen den bezala, arte kritikan ere lehenbizi agertzen dena ez dira beti baloreak, juizio estetiko hutsak baizik, eta utxuren araberako izpirituaren bultzada hauei dagozkien bizi behar eta zaletasun edo amorruek. Baloreak hor daude ere, baina beti bizirauteko beharrak nolabait justifikatzeko grinan, kreazioaren bultzadak kontzientzia praktikoa edo lengoaia bihurtzeko moduan, jakin badakigu praktika edo azturaren interesen arabera erabat aldakorrek direla.

Erran dezagun arte kritikak, hermeneutika, interpretazio gisa, batez ere deskriptiboa izan behar duela. Kritikariak sumatzen dituen obraren ezaugarri ageri edo ezkutuak, bere intuizioak dituen ere eta bere idatzian galdetzen dio publikoari ea berak sumatzen duena irakurleko edo ikuslekoak sentitu, intuitu edo ikusten duen baita ere. Horrela bada bere helburu nagusia bete egin du eta horrela ez bada, oraindik, kritikariak, bere ilusioaren bultzada eta bizi beharren arabera, obra baten gainean sentitu duen jakin-mina besteengana iragaten saiatu da, berak sumatu edo antzematen ahal dituen balore artistikoak publikoari komunikatu egin dizkio baten batek obraz ere gozatzeko moduan.

Jakina, behin eta berriz aipatu dugunez, kritikaririk ilustratuena eta jakintsuena ez dituen bat ere betetzen obraren ikuspegi guztiak. Berez, kritikak beti behin-behinekoa izan behar du, bide posible bat deskribatu, bere hartzaileen eskuetan interpretazio propioa geratu, irakurri, pentsatu, gozatzeko ere edozein interpretaziok inbitazio bat izan behar duela eta.

Horrela irakurlekoak, ikuslekoak, beren papera ahalik eta azkarren betetzen badute, ilustratu txatxuen monopolioa nolabait hausten ahal dute. Exijentzia estetikoaren menpe planteatzen bada behingoz, publikoaren bultzadak, bizi premiak eta zaletasunak direla medio, jende arruntak ere bere gustua adierazko du nonbait, ikasi bilakatu ahal izan edo eta arte adituen eta artisten beraien erantzunak eta galderak nolabait bortxatuko dituen, irizpide artistikoak itxuraldatzera lagunduz. Horretarako, jakina, praktika estetiko berri bat sortu behar du hala nola, alienazioa hainbeste arlotan

gainditzeko bidean, totalitarismo ilustratu eta zozokeria dominatzailea eta botere ustelak inposatutako baloreak eraldatuz.

Inolako kritikarik ez da bat ere exhaustibo edo behin-betikorik

Berez, artelan baten inolako interpretaziorik ez da bat ere exhaustiboa, bakoitzak ditu bere ikuspegia, bere aldeon eta txarrak, onargarriak eta arbuigarriak ere, denak baitira posibleak azken buruan. Nahiz eta kontrajarriak diruditen, beren osagarritasun bidezkoa aztertu behar da modu argi batez, kritikariak eta publikoak berak beren hautaketa pertsonala eginez. Bizipen artistikoaren prozesu kreatzailean ongi ikusia dugunez, autoreak berak bere obraren zentzu osoa baldin ez badu bat ere menperatzen, orduan nork al dauka produkzio artistikoaren klabe eta interpretazio osoa? Inork ez.

Erran dezagun kritikari batek (saio inportanteetan, agian ezin da egin prentsa iruzkinetan baina) batez ere obraren barneko egitura, bere elementu formalak, bere inmanentzia eta autonomiaren mamia arakatu behar dituela. Horrela lagunduko du artelanaren ematen ahal zaien galderei erantzun apropos baten bidea urratzen, nahiz eta bere ekarpena behin betikoa bat ere ez dela izanen arrunt kontzienterik izan.

Jakina denez, artistaren eta publikoaren arteko bitartekotasun bidezko hori beharrezkoagoa da are obra garrantzitsu eta berritzaileetan, beren eragina, momentuz, ez baita publikoarengan hain erraz nabaritzen eta obra berritzaile edo apurtzaileak, izatez, adituren baten argitzapen edo interpretazio egokia noiz edo noiz behar du hain zuzen. Produktu artistiko kaskarrak, ohikoak edo tradizionalak, masentzako artelan errazak edo dibertimendu industriarenak, ordea, zuzenean sartu ohi dira publikoarengana, bere eragina errazagoa delako, noski. Interpretatzaile bezala horixe da kritikari izatearen arrazoi nagusia, hots, jende gehienak arte obra handi edo berritzaileen edo nolabait hermetikoen aurrean eskuarki sentitzen dituen estrainiotasun edo ulergaitasuna erraztu egin behar dituela nolabait errateko. Hau da, balore berriak aurkitzen laguntzea eta zaharren merituak zorrotz aztertzea hala nola.

Kritikariak izatez literato bat izan behar du, zentzu zabalean, hots, diskurtsoaren neurri iaio duen idazlea, artista edo literatur espezialista nolabait ere edo ideia garbiak adierazten dakizkien pertsona ikasia. Beti ez du arte epailerik izan behar, edo nahitaez. Baina bai ikusle burutsu edo irakurle bikain, arretatsu bat izan behar du, obran dagoena edo berak sumatzen duena besteei erakusteko gauza. Nahiz eta denei momentuz ez konbentzitu, konbentzigarria izan behar du, malgua baina zorrotza halaber. F. Schlegel-ek aipatu zuenez: “Kritikaria hausnartzen duen irakurle bat da. Urdail bat baino gehiago izan behar du”.

Hau da, inolako kritikariak, behin eta berriz aipatu behar dugu hauxe, historikoki mugatu eta erabat baldintzaturik beti izanez, kutur edo arte forma baten ezaugarri guztiak, bide batez eta zehaztasun osoz, ez ditu bat ere ikusten. Hori ezinezkoa da erabat. Ez bakarrik baldintza guztiak aurrez aldetik markaturik izaten ez direlako, baizik eta nolako egoera historiko eta pertsonala kritikariak duen halako agertzen baita obraren bere azalpenen itxura.

Beraz, kritikariak, benetakoa bada, bai prentsa iruzkinak egin, bai saiakera luze eta tesiak egiten dituenak hausnartzaile ona izan behar du artelanak interpretatzeko momentuan, bai beren balore estetikoaz bai beren eduki semantikoaz jakintsu izan behar du. Bi aldeak, estetikoak zein semantikoak, ez dira erabat independenteak, nahasi egin behar ez badira ere, alegia bi printzipio diferente izanik, lehenbizikoak juizio bat ematearekin zer ikusirik dauka eta bigarrenak interpretazio egoki bat emateko gaitasunarekin hain zuzen ere.

Gehienetan, nolako ideologia halako kritika

Arte kritikariak, nahiz akademikoak nahiz komunikabideetako iruzkintzaileak, azken buruan, beren jabeen laguntzaileak dira nolabait errateko. Komunikabideetako azaltzailea edo iruzkintzaileen kasua nabariagoa izaten da ia beti, akademikoena ezkutuagoa ordea. Baina onartu behar da sarritan komunikabideetako kritikak bestek baino eragin gehiago duela oro har, erakargarriagoak ere izaten baitira azalpen labur

horiek publiko arruntarengan. Hala ere bihar dira beharrezkoak, eta akademikoen artean badakigu zenbat espezialtasun diren, hots, estetikari buruz teorikoki gehienbat idazten duena, artearen historialaria, saiolaria eta kritikaria bera alor anitzetan egonda ere.

Baina kasu anitzetan, nahiz eta diskurtsoaren itxura diferentea izan, aipa daiteke Walter Benjaminekin. “Kritika gutxi gora behera artelanarekiko esperimentu bat da”, kasu guztietan hipotesi huts bat izanik. Horrela kritikaria saiolariarekin nahasten da batzuetan, interpretazio edo balorazio lan hutsik ez planteatuz, adierazpide baten bila doan literato baten helburu gisa baizik, artista etabere obra aitzakia eta estakuru bezala hitzen segidan erabili ahal izanez.

Izan ere, obra bati buruzko aztertze kritikoak ez dira erabat objektiboak edo “zientifikoak” nolabait errateko, ikuspegi pertsonal bat baizik, poesia eta egiaren, teoria eta praktikaren, fikzio eta errealitatearen arteko mugetan kokaturiko saio literarioak izanez.

Jakina, azterketa kritikoak izan behar du koherente eta logikoa nolabait ere, baina ez itxirik, dogmatiko edo denboraz kanpokoak. Onartu behar dugu bertan kritikariak obrarekiko bere amodiozko deklarazioa edo eta amorrazio ezkutua ateratzen dituela hala nola, bere gustua beti nolabait aipatuz. Arte kritikoaren diskurtsoa bariazio musikal gisa har daiteke, obraren gaiari buruzko zenbait ezaugarri nolabait zabaldu, aberastu egiten dituela.

Aipaturik dagoenez, kritikan horregatik dira hainbeste iritzi eta irizpide diferente, denak posible izanez, denak komunitate batean, kultura zehatz batean, garai historiko eta ideologia konkretu batean oinarrituta daudela. Nolako ideologia halako kritika izanen baita eskuarki. Baina honekin ez da bat ere dena errana, ez eta pentsatu ere, ideologikideen artean ere interpretazio arrunt desberdinak izaten baitira, nabaria denez, eta arerioen artean noiz edonoiz badira egundoko kointzidentziak, esperientzia estetikoak muga anitz gainditzen ahal dituela.

Dena den, ezin da ziurtatu erraz noraino eragiten duen kritika profesionalak baretan arrakasta edo porrotean, eragin forma anitz direla eta, propaganda zuzena ere eta marketing izan eta dibulgazio pribatua, lagun hurkoen artean egiten diren azalpen eta solasak direla eta. Pelikula edo nobela baten inguruko iritzia, kideek adierazita, maiz oso eraginkorra baita, batzuetan prentsan edo telebistan entzundako juizioak baino gehiago, interneten kasua da eta. Faktore asko sartzen baitira publikoaren iritzia moldatzekotan, zirkunstantzia historiko-sozialak mugaturik eta horregatik beti aldakorra izanez.

Joan zen mendeko kritikaren zenbait urrats berri

Joan mendean kritikak urrats berriak eman eta bide berritzaileak urratu dituela onartu behar dugu oraingoan, zalantzarik gabe, alegia ideologiaren teoria marxistaren zenbait ezaugarri nagusiki onar daitezkeela eta, Freuden hainbeste intuizio onartuta bereziki psikologia modernoaren zenbait aurrerapen zorrotz direla eta, artelanean, giza jokaera anitzetan bezala, bere egileak berak ezagutzen dituen gauzak baino askoz gehiago aurkitzen dira gero.

Erran daiteke kreazio artistikoaren motiboak autorearen asmo kontzienteak baino urrutiago joaten direla eta bere diskurtsoan, bere arte formetan, bere elementu estetikoetan erranahi eta antzemate anitz aurki daitezkeela, obra guztiak era diferentziaz interpretatzeko aukera dugunez.

Poetak, adibidez, zenbait gauza ezkutu adierazten du, eta halaber isilarazten du eta uzten du beste hainbeste, zeharka bere burua argitzen duelarik, baina adierazten dituen gauzetan ere atzeman edo antzeman daitezke agerian ez dauden elementu inkontziente edo ezkutuak, interpretazioa korapilatu, “kritika kreatoraile”a ere egin daitezkeelarik. Diltheyk, interpretazio deskriptibo eta analitiko bereiztu nahian, zioen: “Literatur kritika emankorrak ulertu behar du autoreak berak bere burua ulertu duena baino gehiago”.

Horrela gauzak hartuta artelanak zentzu berri bat eskuratzen ahal du, bere interpretazio posibleez aberasten den aldiro. Kritika mota hau kreatora dei egin daiteke, nahiz eta nolabait okerturik edo espekulazio hutsa ahal izan (Unamunoren “Don Quijote”ri buruzkoa bezala izanda ere), kreatora dei egin diezaiokegu autore eta lehenengo kritikarientzako zeukan zentzu ezezagun bat obrari ematen baitio, bere erranahiaren dimentsio originalen bat aurkituz.

Oskar Wilde kritika inpresionistaren aitzindariak zioen, adibidez, artistak kritiko bezala edertasunaren erranahi infinituak aurkitzen dituela. Berari askoz gutxiago interesatzen zitzaion obraren egitura objektiboa bere “inpresio” propioa baino. Harentzat kritikaren helburua pertsona hartzailearengan emandako prozesuaren adierazpena baitzen.

Kritikoen iritziak, azken buruan, biziari buruzko iritziak dira

Joan mendeko kritikari buruzko azaleko ikusketa honetan aipa dezagun zenbait kritikaririk jarduten psikologia eta biografiaren kontuetan testuaren interpretazioan bertan baino gehiago. Kritikaren metodo psikologikoak Freudengan aurkitu zuen bere bultzadarik handiena, nori uste baitzuen artea neurosi forma batetik sortzen dela. Beste batzuk psikosi edo ondoreza batean oinarrituta dagoela uste dute. Baina azalpen hauek, noizbehinka egia izanda ere, ez dira bat ere egia osoa. Hor dago koska, zera. Zergatik artistak al dira bakarrik neurotikoa, psikotikoa, oinazturen kopuru mugatu bat, denak bat ere horrelakoak ez direnez? Eta zertan datza eromen berezi horren hautaketaren funtsa?

Baina aitortu behar da kritikaren metodo psikologiko eta soziologikoa ere, nahiz eta noizbait balore artistikoak ahaztu eta murrizten dituztelakoaren objektzioa jaso dituzten, gaur kritikagintzaren parte bat dira dagoeneko, balore estetikoak obraren inmanentzian bertan ez baitira soilik, erabat independente eta autonomoak horiek ez direnez. Azken buruan, balore literarioak edo artistikoak nagusiki non dautzan? Erran behar da kritikari guztien juizioak, funtsean, biziari buruzko juizioak direla hain zuzen.

Gaur egun arte kritika zabaldu da anitz, propagandaren bere paper garrantzitsua bizimodu sozial eta politikoan denon partez aitorturik izanez. Komunikabideetan, editorial eta kazeta industrian kritikarien funtzioa eskuarki beren jabeen zerbitzuan dago, nahiz eta independentziaren itxura askotan mantentzen duten. Eta sistemaren parte bat izanik, bertan integratuak daude, emandako ideiak eta konbentzioak gorde nahi dituzte, ordena zapaltzailea nolabait mantendu eta bertan irauteko moduan, bere oinarriak zalantzan ez jarritz.

Ematen du azken sasoi honetan mendebaleko zibilizazioan ikasien kopurua handitu dela izugarri, kultura nolabait ere demokratizatu egin dela eta artea kontsumo nagusian gehiago sartu dela. Baina honek ez du erran nahi egiazko aurrerabide eta giza emantzipazioaren bidea benetan dagoenik, Ilustrazioaren beraren printzipioen kontra gaurko kritika eta erakusgai kulturalak paratu baitira nagusiki, hots, pentsamendu eta kontzientzia askatasunaren aurka, gehienbat kontserbadorea izanik.

Hau ez da berria, jakina, burgesiak nork bere gaztaro aurrerakoi eta erromantikoan kritika moderno, liberal eta abanguardiakoa sortu baitzuen, geroago proletalگو eta indar sozial berrien aurka egitekotan, kazetaritza atzerakoi, kontserbadore eta klasizistaren kritikarekin konformatu egin zen, Sainte-Beuve bera korronte honen ordezkari inportante bat izanez.

Baina gauzak ez dira betirako okertzen eta aitortu behar da XX. mendean izan zela frantses idazle talde bat, alegia Valéry, Gide, Du Bos, Sartre hala nola kritikariak izan zirela eta kritika kontserbadorearen ildoan abandonatu egin zutela gehienbat, balore literario eta estetiko berriak erakutsi, aztertu eta gorai patuz. Horrela beraiei esker eta beste batzuei esker kritikaren zentzubideak urrats berriak eman eta ildo berritzaileak ireki zirela onartu behar da.

Jakina, arte kritikariak, nahiz eta aurrerakoiak izan, ez dute beti asmatzen benetako arte obraren balorea, eta aipatuen artean oso ezaguna da Gideren kasua Prousten obra "Denbora galduaren bila" juzkatu zuenean, alegia Gide, literato

inportantea bera ere, Gallimard editorialeko aholkulari gisa beste kideekin batera Prousten nobelaren aurka paratu zen hasieran, geroago gutun pertsonal baten bidez egileari bere akatsa bazion ere.

Eta jakin badakigu gaur egun zalantzarik gabe poeta edo artista handiak onartuak izan diren anitz beren garaietako kritikariek ez zituztela halaxe onartzen, adibidez, pintatzaile inpresionistak, edo Baudelaire, Sthendal, Flaubert XIX. mendean, eta XX. mendean, adibidez, espresionismoa, kubismoa, surrealismoa edo Kafka, zerrenda laburra jartzekotan. Eta egun berriro abangoardian izan ziren artista haien topikoak masa komunikabideetan zabaltzen dira gaurko produkzio artistikoarekin abangoardia horren lorpenak bat ere ez kontratatuz eta, literaturan zein artean oro har, izandako maisu zahar horiek handiputz hutsak bihurtzen dituztela, haiei buruzko hitz handiak erabili arren.

VII. ORAINALDIAREN “ATZERANTZKO” INDARRA

Nietzchek aipatzen du hau hain zuzen, orainaldiaren “atzerantzko” indarra, eta arrazoia du zentzu honetan, hau da, iragana, iraganaldiko gertaerak eta biziaren manifestazio guztiak, eta kosmos eta munduaren hasiera nolakoa izan zen azaltzeko hipotesiak edo iraganari buruz dugun ikuspegi nagusia orainaldiaren produktu bat dira nolabait ere. Zegatik,ba?

Alde batetik, koiuntura historiko guztiak beren auresuposamenduak dituelako, eboluzio nagusiaren ildo berezi batean kokaturik izanez, onartutako bere konbentzioak beren orainaldiaren iragana dira hain zuzen. Bestetik, leku eta herri desberdinetan, pertsona desberdinen ikuspegietan, orainaldian iraganaldiko gertaera berberak modu arrunt diferente batez interpretatzen baitira, nahiz eta inperioen eta herri aberatsen ikuspuntua betidanik herri menperatu edo zapalduetara eramaten saiatzen den, adibidez, gaurko mendebalzentrismoa (mendebaleko kulturak hartzen baititu bere ezaugarria munduaren xilkotzat, nolabait errateko) nabaria izanez geure artean.

Adibidez, Espainiako historian karlistadak interpretatu egin dira modu batzuetan. Nagusiki ikusita, kontserbadorea baldin bada historialariak, modu atzerakoi baten ikuspuntutik, aipatzen du batez ere borroka dinastikoak direla horiek, ia beste inplikazio sozialik gabe. Liberal eta aurrerakoia, espainola baldin bada historialaria, aipatzen du, modu liberal edo marxista baten ikuspuntutik, indar aurrerakoiak liberalen alderdian zirela eta atzerakoiak, berriz, karlisten alderdian, Euskal Herria bat ere bereiztu gabe (horrela Espainian inoiz eman ez den, edo azaletik, burges iraultza justifikatzeko asmotan), problema nazionala, geurea, bat ere aztertu gabe.

Eta Euskal Herrian, berriz, karlistadei buruzko beste ikuspuntu diferente bat garatu, bizi eta sortu egin da euskal nazionalismoaren ideologiarekin batera, foruen arrasto zaharrak bereganatu, berritu eta gaingitu nahian. Oraingoan, nazio askapenerako mugimenduaren formak direla eta, geure historia propioa berreskuratu nahian ere, historia horri buruzko aztarnak berridatzi behar dira oraingo herri interesen arabera,

jakina, karlistadak berriro estudiantu (eta iparraldean frantses iraultzaren aztarnak ere) eta berrinterpretatu, argi berri horren azpian aukeratutako puskei itxura orokor, nolabait koherente eta logikoa eman, sintesi berri batera ailegatzekotan.

Jakina, orainaldiaren atzerantzko indarra dela eta, onartu behar dugu, azken buruan, balizko historia hori (iraganaldian gertatutako gauzen ezagutza erabat puskatu eta baldintzatua) beti pertsonen buruetan istorio batzuen errepresentazio ideologiko bat bihurtzen dela (bai, istorio-ipuin multzo bat da historia deiturikoa jendearen ikuspegi figuratuan, “benetako” gertaerak bezala aurkeztu arren, nolabait errateko).

Estatuak agindutako edo bere zerbitzuan dauden ilustratuek zabaldutako edo talde-herri baten bizi interesen arabera sortutako ipuin luze bat da Historia giza esperientzian, behin eta berriz ikasitako eta barneratutako istorio multzo bat da eta, gezurrak gezur eta kondairak kondaira, iraganeko biziaren puskak harrapatu nahian norberak aukera ditzake bereak, zoriontasun pixka batez gozatu, oraingo kezkek argitu, bizirik ahalik eta hobe jarraitu eta giza taldearen eta norberaren bizimoduari zentzuren bat antzematekotan.

Nabaria da munduko erlijio guztiek badituztela, itxura eta mami bezala ere, kondaira batzuen gainean eraikitako mezu eta deiak, mitoak hain zuzen, beren fededunen buruetan jainkozko salbazioa edo erlijioaren utopia nolabait barneratzekotan. Ilustrazioarekin batera sortu zen historizismoa edo nolabaiteko historia “zientifiko” bat egiteko asmoa, geure bizimodu osoa ere historiari begira kontrolatu nahian. Baina totalitarismo den heinean pretentsio, gogo hori ukatu behar dugu, historia behin eta berriz desmitifikatzen, orainaldia baita azken finean geure benetako bizia eta egiatan interesatzen zaigun kontua. Beste ikuspuntutik hartuta historiak ez du zentzurik, ez eta interesik ere.

Ideologiaren funtzioa

Izan ere, behin eta berriz, topatzen dugu nahitaez ideologiaren kontuarekin, baina guk ez dugu hori asmatu, ez eta Marxek berak ere, nahiz eta tesi horretan erradikalena izan zen, alemaniar filosofoak bakarrik itxura orokor bat, sintesi berri bat eman zion hain zuzen. Macchiavellik, “Printzea” bere obra ospetsuan batez ere, teorizatu egin zuen hori argi eta garbi politikagintzan lehenbiziko aldiz, Estatuaren gobernuan daudenentzako ez direla berdin jende arruntarentzako inposatutako balore moralak, Estatuaren bortxakeriaren monopolioa eta arrakasta politikoaren balio absolutuaren ideia defendatuz.

Baina italiar literato honek ez zuen bat ere asmatu errealitatearen interpretazio azkar hori, bakarrik itxura artistiko eta logikoa eman zion nonbait, lengoia edo kontzientzia praktikoko bihurtu zuen bere garaiko Estatu eta gobernuen praktika ohikoa zena. Italiar literaturaren opuskulu bikain horretan autoreak zorrotz aztertu zuen ongi ezagutzen zuen bere sasoiko errealitatea eta ondorio gisa atera zuen bizia eta historiari buruzko balorazioak egoera sozial eta helburu politikoaren arabera egiten direla. Jakina, bere planteamendua izan zen nolabait ere kapitalismoa sortarazi zuten ideien eta errealitatearen produktu bat eta halaber eragin handia izan du Macchiavellik “Printzea”n aipatutakoak kapitalismoaren garapenean gaur arte.

Geure erara horrela laburbil dezakegu ideologiari buruzko teoria, alegia kontzientzia ditugun errealitatearen islak, munduaren ikuspegi figuratua, hau da, ideia eta kontzeptu guztiak egiaren parte bat, deformaturik, mugaturik, baldintzatuta eta puskatuta hartzen dute soilik, eta egoera sozial batean eta berak markatzen dituen interesetan du egiatan bere sorrera, giza taldeak edo klaseak eta interes komun diferentek direla eta, horren arabera agertzen da baloreen proklamazioa edo ideologia deitzen dugun hori, historian zehar gizakien arteko klase borrokan arma bat hain zuzen izan dena.

Hasieran aztertu dugun erara, hitzen zamapean denok bizi garenez, sofista zaharren zirkuluan barna ibili eta gero, aurkitu dugu aitzineko sasoi hartan jadanik iragarria zela ideologiaren inguruko teoriaren funtsa, hau da, *nomos*-aztura edo

kontzientzian dugun errealitatearen itxura (zeinek bere itxura, herrik bere aztura) herritarren batzarraren interesen menpe dagoela, herriaren arabera finkaturiko usadio eta joera kolektiboan ematen den iritzi aldakorra da hori. Horregatik legeak-azturak giza kreazioak bezala hartu behar ditugu soilik eta, behin eta berriz, geure buruari noren interesean dagoen onartutako aztura hori galdetzen diogunean aurkitzen dugu ideologiaren problema.

Eta lengoaiaren nolabaiteko logikaren bila gabiltzala onartuta, ea hitzek ahalbideratzen duten errealitatearen kaosa, absurdua, konplejutasuna eta biziaren misterioak nolabait adieraztea, jabetzen gara munduan ematen diren gauzen beste aldean beti dagoela nolabaiteko transzendentzia bat, munduari, denborari, biziari itxura jasangarri edo eta eder bat sortzen saiatzen garen aldiro.

Baina ideologiaren hari mugatura itzuliz, ideologia dela baloreen proklamazio interesatua onartuz gero, orain inozo edo jakitun batzuk ari dira ideologiaren bukaera ailegatu dela iragartzen, oso serio eta zorrotz, bereak denonak menperatzeko asmo txatxutan, baina prediku hori, oso sinple eta amarrugabea denez, eguneroko bizitzak erabat gezurtatzen du gero, azken boladan ideologiaren heriotza modu diferente ugaz mozorrotzen duten arren.

Beraz, nolabait Marxen kontra edo bere logika propioa ongi aztertuz gero, onartu behar dugu ideologia mozorro edo engainio huts bat bakarrik ez dela. Bai, kutsatzen gaituen sistemaren ideologia menperatzailearen kontua halaxe hartu behar dugu nonbait, baina gizarte berri baten alde bagaude, nolabaiteko transzendentzia edo utopiaren alde bagaude, inposatzen ari zatzaiguten egoera ustel horri aurre eta erantzun egin behar diogu, praktikan zein teorian, zuzen edo zeharka, nolabait ere geure ideologiaren elementu berezkoak sortuz.

Horrela, oraingoan, ideologiarik gabeko edo gezurrik gabeko gizarte berri batez amets egiten dugun bitartean, utopia gorpuzteko eskuhar duguna egin behar dugu behingoz, hau da, ideologia zapaltzailea ahalik eta alor gehienetan desenmaskaratu eta

geurea bide batez eskuratu, exigentzia, premia pertsonal eta kolektibo bat dela eta, giza emantzipazioaren bidean orainaldiaren isla bezala dugun iraganaren ikuspegi berri bat sortu, denon etorkizuna hobetu nahian gabiltzalarik.

Historia beti idatzi behar da berriro

Horregatik Nietzsche poeta sano eta filosofo eroari, esperientzia estetikoaren inguruan egiten ari garen gogoeta eklektiko hauetan, arrazoia eman behar diogu behingoz, geure bizimoduan “orainaldiaren atzerantzko indarra” ematen delako aipu hori erabat onartuz.

Iraganaldiak, berez, ez du zentzurik ez eta interesik ere. Bakarrik orainaldian bizi den pertsona eta gizartearentzako har ditzake nolabaiteko zentzu eta interesa iraganak. Agian aurrerapena izan denik ez badugu sinesten, historian ere ez dugu sinetsi behar. Horretan datza, ene ustez, Kafkaren jarrera etsitu, desesperantzatu eta erradikala, bere obra osoan maisuki islaturiko jokabide existentzial zintzoa (irakurri behar dira arretaz ezagun gutxiago diren bere narrazio batzuk, “Akademia batentzako txostena”, kasu, kontakizun luzeekin konparatuz merezimendurik bat ere galtzen ez duena eta bere jokabide estetikoaren erakusgai bikaina, aztertze modukoa hain zuzen).

Baina aukera estetiko horrek agian ez du balio jende guztiarentzako edo nolana ere ez du balio. XX. mendeko izu askoren eta absurdu ugariren testigantza eta bide batez profetia gisa hor dago betiko, Kafka maisu zahar eta berri hori interpretatzeko moduan. Hala ere, erran dezagun bizia aurrera doala eta orainaldi bakoitzak iraganaldi diferente bat sortzen ahal duela, giza taldeen edo norberaren interesei dagokien lehenaldia, bizirauteko dugun aukeraren arabera. Horregatik Historia, balizko historia hori, beti idatzi behar da berriro hala nola maisu zaharren pentsamendua ere berriro interpretatu behar da eta literatur obra handi eta garrantzitsuak berriro itzuli behar dira itxurarik egokienaz.

Jakina, historia juzkatu eta interpretatzeko ikuspegia bera ez dago historiaz kanpo, beraren produktu propioa da nolabait ere. Horregatik herri bakoitzak nahiz eta horrelako bezala inoiz ez esistitu edo eta nazio bezala sekulan “foru nazioarteko”etan aitorturik ez izan, historiaren inguruko bere ikuspegi figuratua du nonbait, bere ipui luze propioa sortzen ahal du eta bere iraganaldi berezi horretan sinesten du eta hala nola aipa dezakegu zibilizazio bakoitzak eta indar sozial bakoitzak noizbait berregiten dutela bere iragan kolektiboa, eszenatoki historikoan modu berri batez agertuz (baldintza ekonomiko, material eta sozialak direla medio, jakina).

Artegintzan eta arte kritikagintzan ere gauza bere ziurtzat eman dezakegu. Adibidez, manierismoa, orain gutxi arte barrokoarekin nahasten zen korrante artistiko hori, alegia Tintoretto eta El Greco, Cervantes, Tasso eta Shakespeareren artea hain zuzen, espresionismo eta surrealismo modernoarekin bat aurkiturik izan zela erran daiteke eta bakarrik mugimendu artistiko hauekin erlazionatuz gero manierismo deiturikoa artearen historiaren fase propioa eta definigarrizat nolabait har daitekeela.

Hipotesi hau onartuta, jakin badakigu bazirela lehenago obra manieristak edo halaxe kontsideraturiko zenbait erakusgai artistiko, baina elkarrekin erlazionaturik izan gabe, isolatuak eta azalpen nagusi bat eman gabe hain zuzen. Baina arte modernoaren anbiguotasun eta antiklasizismoa direla eta, obra konkretu hauen irudi orokorra bat batean aldatu eta manierismoaren inguruko teoria nagusia sortu zen nonbait eta horrekin bat lehenagoko arte klasikoaren zentzua nolabait ere berrinterpretatu egin da azken hamarkadetan, adibidez, azken Migel Angelen obrak, kasu, non manierismoaren ernamuinak aurki baitaizkete azterketa berri horren arabera.

Izan ere, iraganaldiko gertaeren aipamen eta ezagutza hutsa ez da oraindik egiazko historia bat hala nola, historizismoak nolabait nahi ukan duen bezala, historia zientzia puru gisa ematen ez delakoan baikaude, “neutro”, objektibo edo indiferenterik bat ere ez denez (beste zientzia “zehatzak” deiturikoak neutroak edo indiferenteak ez diren bezala, jakina).

Manierismoaren kasuan, ezaguna denez, espresionismo modernoaren agerpena baino lehen artista manieristak eta beren obrak ezagunak baziren ere, ez ziren sartzen artearen balizko historia orokorrera eta ez zuten inolako ikasketa berezi bat, beren prozesu artistikoaren bizipenak gaur sumatzen diren hainbeste aieruri antzematen ez zionez.

Hilda eta ahazturik izan ziren zentzu horretan ahalbide artistiko horiek, hots, ez beren obrak produktu artistiko gisa errefusaturik izan zirelako (hor dago Shakespeare eta Cervantesen merezitutako ospea joan ziren mendeetan zehar, nahiz eta halaxe ez izan zenbait poetaren kasuan, John Donne-rena hain zuzen Eliotek berreskuratu arte, adibidez), baizik eta beraien arteko erlazio berezia bat ere ez zelako ikusten, esanahi eta zentzu berri orainaldian, ikuspegi diferente baten bidez, aurkitzen ahal delarik.

Eta aipa dezagun ere, iraganaldia orainaldiaren ikuspuntuaren arabera arakatzuz gero, bertan aurkitzen ahal direla ez bakarrik gauza berriak edo eta gauza zaharren aspektu berriak, baizik eta iraganaldiko gertaera eta bizi manifestazio guztiek ere irakasten digutela orainean, geure kontzientziara sartu eta lengoia berri bat nolabaiteko narrazio beten bidez bihurtzen ditugula. Horixe baita orain eta iraganaren arteko elkar komunikazio posiblea, alegia batzuetan arte modernoaren bizipen estetikoak erakusgai zaharren ulerkuntza errazten du nonbait, oraingoa ongi aztertuz, eta beste batzuetan arte zaharraren zenbait puskaren ezagutza berriak gaurko joera artistikoen kontzientzia sakontzera laguntzen du, hain zuzen ere.

Iraganaren inguruko ezagumendu guztian gaizki ulertzeren bat nolabait datza

Erran dezakegu, beraz, lehenaldiaren inguruko edozein ezagutzetan gaizki ulertzeren bat oro har datzala, orainaldiaren “atzerantzko” indar harren arabera historizismoaren zenbait huts nagusi onartzen ez badugu behinik behin. Bai, iragan gertaera eta bizi esperientzia guztiak arakatzten dituen metodo anizkunak bere barneko logika izan behar du, “zientifiko”a izan behar du nolabait errateko, alegia iraganaldiko

gertaerak erabat asmatzea ez da zilegizkorik aztertze logiko horretan, antizientifikoa baita balizko historia “benetako”aren jokua arabera, diskurtso historikoohikoan asmaketa hori bidezkorik ez denez.

Baina zientzia guztietan bezala, “zehatz”etan ere, funtsa, koska eta ardatz nagusia daude hain zuzen puska, gertaera bakun, froga eta datu partikularren arteko interpretazio zorrotz eta zehatzetan, hipotesi edo itxura orokor edo eta sintesi berri batera ailegatzeko metodo “zientifiko”a deitzen dugun horretan, hau da, dugun biziari planteatutako galdera zorrotz horietan, alegia aurkikuntza zientifikoek zertarako balio duten giza zentzu etiko batean eta noren interesean edo zerbitzuan dauden, zenbat problema soluzionatu eta zenbat berri sortu egiten duten, jakina, giza komunitate osoa aspaldidanik interes bakar batek elkarturik ez dagoela oso ongi kontuan hartuz.

Horregatik, aipatuta dugunez, herri bakoitzean iragan bizi agerpide guztiak, kultura, aztura eta lege guztiak, etengabe aztertu eta berrikusi behar dira, emandako konbentzioak kritikatu, aurrerabidearen norabidea zalantzan jarri, bai artegintzan bai kritikagintzan, bai bizimoduari berari dagozkio alor guztietan, eta oraingoz ondorio bat atera dezakegu dagoeneko, hots, pertsonak behin-behinean bizi garela, nahiz eta kutsatu eta zapaltzen gaituen ideologia menperatzaile eta totalitarioak balore kontrarioa defendatu nahi duen, hau da, segurtasun eta inposatutako ordena berria edo zaharra.

Zentzu honetan ezin dugu ontzat eman, modu amarrugabe batez, artegintza eta balizko giza historia eta eboluzio nagusiak aurrerapenezko zentzu lineal eta garaile bat dutenik, eta gorantz, beti aitzinera dabiltzala, nahiz eta gizakumeen bihotzetan grina hori oso sakon sarturik izan, grekoen “kalokagazia”, hau da, ederra eta onaren batasun ideala, aitzineko utopiaren izen polita hauxe izanez. Jakin badakigu bide sigi-sagatsu eta malkartsu bat ibili behar dugula, oraingo zientzialariek azarearen legeak, biziaren eboluzioan ere aztertzen duten bitartean.

Beraz, erran dezagun berriro lehenaldiaren ezagumendu gutzia gaizki ulertzeren batean datzala, horixe baita iraganarekin harremanetan sartzeko ordaindu behar dugun

ezinbesteko prezioa eta batez ere literatura hitzen artea bezala giza ezagumendu guztien narraziotzat hartuta aipa dezagun T. Bernhard austriar literatoarekin: “Lengoaia ezgauza da egia adierazteko, gauzak komunikatzeko orduan, bakarrik hurbilketa, beti, soilik, objektuari hurbilketa desesperatu eta, horregatik, zalantzakorra baimentzen dio idazten duenari; lengoaiak bakarrik birsortzen ditu autentikotasun faltsifikatu bat, deformazio izugarri bat, idazlea anitz ahalegintzen den arren, hitzek dena zapaltzen dute lurraren kontra, dena dislokatu, paperean egia osoa gezur bihurtuz” (“Aitzineko maisuak”).

Izan ere, beti saiatu behar dugu egia bilatzen, azken buruan, gezurrean dagoen egiaren puska bat, baldintzaturik izanen dela kontziente izanez. Adibidez, artelanen “egiazko” zentzua non datza? Egun, ezagutza eta datu gehiago izanda ere, ulertzen al ditugu hobe maisu zaharren obrak? Nork daki hori!

Menderik mende hitzen eta beren edukien zentzua hainbeste aldatu eta gero, zalantzan dago ea gauza beraz mintzatzen ari garen nahiz eta hitz berberak aipatu, eta seguruenik iraganaldiko artistak eta kritikariak ez ziren bat ere ados izanen beren obrez geuk egindako interpretazioekin. Baina hori normala da giza ulerkuntza guztian, bai artegintzan, bai zientzietan, bai filosofian, iraganeko kultur formak beren jatorrizko testuingurutik aterarazi eta gaurko kultura eta munduaren kontzepziora ekartzen ditugula. Puskak bildu nahian gabiltzalako Sisiforen lan eskergea honekin ontzat ematen dugu giza espeziean nolabaiteko jarraikortasun bat dagoela sinistu nahi dugula.

Zentzu animiko orokor bat eta hunkipena ere, artelanarekiko komunikatzeko modua

Erran daiteke biziaren manifestazio, agerpide batek edo izpirituaren azalpen batek zentzu animiko orokor batekin baino erlazonaturik ez dutela zentzurik eta zentzu hori, jakina denez, aldatzen da testuinguruaren arabera. Fenomeno naturalak, adibidez, adierazten dira dagokien kausalitatearen adierazpenaren arabera, baina betidute zer ikusirik zentzu animiko orokor batekin, hastapenetan nolabait aztertu dugun bezala.

Adibidez, nahiz eta aspaldidanik gezurra edo azientifikoa dela frogaturik izan, heliozentrismoa aurkitu zenetik lurzentrismoa gainditurik geratuz, eguzkia sortu zaigula edo sartu zaigula aipatzen jarraitzen dugu, eta lengoaia zientifikoaren arabera erran behar genezake ordea: berriro aurkitu dugu edo bistaz galdu dugu eguzkia lurrak bere ardatzari beste buelta eman eta gero, edo halako zerbait, berriro ikusi edo desagertu egin dela eguzkia, ez dakit.

Fenomeno naturaletan horrelako interpretazioak, irudiak, metaforak eta analogiak direla eta (lengoiaren konbentzioetan oinarrituak: “egiten du euria”, nork egiten du?), ematen badira, fenomeno animikoak azaltzeko asmotan ezin gara ulertu adierazpidearen subjektua eta hartzen duenaren artean nolabaiteko identifikazio edo konplizitate baten bitartez ez bada behingoz. Hor dago edozein literatur jenerotan (“zientifiko”a deiturikoan ere) testu eta testuinguruaren problema nagusia.

Subjektu emailearen eta hartzailearen arteko harremanak, edozein komunikaziotan, bakarrik ez dauka adierazpenaren forma objektiboa gidatzeko premia edo ahalmena, baizik eta forma hori ere eratzen duela bide batez erran daiteke. Horregatik erran dugu aurreko ataletan prozesu artistikoaren bizipenean dialektika edo dinamika hori ematen dela, hau da, artelana nolabait berregiten dela eta agerpide artistiko batek zentzu desberdin bat izan dezakeela interpretazio bakoitzarekin eta, azken buruan, erranahi asko pilatzen dira bere gainean, edozein erakusgai kulturaletan bezala.

Baina, aipaturik dagoenez, gaizki edo gutxiegi ulertzea ez da bakarrik iraganaldiko obra baten hartze normala, edo ulerkuntza baten behin-behineko forma bat, baizik eta, bere kontinjentzia historikoak, testuingurua hain zuzen, errepikaezinnak direnez, artelanak sortzen duen ohiko erreakzioa nolabait ere gaizki edo gutxiegi ulertzeren batean oinarritzen da.

Bai, obra bukatua bezain laster bere autorearengandik eta bere intenziotik emantzipatzen da eta norberak bere moduz uler dezake bere egoera animiko eta

sozialaren arabera; hori aipa dezakegu oraingo edozein obratan, baina areago erran dezakegu iraganeko kultur formei buruz, beti dutela gaizki ulertzeren bat halabeharrez, egileek ez baitute dagoeneko guk bezala pentsatzen, gaurko pentsakeraren arabera pentsatzen dutela badirudi ere, beste testuinguru historiko, sozial eta kontziente batean daudelako.

Eta aurreko hariari lotuz, erran dezagun pertsonaren ikuspegia kasu askotan, eta gehienetan ere, ez dela modu “zientifiko” batez eratzen (ez, eta zientifikoaren kasuan ere, jakina, zientziaren garapena desmitifikatzen badugu behingoz) eta, bere ideologia propioari begira, “arrazoi” eta “logika” hutsaren arabera ez da jendearen iritzia sortzen, ondotxo dakigunez. Forma artistikoen esperientzia estetikoa aztertzerakoan, nahiz eta logika eta arrazoizko azalpenak, kontsiderazio sozialak eta konprobatzen ahal diren teknika artistikoak oso garrantzizkoak izaten diren, beti ezin dira artelanen mami eta itxurak eskuratu bide “arrazional”, “logiko” batez, egoera pertsonal animikoa, inkontziente eta hunkipenaren zera ere oso inportanteak baitira.

Jakina, hunkipen hori ematen da hartzaile guztiengan, bakarrik gertatzen dena da ikasiak edo adituak baduela aukerarik bere sentiberatasunari lengoia idatziaren bidez maskara “logiko” bat prestatzeko, “arrazoi”aren bidea-edo denok bere hunkipena konpartitzeko aukera ederki azalduz.

Beste aldetik, ontzat eman behar dugu sentiberatasun ezkutua, eta noizbait erabat ageria, artelanaren zentzuaren parte garrantzizko bat dela, eduki kontzeptual eta funtzio sozial ageriak adina. Artegintzaren azterketan kontzeptu eta objektibo praktikoez erabat klaruak izan behar dute beraien artean konparatu ahal izateko. Baina inkontzienteak, hunkipenak, zirrarak, grinak eta ametsak neurtezinak dira nolabait eta benetako artelan bakoitzean badute adierazpide propio eta bakarra. Bilatu eta aurki daiteke edo topo egin.

Izan ere, aipaturik dagoenez, artelana berez ongi ulertzeko ez da behar adituren bat izan edo bere prozesu kreatzaile osoa berregiteko gaitasunik eduki (Paul Kleeren erara birkreazioa dei egin duguna), aski da berarekin harremanetan sartu, bertan

murgildu, bere prozesu irekiari lotu eta beraz gozatu, posible bazaizu bederen. Artelan bat egokirik hartzeko anitzetan aski da ezkuturik bere barnean dagoen hunkipenarekin nolabait komunikatu, hunkibera, kilikabera izan (giza harreman guztietan ohi denez), une batean edo bestean berarekin entusiasmatzeko prest egonez. Eta alderantziz gerta daiteke ere, beste hartzailearen bat erabat indiferente suertatzea, nahiz eta jakintza artistiko eta juizio kritikorako gaitasun handia eduki.

Beraz, ez da bide zuzen eta bakar bat artistaren hunkipena, ametsak, bere obraren misterio eta transzendentzia, bere estetikaren sentsibilitate eta konplejutasuna atzemateko modukoa, autoreak berak aukeratutako medioen produktuak bezala sortzen baitira eduki eta bizipen estetiko horiek, hain zuzen ere. Hau da, subjektu emaile edo autorea eta hartzailearen arteko elkarrizketaren bidez adierazpenaren forma objektiboa finkatzen da alde batetik eta bestetik obraren forma eta edukia ere eratzen dira etengabe hartze subjektibo eta pertsonal bakoitzean.

Hunkipena eta zirrara prozesu artistikoan jasotzeko, jakina, esfortzu eta autohezkuntza behar dira nolabait ere, emaitza atsegingarri estetiko horiek ez baitira

onddoak bezala sortzen-edo obra garrantzizkoetan behik behin, eta une batean, exigentziaz planteatzen bada artegintzaren bidea, arte zahar eta berriaren ulerkuntzan eta gozamenean jauzi bat ematen ahal da.

Diskurtso artistikoaren komunikazioa nolabait logiko, arrazoizko eta itzulgarria izan behar da denon eremura hedatzeko moduan, baina diskurtso horretaz ohartzeko aukera, artegintzan plazer estetikora ailegatzeko bidea eta artelanean inportantzia juzkatzeko irizpideak, bizitzaren alor anitzetan bezala, ilogikoak, inkontzienteak, intuitiboak, hunkiberak izan daitezke arrazoizkoak baino gehiago.

Horrela, behin eta berriz, Ilustrazioaren zenbait mito desagiten dira eta Erromantizismoaren zenbait ezaugarri garrantzitsu onartu egiten dira egun, historiaren gainean egindako narratze diskurtsoa berraztertzen den bitartean, beti giza kontzientzia puskatua bateratzeko asmoa ezinekotzat eman arren, munduari, biziari eta denborari

itxura jasagarri edo ederra lengoaia artistikoaren bidez eman eta geure burua argitzen ahal dugula onartuz.

VIII. ESTETIKA BATEN BILA (I)

Hasieran aipaturik dagoenez, denok dugu edertasunari buruzko teoriaren bat, praktikan erakusten dena. Arte eta literaturan emandako esperientzia estetikoaren inguruko gogoeta eklektiko hauetan oraingoan sartuko gara beste alor teoriko batzuetara, estetika edo nolabaiteko teoria estetiko baten bila, saiakera osoan zehar bezala, ibiliz, alegia forma eta edukiaren problema zaharra, artegintzaren izaera paradójikoa, kreaio artistikoaren barneko prozesua, arte erakusgaien eragin soziala, (“l’art pour l’art”) arteगतिको artearen arazoa eta beste kontu berezi, zenbait hastapen proposamen kultural baterako finkatu nahian.

Oraino aipatutako kontuetan argi dago Estetika baten inguruan nahitaez gabiltzala, eta hauexek izan litezke bere oinarri nagusi zenbait hala nola: artea, giza lengoaiaren barietate bat denez, sartzen da giza esperientzia estetiko nagusian errealitatetik nolabaiteko urruntasun gisa, geure barneko egoera eta munduaren ikuspegi figuratua errepresentatzeko itzulpen bat da eta batez ere funtzio katartikoren bat betetzen du nonbait, emantzipatzailetzat har dezakeguna.

Nahiz eta itxura anitz hartu, artelana hertsitako mikrokosmos bat bezala eta solasketa ireki bat bezala halaber hartu behar da, fenomeno historiko eta aldakorra izanik, interpretazio anitz izan ditzake ideologiaren arabera eta horretarako daude nolabait bitartekoak dei egin ditugunak, arte erakusgaia hala nola hurbildu eta bidenabarrean urruntzen dutenak. Haien artean daude kritikariak, eta beraiek dira hain zuzen aro modernoko ilustrazioaren monopolioa berregiten segitzen dutenak, baina proiektu emantzipatzaile baten alde egiten badugu totalitarismo hori hausten ahal da nonbait, logika eta arrazoizko medioen eta orainaldiaren bizi esperientziak ematen digun hunkipenaren bidez, artelanekin denok zuzenean komunikatu ahal izanez.

Artea, giza lengoaiatzat hartu eta gero, aipatu behar da lengoaiak berez lengoia bera baino lehenagoko inolako eduki kontzienterik ez duela adierazten eta eduki hau ahoskatutako hitzekin bat sortzen dela nolabait ere, baina bertatik sortzen ez dela

jakinez, giza kontzientzia eta bizia bera erabilitako lengoiaia baina askoz zabalagoak direla eta. Artea eta lengoiaia guztiak nolabait ezgauza dira, azken buruan, balizko egia adierazteko, barneko bizipenak osoz komunikatzeko, benetako “errealitate” a aipatzeko, baizik eta hurbilketa kaskar bat, noizbait ederra aurkitzen dugun itxuraren bat, nolabaiteko itzulpen bat bakarrik da giza lengoiaiak eskaintzen ahal duena.

Forma eta edukiari buruzko zenbait hastapen

Lengoiaia geure kontzientzia praktikoa denez, beste pertsonentzako da eta, kontzientzia bezala, beste jendearekin komunikatzeko premiatik sortzen dela aipatuta dugu lehen. Horrela artegintzan forma eta edukiaren arazo zaharra agertzen da sarritan. Beste atal batean arituko gara horretaz, baina oraingoan aipa dezagun, zenbait hastapen finkatu nahian, artea alor horretan eta hainbatetan paradojaren paradigma berezi bat dela, bi printzipio nagusiren antagonismoan oinarrituta izanik, alegia alde batetik, “l’art pour l’art” en zentzuan, artea forma purua den estruktura bat dela, hau da, biziaren problema eta errealitatearen objektuen aurrean konpromiso eta interesik gabe, praktika osoaren aurrean indiferenterik izanez, ezin dela haiekin erlazionatu.

Baina, beste aldetik, bere formaren autonomia eta isolamenduaren aurrean artea da halaber eduki zehatzez beteriko konpromiso argi bat, bizitza indibidual eta kolektiboari dagokion mezu, doktrina eta dei bat dela erran daiteke, hain zuzen ere. Bikote antagoniko honen elementuak, horren heterogeneoak izanda ere, bata bestearekin egon gabe ezin dira ulertu.

Beraz, forma puruaren ideiak bakarrik du egiazko zentzurik izaki erabat indiferente batekin erlazionatuta. Bere autonomia izanen zen hain zuzen errealitatearekiko lokarri guztietatik emantzipazio hutsa eta hori, nabaria denez, ezinezkoa da mundu honetan behinik behin. Beste aldetik, konpromiso hutsak adierazi nahi izanen zuen formen konpromisorik gabeko konbinazioen eta bariazioen ukapen osoa, eta hori ere ezinezkoa da. Orduan, bi aukera beren alde separaturik nabaria da ezin direla ematen.

Beraz, forma eta edukia horrela ikusita elkar deuseztatzen dutenean, benetan biak batera ezabatzen dira gero. Arteak bakarrik du zentzurik beste-gauza-bat-izate horretan, bere transzendentzia propioan, errealitatearekiko bere diferentzian, baina halaber bere existentzia datza bakarrik errealitatearekin ukaezinezko erlazio berezi batean, ezezkor izanda ere. Horrela lortzen du artegintzak formaren garrantzia propio eta autonomoa, ukazioan bertan, errealitatearekiko konpromisoa nolabait onartuz.

Forma eta edukia imaginaezinak dira bata bestearekin ez bada. Ezin da aipatu zer den forma formatzen dena eta zerbait formatzen denik jakin gabe hain zuzen. Bakarrik bi faktoreak presente daudela kontziente izanez eta beren separaezintasunaren ideia onartuz gero, uler daitezke artearen tentsioak eta distentsioak, gatazkak eta kontziliazioak, diferentziak eta integrazioak hala nola. Erran dezagun artelana dela bide batez adierazpenaren forma aldakorren eta bizipenen eduki diferenteen arteko elkar eraginaren produktu egokia.

Erran daiteke nolabait arte obraren genesian bi elementu horiek pare parean, banaezin, garatzen direla, beren benetako dinamika horixe izanez. Baina ezin da erran, modu simple batez ohi denez, edukia forma eta forma eduki bihurtzen dela, adierazpide metaforiko huts bat hori baita. Forma ez da edukiaren osagarri hutsa eta ez da honetatik ekoizten nolabait errateko eta edukia ez da bat ere substratu puru, eramale aldaezina.

Biak batera, pare parean, garatzen dira, elkarrekin planteaturiko eginbeharren soluzio zatiezina nolabait izanez. Obra baten edukia eta forma ez baitira aurrez aldetik existitzen. Praktikan, prozesu unitario denaren emaitza dira biak, eta teorian bakarrik, teoria estetiko baten bila nolabait ibiltzean, prozesu konpleju honen bi elementu horiek dira zatigarriak.

Forma eta edukiaren elkarrekiko erlazioak adierazten du oso garbi artegintzaren ezaugarri garrantzitsu bat, sintesia lortzen saiatzen den prozesu baten dinamika, hau da, une antagonikoak dituen tentsioaren eta faktore osagarrien arteko oreka zaila lortu behar du artelanak, beti soluzio estetiko egoki baten bila, bere lengoaia propioa garatzen

saiatuz. Bi bazterretan ikusita, agian denak dirudi forma ala edukia, baina egiatan une batek ez du bestea irensten edo ordezten. Erran daiteke artearen balizko historia hori bi bazterren artean erabat mugitzen dela, hain zuzen, bata edo besteraino beti heldu gabe, gehienetan faktore baten efektua non bukatu eta bestearena non hasten den ia zehaztu ahal izan gabe.

Artelanak bakarrik ez du zerbait adierazten, berez zerbait bada ere. Erran dezakegu fetitxe bat bezala mantentzen dela eta bere eragin ulergaitza edo bakarrik puska batean ulergarria esangurarekin nahasita dagoen bere existentzia bereziari zor egiten diola. Baina artelanaren existentzia halaber independentea da, batzuetan urrun beste batzuetan hurbil, munduaren eta biziaren eta “errealitate”aren aurreko jarrera, bai autonomo bai konprometitua, mantenduz.

Izan ere, arteak bere burua eliminatuko luke forma hutsean geratuko balitz, bere edukia elementu garrantzizko bezala ezabatu nahian. Arteak munduaren komuneko ikuspegi figuratua dugun hori, “errealitatea” deitzen dugun hori, hartu, nolabait onartu eta eskuratzen du alde batetik, baina bide batez kritikatu, zuzendu eta gaitzesten du ere, alegia bere menpe dago baina independentea da nolabait ere.

Hauexek izan litezke artegintzaren zenbait paradójiko edo antinomia, hots, errangura eta existentzia, forma eta edukia, konpromisoa eta askatasuna, eta printzipio bati bakarrik atxikitzen bazaio, bestea baztertuz, artelanak beste printzipio aukeratua ere ezabatzen du nolahi eta horrela arriskutan paratzen du bere existentzia orekatsua justifikatzen duen sistema osoa. Artearen genesisia eta eboluzioa, nahi den ikuspuntutik ikusita ere, hemen prozesu dialektikotzat har dezakegunez, bere momentu antagonikoak elkarrekiko separaezinak dira eta haietariko bat aldatu eta gero biak aldatzen dira.

Artearen izaera paradójikoa

Dena den aipatu behar da artearen egiturari buruzko tesi inportante bat ezin dela eratu jarrera kontrajarritan erori gabe, baina horrelaxe onartu behar dugu nonbait,

artearen izaera paradjikoa baita, giza bizitzaren ispilu gisa hain zuzen ere. Eta izaera paradjiko hori sortzen da artegintzan batez ere kontraerrian hauetatik, hala hola: alde batetik, mimesi, errealitatearen isla, bizi esperientzien berregiketa, zentzazio eta emozio espontaneoan adierazpena delako eta, beste aldetik, artefaktu, ilusio, fantasiaren figura, itxura multzo bat, itxuraren itxura, azken buruan, delako.

Nietzsche da, hain zuzen, nik uste artearen paradjikotasunaren adibide nabarmen eta paradigmatico bat, bere liburu antikobentzional "Tragediaren sorrera" delako horretan ikus daitekeenez. Filologia irakasle gazteak nahi zuen frogatu nolabait, hitzen gizona bezala, zerbait berri filologia mailan, eta atera zitzaion, hain zuzen, munduari buruzko bere ikuspegi partikular hori, pentsamendu tragiko deituriko hori hala nola teoria estetikoari ekarpen garrantziko bat egiten.

Nietzschek estetikarekin topo egiten du balizko filologiaren inguruko tesi interesgarriak dituen testu berritzaile honetan, hitzen artearen garapena "apolineo" eta "dionisiako" kontzeptuekin loturik dagoela aipatuz. Oraingoan ezin dugu azterketa sakon bat egin (mereziko lukeelakoan bainago) horren gainean, grekoen pentsakera agortezina delako konbentzimendu osoa dudanez, eta geratuko gara zenbait puska aukeraturekin, beste baten eskuetan "Tragediaren sorrera" testu mamitsuari buruzko zenbait hipotesi nagusi sortzeko aukera utziz.

Oraingoan, ene balizko errotara ura eramateko asmoz, aipa dezagun autorearen pasarte hau: "Ametsetak munduetan, non bere ekoizpenean gizabanako bakoitza artista oso bat den, figuraziozko arte guztien auresuposamendua da, areago baita ere, poesiaren erdi garrantziko bat. Figuraren berehalako ulerkuntzan gozaten dugu, forma guztiek hitz egiten digute, ez dago deus ere axolagaberik eta premiagaberik. Errealitate oniriko horren bizitza gorenean, ordea, bere itxuraren sentimendu garbia badugu... Gizon filosofikoak ere badauka aurreustea, geuk bizi dugun eta garen errealitate honen pean beste errealitate erabat diferente bat datzala, hots, bera ere itxura bat dela".

Hitzen artista alemaniar honek, poeta ere tenore honetan eta beste hainbestetan izanik, testu “ezinezko” edo “ulertezin” honen asmoak definitzen ditu hain zuzen: zientzia artistaren ikuspegiaz eta artea biziarenaz ikusten saiatzea, alegia. “Amets bat da! Nahi dut ametsetan jarraitu”. Berak dio artista ez dela inolako gauza “naiv” (amarrugabe), Homerori buruz (geuk aipaturik dugunez) mintzatzean Schiller erromantikoari ihardesten diolarik.

Artearen, hitzen artearen ere, izaera paradójikoak sinpleki adierazten du, Nietzcheren erara aipatuz, itxuraren itxura, hau da, bere baitan erakusten d kontu hauen konplejotasuna, hala nola, askatasuna eta bortxakeria, anarkia eta arautasuna, partikularitasun eta tipikotasuna, formaren inmanentzia eta edukiaren transzendentzia, eta gauza hauetan guztietan aurki daiteke artearen batasun paradigmaticoa, biziaren beraren isla eder edo adierazgarri gisa, horrela giza esperientzia estetikoak laburbildu nahian.

Ildo berberan segituz, F. Pessoa portugaldar poetak ere oso ongi azaldu du “itxuraren itxura” kontu hori, bere poema “Autopsikografia” delako ospetsu horretan bere erara aipatuz: Poeta itxurati bat da, hain erabateko itxura egiten du non egiatan sentitzen duen mina delako itxura egiten duen. Eta berak idatzitakoa irakurtzean dutenek irakurritako minean sentitzen dituzte, hain zuzen, ez poetak bizi dituen biak, ez daukatenak baizik; eta horrela trenbidera sartzen da eta arrazoia entretenitzen du eta bira dabil bihotza deituriko jostailuzko tren hori.

Eta hitz zorrotz hauek aztertzen, frogatuta geratzen da poetek edo literatoek sarritan beren obran bertan asmatzen dutela defendatu nahi duten estetikaren funtsa, kasu honetan bezala, eta, noiz edo noiz kritikoaren paperera ere sartzeko asmoz, ez dutela bat ere asmatzen bere obra propioa defendatzen lehiatzen den aldiro. Hemen nabarmena da Pessoren beraren kasua, kritikagintzaren alorrean, ez zuela gauza handirik asmatu, bai heteronimoen korapilo bitxian murgilduta, bai kritika lan kaskarrak gehienbat eginez.. Honek ez du erran nahi halaxe beti denik, aipatuta

dugunez, zenbait artista kritikalari zorrotza izan baita ere, besteen lana berrinterpretatu, orainaldiaren arabera berreskuratzen nahian.

Baina geure hari nagusira itzuliz, erran dezagun portugaldar ospetsuaren kontsiderazio argikusle horiek, poeta itxurati bat dela, erakusten ari garen artearen paradójikotasunaren adierazpen erabat intuitiboa dela, sintesi eder bat hain zuzen. Aitzinago zabalduko dugu gai zehatz hori, baina oraingoan erran dezagun hori dela poesia mota guztiak juzkatzeko oinarri estetiko ezinbestekoa, ingura-mingura ibili gabe, poetika guztiak kritikatzeko modukoa eta ez ezaugarri erromantiko zaharkitu batzuen bitartez, noiz edo noiz egiten den gisa.

Artearen antinomia hauen paradójak ez du erran nahi ezaugarri eta kualitate kontrarioak beren arteko harremanetan direnik, hau da, zuzen eta faltsu, egiazko eta oker bezala direnik, baizik eta nolabaiteko elkar aitorten bat lortu behar dutela adierazi nahi du, alegia esangura formala eta edukia, edertasun praktikoa eta alferrikakoa, forma adierazgarri espontaneo eta konbentzionala, motibo historikoki konkretuak eta historiaz kanpokoak izaten direnek ez diote elkarri baztertzen, errealtatearen itxura eta itxuraren itxura izaten direnek errealtatearen isla eta ilusio kontzientea baztertzen ez dituzten bezala. Elkarrekin dabilta eta bata bestearekin ibili gabe ezin dira bat ere ulertu. Horregatik aurkitzen dugu artearen forma elementala paradójikoa, ulertezinean, nolabait errateko.

Erran daiteke artistari dagozkion bultzadak ere paradójikoa direla. Artegitzan adierazteko giza gogoia ez da beti ere bulkada klarurik eta erresistentziarik gabe, isiltasunaren tentazioa edo ihesaldi iraunkorra baita benetako artistengan. Bestela galdetu Rimbaudi bere ihesaldi artistikoaren zergatiaz edo aztertu Wittgensteinen hamar urteko isilune hori, misterio bat izaten segitzen duena oraingoan, edo hainbeste artisten isilune luze eta ulergaitzak saiatu konprenitzen noizbait ere.

Orduan, artelana izan daiteke pertsonalitate kreatzaileaz kanpo dagoenarekiko ixten eta erresistitzen den subjektu independentearen produktua eta bide batez

jendearen onespina eskatzen duenaren garrasi isila ere, biak politak eta egokiak beren baitan izan daitezkeela. Artistak, azken buruan, morroiak baitira, libre izan nahi duten morroi ikasiak. Zergatik ba, independentziaren eta morrontzaren arteko egoera paradajiko hori? Alde batetik, artea gogo unibertsal, izaki eta bizitzaren baieztapenaren adierazpena izan daitekeelako eta giza aztura eta konbentzioen eta beren arauetikiko adostasunaren onespina izan daitekeelako ere, eta bide batez, bizitzaren, instituzioen eta gertaeren praktika arruntari ezetza emanez, kritika izan daitekeelako.

Artegintza batzuetan da ondasun segurutzat dugun mundu honen errepresentazio fidel eta zintzoa, baina beste batzuetan zapalkuntza anker eta inhumano kontsideraturiko mundu honetatik ihesaldiren bat. Eta T. Bernhardekin aipa dezakegu: Artea da gorena eta hastangarriena bide batez, erran zuen. Baina konbentziturik egon behar dugu arte garai eta gorena ematen dela, erran zuen, bestela etsitzen dugu. Arte guztia trakeskerian, eta irrigarria izatean eta Historiaren zaborrean, gainerako guztia bezala, erortzen dela jakin badakigu ere, sinistu behar dugu “segurtasun oroz” arte garaian eta gorenean, erran zuen. Badakigu zer den arte kaskar, porrot egindako bat, baina beti ezin dugu onartu hori dakigunik, bestela amiltzen gara nahitaez, erra zuen” (Aitzinako maisuak).

Baina munduaren inguruko ikuspegi komuneko figuratua deitzen dugun “errealitate”aren isla zintzoa artegintzan sartuta dago fantasiaren eraikuntza ederrean, hau da, errealitatea fikzioan sartuta dago: nahiz eta errealitate “faktiko”ari bere fideltasun osoa erakutsi, artegintzan beti dago objektibotasunaz beste aldera doan zerbait berri, neurtezin eta ezageri, eta beste aldetik haizezko bere gaztelu fantastikoak errealitateko harriez eraikitakoak dira. Zentzu horretan onartzen dugu artea paradajikoa dela, hots, haizezko gaztelu horiek eragin fantastikoa dute errealitateko materialez egindakoak direlako eta bere errealismoak hunkitzen du bakarrik ilusio kontzientearekin jokatzeko duelako.

Artearen zenbait paradoja adierazgarri

Artearen paradojekin segituz erran dezakegu artista ez dela bakarrik artelanaren kreatora baizik eta artelanaren kreatura ere. Bere obra hasten duenean ez dago oraindik erabat prest, artistak berak zer erran behar duen zehazki ez dakielako. Bakarrik jakinen du nola erranen duen jakitean hain zuzen, artistak berak sortu eta garatzen duen kreaioarekin batera garatzen baita., Bergsonek oso ongi azaltzen duenez. Oso erlazio konplikatua dira hauek, baina arrunt garbi dago prozesu kreatoraren faktore desberdinek beren elkar batasunean bakarrik dutela beren izaera propioaren lorpen egoki bat.

Marx bere garaiko errealitate sozial eta kulturalaren aztertzaile zorrotz eta literato, zentzu horretan, iaiotzat har dezakegunak (bera ere gaztetan poeta erromantikoa izan zen nonbait, andregaiari amodiozko poema bitxiak dedikatuz) erakutsi zuen nola produktuak nolabait sortzen dituen produktugileak, produktuaren beharra eta erabiltzeko eta gozatzeko gaitasuna eta ulerkuntza, hauxe aipatuz: “Gosea gose da, baina labanaz eta sardezka jandako haragi gisatuaz asetzen den gosea baino diferentea da. Horregatik produkzioak objektibo eta subjektiboki bakarrik ez du objektua ekoizten, baizik eta kontsumoaren forma ere. Izan ere, produkzioak produktugileak sortzen ditu. Produkzioak beharri ez dio bakarrik material bat ematen, baizik eta materialari beharra ematen dio ere...Objektu artistikoak, beste produktu batek bezalaxe, arteaz ikasitako eta edertasunaz gozatzeko gauza den publiko bat sortzen du. Beraz, produkzioak ez du bakarrik subjektuarentzako objektu bat ekoizten, baizik objektuarentzako subjektu bat ere bai” (“Ekonomia politikoaren elementuak”).

Aipu hau da seguruenik erakusten ari garen hastapen hauen mami garrantzitsu bat, oinarritzat hartu dugun burutapen nagusia, nahiz eta gero, esperientzia estetikoaren gaia hedatuz doan heinean, hemen aipatzen diren hainbeste kontu, azaletik ikusita, berak erakutsi zuen hainbeste irizpide praktikoekin ez duten bat ere zer ikusirik. Eta hori da, hain zuzen, iraganaldiaren erakusgai kultural guztietatik nola hartzen ditugun puska batzuk soilik, geure orainaldiaren arabera aukeratuak halabeharrez.

Horrela dugu honako paradoja hau, artistaren obra eta bere biografiaren arteko erlazioarena, elkar loturik daudela. Artistak bere kreazioetan bizitzaren bere esperientziak laburbildu egiten ditu eta bere obren materialak bizitzaren gertaeretan nolabait taiutzen ditu, errepresentatzeko gauza den guztia bere bizitza ere bihurtzen saiatuz. Beraz, erran daiteke bere obra bere biografiaren oihartzun bihurtzen dela nonbait eta bere bizitzaren historia nolabait ere bere obren aitzinapen bat dela. Artista, bere eboluzio kreatzailea akitu eta gero, ez da obra hasi zuen pertsona bera, maisu helduaren artea hasberriak nahi zuen berbera ez den bezalaxe.

Artistaren biografia eta bere obra Prousten paradoja

Baina artegintzan artistaren biografia ez da zuzenean artelanera pasatzen, ez eta biografia bezala kontsideraturiko obretara ere nolabait errateko. Prousten kasua oso nabaria da alor horretan, alegia zenbait kritiko txatxuk edo ikertzaile amorratuk eman dute denbora frantses literatoaren obren bere biografiaren arrastoak bilatzen.

Baina, ene ustez, alferrikako lana da hori, “Denbora galduaren bila” ren testua autobiografia bat ere ez delako eta autorearen bizitzarekin konparatzeko “klabeak” nolabait ere ez direlakoan nago. Nobela luze bat da, Bachen musikarekin konpara daitekeena, batzuetan aspergarria, berri-berria ez baita, baizik eta alemaniarraren musika barrokoa bezala etapa baten bukaera garaia da, hain zuzen.

Prousten nobela har daiteke XIX. mendeko nobelagintzaren laburpen erraldoi bat, hau da, Sthendal-Balzac-Flaubert-Dostoievski-Tolstoi-Maupassant-Txejov..., gero nobelak edo ipuinak idazten segitzen dutenei nolabaiteko distira ilargikoa eman zien nobela ilusentikotzat har dezakegu hori, ilargikoa da bere argia benetan.

“Denbora galduaren bila”, beraz, ezin dugu berritzailetzat hartu modu zorrotz batez, hau da, bide berriak irekitzen dituen obra bat ez da hori, baina bai orojinala, jakina, nia kontatzeko modu berezi bat, poetikoa benetan, duena. Onartu behar da nobela honek erabiltzen dituela XIX. mendeko nobelagintzak izan ohi zituen errekurtsio

distiratsuak, hau da, kontakizunaren mugimendu subjektibo, apetatsu, kapritxosoa modu eder batez, eta ematen diola nobelagintzari ezaguera biografikoa modu ausart batez, Proustek egin arte inoiz halaxe egin ez zena.

Baina erran daiteke beste bi nobelagilek idatzi zutela nobelaren testamentua nolabait errateko, modu berritzaile eta erradikal batez, hots, Joyce (“Ulises”) eta Kafka (“Gaztelua”, “Prozesua” beste hainbeste narrazio). Lehenengoa batez ere forma, itxura aldetik, kontzientzia puskatu eta inkoherente baten narrazio kaotikoaren erakusgai ausarta da hori, berri-berria, eta hor geratu da betirako (obsoletoa, antza denez, testamentu guztiak bezala, nahiz eta zenbait imitazio kaskar izan duen) kontatzeari buruzko ditugun eskemak nolabait erakutsi eta halaber hautsiz. Nobela edo narratze modu tradizionalaren gaineko desmitifikazio testu luze eta zaila da hori, bakarsolasaren teknikaz gainera ikus daitekeena, ehun aditu entretenitzeko modukoa ere.

Eta bigarrena da, ene ustez, kontatzearen kontua bera ukatzen duten abentura absurduak, angustiatssuak eta bere absurdutasunaren gainean erabat logikoak ere. Kafka, beti eta betiko Kafka, berritzaileena, mamitsuena eta bien artean orijinalena, hain zuzen, eta entretenigarriago halaber. Zentzu honetan “Don Quijote”ren Cervantesekin parekaturik izan daiteke, estilo eta mendeetako distantzia salbatuz, jakina.

Nobelaren testamentua: Proust, Joyce eta Kafka

Kafkak joan den mendean kontatu dizkigu (narrazioaren testamentu gisa eta bere baitan obsoletoa ere, nahiz eta imitatzeko gogoak izan diren, Beketten kasuan ongi) inoiz idatzi izan ez diren narraziorik beldurgarrien eta bide batez atseginenak, ohituta izan eta gero. Horiek dira Historia bera (ipuin luze hori bizirauteko modukoa, denok gutxi gora behera asmatzen duguna) ukatzen duten istorio ederrak, hainbeste absurdu jasateko modukoak.

Baina aipatu behar dugu oraingoan nobelaren testamentua idatzita egon arren, Joyce eta Kafkaren obrak direla medio, gizakumeok oso tematiak garela eta hori

bidezkoa dela eta, segitzen dugu istorioak asmatzen, nahiz eta Kafka arretaz irakurri eta gero Historian lehen bezala bat ere ez sinistu, oraindik orain denbora eman edo engainatzeko moduan egiten dugu hori ere, aspaldian bezala, giza espeziean nolabaiteko jarraikortasuna aurkitu nahian, historiak-ipuina birsortuz.

Eta onartu behar da artegintza modernoan ohiko kontatzeko teknikaz jadanik, is monopolio gisa, zinegintza jabetu dela (“Ulises”en antzerako itxura puskatuz egindako bilbe koherente dela ematen duten narrazioak dira filmak hain zuzen, beti narrazio bezala erabat ematen ez den bizia eta denbora atzeman nahian, “itxurarik ederrenaz”, antza). Eta horrela onartzen dugu egun zazpigarren artea deituriko hori, begiak eta arrazoa engainatzeko edo entretenitzeko, propaganda edo dibertimendu gisa, teknika eta lengoia berezia menperatzen duen erakusgai erraldoi hori.

Ezin da ukatu, gehienbat denbora emateko soilik balio duen arren (artelanentzen ludiko eta dibertimenduzkoa eskuratuz), zinegintza noiz edo noiz ere arte obraren ilusioa sortzen zaigunik eta onartzen dugu hori halaberrez, artearen erreprodukzio industrialaren sasoi honetan. Aipa daiteke ere gaur idazten segitzen diren narrazioak zinegintzaren itzalaren menpe daudela gehienetan edo eta lotsarik gabe filmaren bati zerbitzekotan nolabait ere, eta konpetentzia makala dutela idatzitako narrazioak zazpigarren arte eskerge horrekin,

Baina, hala eta guztiz ere, erran dezagun hitzen zamak erakusten ahal duen poetikotasun osoa oraindik orain zinegintzaren industriak (giza biziaren hainbeste kontu bezala aro industrial honetan) ez duela harrapatu edo ebatsi, zorionez, eta erran daiteke poetikotasuna sortzea dela oraindik orain hitzen artearen funts nagusia edo eta hitzen benetako zentzua nolabait argitu eta aztertzea. Azken buruan horixe baita giza diskurtsoaren mamia edo filosofia deiturikoaren asmoa, horrela elkar ulertzen ahal dugulako ilusioa egiten dugun bitartean, irudi, metafora, analogia, itxuren eta zarata guztien manipulazioaren gainetik. Eta aipatu behar da narratze historikoa, fikziozkoa zein “benetakoa” (eta honek konpartitzen de besterekin ia dena, teknika eta errekurtsioak ezik), funtsean giza asmaketa bat dela, puskez egindako bilbe nolabait

ordenatu eta, denborari buruzko onartzen dugun konbentzioaren arabera, eraikitako kronika denboraldia da narratze historiko guztia nolana.

Itzul gaitez Prousten obrara. Bai, nahikoa barrokoa iruditzen zaigu gaur frantses idazlearen obra nagusia, oraingo frantses kultura, barrokoa bera, horren erakusgai egokia, hain zuzen, ilusentikoa nagusiki. Baina orain dugun kezka da erakustea nola artegintzan artistaren biografia ez dela sekulan zuzenean obrara pasatzen, nahiz eta obra guztietan beti jorra daitezkeen zenbait elementu autobiografiko eta bide batez aipa daiteke autobiografia guztiak nobelaren jeneroan sar genitzakeela nonbait, T. Bernhardek berean (bost testu horietan) maisuki frogatu zuen moduan. Autobiografia guztiak faltsuak baitira, zenbait itxuratiren literatura egiteko beste era onargarri bat.

Baina Prousten obra nagusia ezin dugu sartu jenero horretan ere, autobiografia bezalakotzat hartuta. Erran daiteke, Marcel Prousten paradoja pixka bat aztertuz, literatoak ikusten zuela bere burua nahikoa arrunta, eta bere garaikideek ere seguru aski, hau da, kaskarkerian murgilduta, señorito kalamanka, eta ezgauza hala nola, alferra, baina egunen batean piztu zitzaion ideia on bat eta jabetu zen nonbait idazteko zituen ahalbide errealaz. Erran daiteke horrela hasi zela literaturaren maskara janzten, agian horren bitartez bere burua hobe, estetikoki, hain zuzen, ezagutuko zuelakoan baitzegoen, nahiz eta zeharka, bere barnean zegoen zerbait eder aurkitzen saiatuz.

Eta horrela izan zen “Denbora galduaren bila”ren testua sortu zuenean, baina lehen hasia zen jadanik literato bezala, askok egiten duten gisa, besteen estiloa imitatzen, hots, Anatole France eta Ruskin idazleen tankera imitatzen saiatuz, eta idatzi zuen “Contre Sainte-Beuve” literatur kritikari buruzko testu hori, programatikotzat ere onar dezakeguna.

Testu horretan batez ere nahi zuen bere burua defendatu kritika frantsesaren aurka eginez, eta aipatu behar da zenbait intuizio egoki izan zuela lan horretan “idazten duena beste bat da” baieztatzean, alegia idazten duenaren kontua ez dela bere datu biografiko eta soziologikoen batuketa amarrugaberen bat, baizik eta, Proustek egin zuen bezalaxe,

sentimenduen edo bizi esperientzia propioaren eraldaketa edo itxuraldaketa konpleju eta paradójiko bat, katartsia bera, azken buruan, esperientzia estetikoaren oinarri garrantzitsu bat, autorearentzako ere baita.

Distantzia estetiko deiturikoari buruzko zenbait argitzapen eta proposamen

Beste aldetik, eta hari nagusiari oraingoan itzuliz, aipa dezagun André Giderekin egoera “lirikoa” gainditu behar dela nonbait artista izateko, baina gainditzeko, jakina, lehenago egoera horretan egon behar da nonbait ere. Leopardi italiar poeta abertzale suitsuak ederki aipatzen zuenez, infinitua ezin dela adierazi baizik sentitzen ez denean, infinitua bera sentitu eta gero.

Hau da, itxuraren bat edo itxuraren itxura bat ematea lortu behar duenez, artistak aurre egin behar dio paradojarik handienari, alegia esperientzia estetiko gisa, urruntasun, distantzia sentimental bat hartu behar du eta bide batez obran deskribatutako bizipen, figura eta objektuekin nolabaiteko lokarri emozionala badauka zalantzarik gabe. Diderotek zioenez, artista batek zenbat eta gehiago bere obran sentitzeke lan egiten duen, sentimenduen deskribapen egokiago eta nonbait fidelago lortzen ahal du. Baina, noski, aipatu behar da ere lehen esperimentatu behar izan duela nolabait sentimendu horrek zer adierazi nahi duen, geroago bere itxura aproposa eta adierazgarria sortu ahal izateko. Ene ustez, horrelaxe dago planteaturik distantzia estetiko deiturikoaren ideia nagusia.

Zentzu honetan poeta eta literatur kritiko zorrotza ere izan zen T. S. Eliotek dio poetaren sentimendu pertsonalak ez direla nabarmen eta interesgarriak, berez eta izatez, edo bere bizimoduan edozein sentimendu berezi sortu zuten sentimenduak, berez, ez direla estetikoki baliotsuak nolana. Prousten paradoja horretan pixka bat aztertu dugunez, poetaren sentimenduak edo bere bizimoduaren adierazpenak izan litezke sinpleak, baldarrak eta zitalak ere, arruntak hala nola bere maila pertsonalean. Eta bere obra poetikoan sartu arte, erran daiteke, hauek ez direla oso gauza konpleju bat bihurtzen eta Pessoaekin bat eginez, sentimendu eder hauek (“arrazoia entretenitzeko

modukoak”) nolabait ez dute zer ikusirik sentimendu konplejuak adierazten dituen jendearen sentimenduekin (“eta horrela trenbidera sartzen da eta arrazoa entretenitzen du eta bira dabil bihotza deituriko jostailuzko tren hori”).

Halaxe aipatzen du Eliotek bere erara: “Poesia egitea ez da sentimenduak askatzea, beraietatik askatzea baizik; ez da pertsonalitatearen adierazpena, defentsa baizik. Baina pertsonalitatetik eta bere sentimenduetatik bakarrik ihes egiten du, jakina, zer erran nahi duen dakienak”.

Lehen aipatuta dagoenez, nahiz eta sentimendu errealen eta imajinatuen artean muga handirik ez izan, emozioa eta imajinazioa prozesu psikiko berberan sartzen direnez, erran dezakegu giza esperientzia guztian ditugun sentimenduak desberdintzen ahal direla sentimendu “errealak” deiturikoekin haietan hunkipenak, nola edo hala, sublima daitezkeela askapen katartiko baten bitartez. Orduan, aipatu dugunez, har dezakegu jarrera estetikoaren urruntasun, distantzia hori, ezaugarri nagusi bezala eta artegintzan adierazten da, bai subjektu emailearengan bai hartzailearengan, berez eta izatez sentikortasun pertsonalaren eraldaketa berezi gisa, katartsia deitzen dugun hori, nagusiki giza emantzipaziorako bidera eramaten ahal duen giza funtzio bat dela, hain zuzen ere.

Eliotekin bat gatoz, autorearen biografia eta bere obra bereiztu behar direlako kezka hori izanez, badirela anitz literaturgintzan edo poesian benetako hunkipenen adierazpena sumatzen badakitenak eta beste batzuk, gutxiago izan arren, trebezia teknikoa estimatzen badakitenak. Baina oso gutxi dira poesian edo poetikan bertan eta ez poetaren historian dautzan sentimenduen adierazgarrien erakusgaiaren aurrean noiz dauden badakitenak. Bai, adituei emandako ohar ezinbestekoa da hori eta Elioti berari, distantzia estetikoari buruzko teoria argitu nahi horretan, erran diezaiozun sentimendu poetikoa nolabait inpersonala dela onartuta izanda ere, poetak bakarrik lor dezakeela inpersonaltasun hori kreatzen ari den obran pertsona oso gisa erabat entregatzen den heinean.

Distantzia estetikoari buruzko kontzeptua, horrela onartuta orain, jadanik Giacomo Leopardi XIX. mendeko italiar poeta erromantikoak adierazten zuen bere erara, horrela aipatuz: “Izatez subjektu formal edo mugatuak, eta primitiboak ere, eta jatorrizkoak asmatzeko, ez da behar, are gehiago kaltegarria da, entusiasmo bero eta irudimen asalduaren denbora. Maiz oso egokia da probatutako entusiasmo edo sentimendu baten ondorengo une bat, non arima, nahiz eta bareturik, ekaitza eta gero, berriro dardaran baitago eta atseginez aldarrikatzen baitu iragandako zentzazioa”.

Beraz, enetzat, Leopardi sentiberak intuitu eta adierazi zuen ederki distantzia estetiko deituriko horren funtsa, kreaizaileari begira, hots, artistaren paradojarik handiena bezala onartzen ahal dugun hori, alde batetik gainditu behar duela egoera “liriko”-sentimentala nolabaiteko inpersonaltasun batera sartu, bere itxura unibertsalizatzeko moduan hala nola, bere pertsonalitaterik noizbait, nolabait defendatuz, baina bestetik, “entusiasmo bero eta irudimen asalduaren denbora” iragan eta gero hala nola, “atseginez aldarrikatu behar du iragandako zentzazio” multzo hori, sentitu duen “infinitu”ari itxura poetiko-plastiko-musikal egokiren bat ematekotan behingoz.

Baina, aipatu dugunez, artearen paradojazko izaera ere agertzen da zera honetan: obra autorearena dela eta halaber ez dela, Hegelen moduan aipatuz. Obra baita autore individualaren produktua eta bide batez destinaturik dagoen gizartearena. Bere kreaizailearen jabegoa da, jakina, baina zentzu mugatu batez soilik, nolabait plazara jalgi eta gero denon ondasun kultural bihurtuta suertatuz. Sarri, autorearen orojakile ez denez, segurtasunez obra daukan forma nola sortu zen oso eta planetatzen dituen hainbeste galderari nola erantzun zehazki ez daki hain zuzen.

Akitutako obra, forma erabat objektibaturik bezala, erran daiteke bere egiletik desatxikitzen dela eta beraz gozatu eta ulertu edo maite dutenen jabego propio bihurtzen dela nolabait ere. Kreaizioaren subjektibotasun eta objektibotasun faktore konplejuetan obra mantentzen da soilik burutua izan arte. Gero subjektu hartzaileak, edonork, jasotzen du bere aldetik subjektu produzitzailearen paper birkreaizailea. Hor dago lehen

aipatutako koska, hots, publiko eta obra bukatuaren arteko dinamika hori, artelana bere egilearengandik nolabait alienaturik dagoela erran ahal izanez.

Kreazio artistikoaren eboluziozko prozesua

Artegintzan oso elkarturik daude faktore hauek: beharrak eta betetzeko modua, adierazteko gogoia eta adierazpide egokiak, edo bizipenaren edukiak eta forma adierazkorrak, azken buruan, motiboak eta medioak edo ikuspen artistikoa eta erabili behar den teknika aproposa. Eta eduki eta formaren ideiei buruzko teoria hedatu nahian, aipa daiteke eratu behar den bizipena eta transmititu nahi den ideia ez direla era finko eta akitu batez ematen adierazpide egokiak martxan jarri baino lehen. Artistak ez baitaki zehazki zer erran behar duen nola adierazi jakin arte. Schiller poeta erromantikoak zentzu honetan zioen bezala: “Sentimenduak, hasieran, ez du ene baitan objektu klaru eta zehatza, hau beranduago eratzen da bakarrik. Lehen badago nolabaiteko egoera musikal bat eta honi jarraitzen dio ene baitan ideia poetikoak”.

Prozesu kreatzaileak dirauen bitartean motibo berriak eta batzuetan kontrajarri eta heterogeneoak beti agertu ohi dira, obraren eraikuntzari noizbait ezusteko bira emanez, eta finkatutako elementuak ere erabakiorrak dira akitutako fasearen gero garapenean nonbait ere. Adibidez, bere olerkiaren lehenbiziko bertsoak amaitu ondoren, pintatzaileak lehenbiziko pintzeladak eman, konposatzaileak hasierako akordeak markatu eta beren forma edo oroitzapena gordetu eta gero, ez dute askatasun osoa beren asmoak eta hauen errepresentazioa eratzeko. Kondizionaturik baitaude garatu dutenaren bitartez adierazi nahi duten ideia eta zentzazioen bitartez adina.

Izan ere, obraren elementu berri bakoitzarekin bat sortu behar da kreazio artistikoaren emandako elementu guztien arteko oreka, nolabaiteko egonkortasun bat, konpromiso bat, azken buruan, obra itxurosoa behinik behin izateko asmoz, eta ez txapuza bat, noski. Aipa dezagun autoreak aukeratu eta onartutako konbentzioen barruan nolabaiteko koherentzia bat mantendu behar duela, berak inposatutako barneko logikaren bati eutsi, azken buruan, bere arte propioaren ezaugarria adierazkorrak ongi

garatuz. Horrela garatutako elementuek obraren eboluzio berezkoan hartuko dute beren egokitasun autonomikorik eta erran daiteke burututako elementu horiek, oraindik forma osorik gabe dagoen eduki animikoaren aurrean, nolabait zurrun edo finkorik bihurtzen direla, hortik aurrera obra osoaren forma eta mamia kondizionatuz.

Artistaren indar kreatzaileak eta obra osoak ere asimilatu behar dituzte obraren garapenean zabaldutako elementu horiek obra borobiltzeko asmoz, beti hasierako planteamenduen barneko logikaren menpe, jakina. Horregatik ez da harritzekorik liburu industriak, batez ere, erabiltzen dituen idazle ospetsuen bukatu gabeko zenbait puska, kasu batzuetan egiazko artelanak direla (urrutira joan gabe Kafkaren narrazio luzeak ez omen dira akiturik), beste askotan zikin egindakoak, zirriborroak besterik ez direla, aipatutako prozesu kreatzailearen eboluzioa, agian, estudiatzeko besterik balio ez duten egile baten hondarrak baitira horiek.

Beraz, prozesu kreatzailean urrats isolatu batek edo emandako urrats guztiek, berez eta izatez, ez dute uzten emanen diren hurrengo urratsei buruzko ondori garbi eta segururik ateratzen behingoz. Inongo urratsik ezin da argitu obraren lehengoak ezagutu gabe, baina ezin da bat ere kalkulatu lehenengoan bitartez edozein urrats berri hala nola, fikzioaren legeak direla eta.

Prozesu kreatzailearen une bakoitzak sortzen du momentu aurrerakor eta atzerakor bat nolabait errateko. Promesa berri bat da edo berrinterpretatzen du egindako beste bat, hedatu edo mugatzen ditu joko estetikoan sartutako elementuak. Horrela egilea bakarrik ez dago baldintzaturik lehenbiziko asmo eta ideien bidez, baizik eta, modu erabakior batez, hastapenetan dagoen obrak hartzen duen zentzubide aldakorren bidez baita ere.

Jakin badakigu batzuetan literatoak ez duela ezagutzen nora daramaten obraren zentzubidea eta autoreak bera emantzipatzen ari diren pertsonaiek edo hedatutako elementuek eta itxuraz kasualak edo gehigarriak diren bere ateraldiek. Agian hasieratik estalirik egon zatekeen elementu gehigarri batek alda dezake funtsean obraren zentzu

nagusia. Ceravantesen Santxo Pantzaren figura, hain zuzen, ateraldi gehigarri hauetako baten emankortasun zorionekoaren adibide jenial eta klasikotzat hartua izan da hain zuzen.

Atal hau bukatu eta laburbiltzeko moduan, aipa dezagun artelana ez dela ikuspen baten errepresentazio sinple eta zuzena, zentzumenezko formetan alde zurretiko figura ideal, oso eta akitu baten transmisio mekanikorik bat ere ez den bezala. Material konkretuan eta baliabide propioetan hala nola plan artistikoaren betekizuna ez da inportantzia gutxiko kontu bat. Alderantziz, betekizuna da benetako lan artistikoa, zentzumenezko zenbait formetan burututakoa hain zuzen, betekizuna baita egintza kreatzailea bera. Horregatik oso irrigarria da pertsonaren baten exhibiziokeria aipatzean bere buruan dituela ez dakit zenbat koadro edo narrazio, oso eta beterik. Honen gainean Augusto Monterroso guatemaldar idazleak badauka oso ipuin ironiko eta aproposa, “Leopoldo (sus trabajos)”, benetan irakurgarria.

Artelan baten genesiaren historia ematen da helburu eta medioen, nahi eta ahalbideen arteko konponbide orekatsu batean, talentuaren malgutasun eta intransijentzia zurrunaren arteko egokitze alternatiboaren moduan. Has daiteke, adibidez, alde zurretiko orokortasun batetik, bere mugak ez seguruak oraindik izanez, eta askotan ere deskonektaturiko xehetasun kasual batetik hala nola. Baina obra osoaren azken errangura, xehetasun guztiak bezala, elkarrerlazio aldakorrik deribatzen da, Aipaturik dagoenez, elementu berri bakoitzarekin xehetasunen existentzia, numero eta erlazioa bakarrik ez dira aldatzen, baizik eta xehetasunen batuketa sinple ez den obra osoaren irudia ere, sistema bezala, aldatzen ahal da puska berri bakoitzarekin bat.

Aipatu dugunaren sintesi edo adierazpen argikusle gisa ekar daiteke H. Bergsonen “Eboluzio kreatzailea”n agertzen den hauxe: “Erretratu bukatua modeloaren fisonomiak, artistaren izaerak, paletan disolbatu koloreek baldintzaturik dago. Inork ez, artistak ezta ere, ezin zuen zehazki aurreikusi, ordea, zer izanen zen koadroa, ekoizturik izan baino lehen, ekoiztea izanen baizen hori, bere burua suntsitzen duen hipotesi absurdua... Eta gauza bera gertatzen da sortzen ditugun geure bizitzaren unetan.

Bakoitza da nolabaiteko sorkuntza bat. Eta pintatzailearen talentua formatu edo deformatzen den bezala, ekoizten dituen obren eragin propioek beti aldaturik suertatzen da; geure egoera bakoitzak, geure baitatik ateratzen den bide batez, geure pertsona aldatzen du, geure baitari eman diogun forma berria izanez. Horregatik aipatzen da arrazoiak garena egiatan dugunaren menpe dagoela; baina erantsi behar da benetan duguna nolabait garela, eta geure burua etengabe sortzen dugula” (“L’evolution creatrice”).

IX. ESTETIKA BATEN BILA (II)

Jakina denez, Platonek bere filosofian debekatu eta erbesteratu egiten zuen artea bere Errepublika idealetik, bere ilusionismo eta ideiei egindako iruzurragatik hain zuzen. “Estetikaren historiak adierazten du bakarrik poetak gezurrezkoak direlako esaera zaharraren kontrako polemika bat” (aipatzen du Hans Robert-ek Blumenberg-en aipu hori “Esperientzia estetiko eta literatur hermeneutika” liburu interesgarri horretan.

Esaera zahar hori oinarritzen da, hain zuzen, artegintzari buruzko ideiarene tradizio platonikoan. Platonismoak eman dio mendebaleko arteari buruzko teoriari orientabide bikoitza, anbiguotasun batera sartuz: alde batetik, duintasun handi bat, oraingo edertasunaren sumaketak pizten baititu galdutako edertasuna eta egia transzendenten oroitzapena eta, bestetik, akats larriak ditu, seriotasun etikoaren faltagatik, zentzumene itxurak engainatzen baikaitu eta arteak objektu amoraletan plazera aurkitzen duelako, antza.

Kristautasunarekin orientabide bikoitza, antinomia hau, esperientzia askoz nabariagoa da. Hor dugu praktika eta teoria kristaua, gorputzaren kondena iraunkorra arimaren kartzela gisa kontsideraturik. Baina, historian zehar, beste hainbeste konturekin gertatzen denez, kristautasunak onartu zituen nolabait ere “arte ederrak” propaganda gisa behinik behin, Erdi Aroan nabaria denez eta beste hainbeste sasaitan, Kontrarreformatan adibidez.

Errenazimenduan egiten da ideia platonikoen interpretazio berri bat eta aipa daiteke artegintza askatzen dela kristau kondena horretatik nonbait, ederraren duintasuna berez nabarmenduz, greziarrek nolabait lortua zuten bezala, gizakia gauza guztien neurria delako ideia eta bizimodua berreskuratu zirelarik. Horrela artegintza, “arte ederrak” bezala kontsideraturik, hasten da independentzia hartzen mendebaleko kulturaren, arte praktikoetatik nolabait separatuz.

Aipa daiteke ere ikonoklasta guztiak balizko historia horretan zehar Platonen ideietan bermatu egin direla artearen lilurakeria eta arriskuaren aurka jartzekotan. Agian Platonen argudioren bat, adibidez. Artearen ilusionismo eta faltsukeriaren kondena morala, nahikoa gairiduta dago nonbait, baina beste batzuk, adibidez, zentzumenak horditu eta gogoia gerarazteko bere gaitasunak, nolabait zutik dirauela onartu behar da. Ikonoklastak izan dira Elizan barnean, katolikoan zein protestantean, modu erradikalean eta kontserbatzailean ere hala nola. Baina aro modernoan baita ere, adibidez, Rousseuren ekarpenak direla medio, artearen beraren autokazioa kultura modernoaren ezaugarri iraunkor bat izan ohi da, horrela artistek ere artearen zentzu eta helburua zalantzan jarri eta zenbait mugimendutan, era erradikal batez, noizbehinka opio gerarazletzat hartua izan delarik.

Beste muturrean dago estetizismoa, hau da, bizia arte arauen menpe juzkatu eta baztertzen denean, artegintzaren eta gizartearen arteko erlazio zuzena ukatuz. Hemen sartzen da, hain zuzen, arteagatiko artearen problema, hots, obra artistikoa bere baitan sistema erabat itxi bat delako teoria, arriskuan dagoela eta edozein traszendentzia motak suntsitzeko mehatxaturik dagoela bere mugetatik, mikrokosmos gisa, ateratzen bada behingoz.

Artearen eragin sozialari buruzko zenbait susmo eta aieru

Oraino behin eta berriz gogoeta eklektiko hauetan aipaturik dagoenez, erran dezagun artea dela aproposa, bai txarrerako bai onerako, bai pertsonengan bai gizartean oro har nolabait eragiteko eta ezin dela, halako ikonoklastasunak eta estetizismoak nahi ukan ohi duten bezala, gune huts batean kokatu, ezta pentsatu ere.

Berez, artea ez da osasungarri ez usteltzaile edo lotarazle, hori erlatiboa da beti, forma kultural eta estetiko guztiak bezala, baina erran dezakegu, hemen azaldutako zenbait balditzen menpe, artegintza ez bakarrik errealitate sozialaren isla dela, baizik eta noizbait kritika sozial ere, eta dena dela nolabaiteko eragin sozialik duela.

Beti ez da berdina eragin hori eta oso eztabaidagarria da noraino ailegatzeko ahal den garai eta gizarte bakoitzean artelanen papera kritika sozial gisa, baina hori azter daiteke artista desberdinen, nola batzuk sistema sozial edo klase baten aurka, edo instituzio eta konbentzioen, edo bizio eta abusuen aurka ezartzen diren beren obretan.

Zentzu honetan badira artistak injustizia partikularrak, giza miseria nolabait erakutsi edo salatu nahi dituztenak. Agian haiengan gizartea aldatzeko ahaleginak argiagoak dira eta gehienez badute eragin gehiago, emandako ideologiaren isla zuzenegiak izan edo propagandaren adierazpide hutsak eta halaber traketsak direnak baino.

Horrela onar daiteke artea, kritika sozial gisa, gizarte harremanen nolabaiteko produktugile bihurtzen dela, baina bakarrik gizartean bertan eragiten badu berak emandako bultzada berezkoaz, antagonismoek, tentsioek eta pertsonen arteko sortutako istiluek baldintzatuta izanez. Zentzu honetan kritika sozial guztia gizartearen autokritikatza hartu behar dugu nonbait.

Oskar Wilderen aforismoa aipatuz, arteak ez duela bizia imitatzen alderantziz baizik, biziak artea, alegia onar dezakegu, bere estetizismoan erori gabe, artea gizartearentzat nolabait imitagarri eta erabakigarria dela, arau, aztura eta ideien balioa erakutsi eta zenbait usadio onesteko eta pentsatzeko eta sentitzeko modu berriak errespetagarri eta onuragarri bihurtu ahal izanez.

Jakina da bizitza formak, azturak, giza konbentzioak eta klase-taldeek baldintzaturiko ideologia ez direla zuzen zuzenean artisten bultzada kreatzaile eta espontaneotatik sortzen, baina bultzada artistikoetatik kontu horiek zenbatzeko zenbait medio ematen dira eta pertsonen interesa alor horietan ernatu eta beren parte hartzea lortzeko zenbait eragin sortzen direnik ezin da ukatu.

Adibidez, konbentzio literario eta artistikoak hala nola grekoen zentzu “tragiko” hura, trobadoreen “ahultasuna”, Errenazimenduaren “humanismoa”, Ilustrazioaren “arrazionaltasuna”, Erromantizismoaren “askatasuna” edo arte modernoaren aipatutako

“anbiguotasuna” eta Kafkaren historiaren gainean egindako irakurketa berezia, adibidez, egitura sozialean erroturik daude, jakina, baina itxura literario eta artistikoen bitartez jendeak hartzen du kontzientzia ere eta gizartean berriro ikuspegi horiek eragiten dute nolabait.

Artegintza, beraz, faktore sozial bat, mugaturik izanda ere, bihurtzen da gizartearen eraginagatik. Eta arte erakusgaietan noizbait gizartearen eragina ezkuturik eta sumatzeko zaila aurkitzen den bitartean, artearen eragina, ordea, txikia izanda ere, begi bistan dago halabarrez. Eta ez du hainbeste garrantzirik eragin honen azken kausa ezkuturik edo gizartean barna aurkitzea, bere helburu eta zentzubidea argiak badira.

Aipa daiteke gizarteko faktore produktugilea artegintzan nabaritzen dela gehiago berriztapen eta iraultzaren indar bultzatzaile nolabait bihurtzen den aldiro, menperatzen duen ordena ukatu eta suntsitzeko asmoz ibiliz. Baina onartu behar da artearen esperientzia estetikoak ere balio duela emandako baldintza sozialak lasaitu, antagonismo latzen nolabaiteko baretasuna lortzeko. Horrelaxe egiten du artegintzak ez bakarrik era apologetiko batez gizarteko geruza zabal batzuk ideologia baten bitartez kontziliatzen dituenen, baizik eta beste forma ideologikoak baino zabalagoa izan eta ikasien edo ilustratuen geruza heterogeneoak elkarrekin armonizatzen dituenen; elite eta ikasien eta nonbait ere herriko jendearen artean gustu estetikoaren printzipioak aproposagoak dira boterearen itxurak mozorrotu eta inposatzeko moduan, hain zuzen ere.

Hemen planteatzen da balore sozialen eta balore artistikoen arteko erlazioa. Eta hemen ere aurkitzen dugu artearen paradójikotasunaren zenbait ezaugarri interesgarri. Grekoen aspaldiko “kalokagazia”, hau da, eder eta onaren batasun idealizatua, presente dago beti geure ikusmoldetan nolabait errateko. Adibidez, aurrerapen politikoaren eta benetako artegintzaren arteko batasun desiratua, balore demokratiko eta aurrerakoiak eta arau artistiko baliotsuen arteko harreman zuzen eta ederra, egia artegintzan eta justizia eta askatasuna politikagintzan bateginik izateko giza asmoak, nahiz eta oso barneratuta

egon, ilusio zaharrak direla onartu behar dugu nolabait eta giza utopia nagusiaren eremuan sar ditzakegula hala nola.

Beraz, artearen erlatibotasunaren hipotesia mantenduz, erran dezakegu balore artistikoak eta sozialak ez direla zehatz-mehatz oraingoz egokitzen, geure esperientziaren arabera, ez dutela elkar ontzat ematen eta ez direla lehengoak bigarrenetatik, edo alderantziz, zuzen zuzenean deribatzen. Baina, hala eta guztiz ere, badago haien artean nolabaiteko erlazio bat, gizartearen osasuna, ondasuna eta emantzipaziorako bidea erabat korapilatsu eta sigi-sagatsua izanez, aurrerabidearen irudiak, figurazioak eta kontzeptuak praktikan, behin eta berriz, desegiten eta berregiten direla eta.

Adibidez, gaur egun noizbait miresten ditugun katedral eskergak edo egundoko piramideak ez gaituzte erakartzen beren garaiko testuinguruan emandako herri xeheraren miseria, ezjakintasun eta monumentu horiek eraikierazi zituen boterearen ideologia zapaltzaileagatik, edo oraindik orain, katedralak kasu, beren barnean kontu horiei nolabait ematen jarraitzen zaien kultu irrigarriagatik, baizik eta gezur horien guztien gaineratik sortzen zaigun nolabaiteko jarrera estetikoagatik, hain zuzen, monumentu historiko horiek, beren moduz oraindik orain, giza miseria dasafiatzen dirautelakoan gaudelako, noiz edo noiz miresten ditugu.

Izan ere, obra baten, edozeinen, balio objektibo estetikoa beti zalantzan dago, publiko berriaren bizi esperientzia berrien arabera, orainaldiaren ikuspuntutik beti sumatuta izanen delako. Eta ezin da erran osoa eta perfektua betirako hor dagoela, menderik mende, modu menpeko eta amarrugabe batez, mirestuta izateko, ezta pentsatu ere.

Beste gauzen artean, mundu honetako bizia beraren garapena azarearen lege paradajikoaren menpe dagoen heinean (horra hor nola orain zientzialariak ari dira arazo hori aztertzen, hots, bizirauteko prestuago ziren animalia espezie nola modu misterioitsu batez desagertuak izan ziren nonbait, eta nola, kreazioaren erregetzat bere burua hartzen

zuen jendea, ez da eboluzio aurrerakor emaitza garbia, baizik eta nolabaiteko azare baten ahalbide zalantzakorra soilik hala nola...Hau determinismo guztien aurka). Modu antzerakoan balore artistikoak nahikoa azaretsuak izan ohi dira (non daude eta zer ziren Babiloniako lorategi ospetsuak edo Babelen dorre mitikoa, edo...) eta hemen egiten ari garena ez da bat ere lege finko batzuk bilatzea, baizik eta orainaldiaren interesen arabera zenbait aieru edo funtzionatzen ahal duten zenbait hipotesi ontzat ematea.

Orduan, obra baten balio objektibo edo kontsentsuatu berri bat aurkitzekotan, lan gaitza izanda ere, kontuan hartu behar dira, kritikagintzari emandako konbentzioen arabera, ez bakarrik propaganda eta mezu sozial bezalako bere dei ageri edo ezkutua, baizik eta kreatzaile artistikoak deskribatzen duen pasio, grina eta hunkipenen bizipen zuzena. Eta hauekin denok nolabait komunika gaitzke geure pasio eta emozioen bitartez beti (“arrazionaltasuna” gerorako utziz), nahiz eta bere garaian edo oraintxe bertan artelanak eman ohi duen mezuarekin geure arazoia bat ere ados ez egon. Adibidez, T. S. Elioten jarrera sozial kontserbatzaile eta guretzat erabat atzerakoia (monarkiko anglikano eta elizkoia) izanda ere, hunkitzen ahal gaitu bere poema baten puska aierukor batek, noiz edo noiz.

A, Hauser-ek dioenez: “XIX. mendeko mugimendu artistikoen eskenatokia inoren eremurik ez zela oso ezaguna da, non intelektualgo antiburgesa eta horretaz susmagarria zen burgesia armistizio zalantzakor batean bizi izan baizen. Publiko artistikoa eskuintzale eta ezkertzailek osaturiko proselitoak gehienetan izanik”. Baina orain erromantizismo hutsa izanen zen ahaztea arteak banatzen duela elkartzen duen adina, kontuan hartuz eskuarki obrarik originalenak eta esanguratsuenak ez direla partaide gehienak dituztenak hain zuzen.

Artearen eragin soziala pixka bat aztertu dugun atal hau amaitzeko, aipa dezagun balore estetikoaren eta produktu estetikoaren funtzio sozial determinantearen arteko erlazioa zalantzakorra dela eta anitzetan alderantzizkoa dela edo izan ohi dela, hots, beren sasoian gizartea eratzeke eragin gehiago izan zuten obrak eta artistak ez zirela

eskuarki hoberenak estetikoki kontsideraturik nolabait errateko, nahiz eta baieztapen nagusi hori zehaztu behar da ongi kasu bakoitzean frogatzekotan.

“L’art pour l’art” Arteagatiko artearen problema

Arteagatiko arteari buruzko teoriaren ikuspegia mantentzen bada nonbait, artelana bakarrik bere baitan hertsitako mikrokosmos bat bakarrik bezala ontzat ematen bada, hau da, arriskuan dagoela eta edozein transzendentzia motak suntsitzeko mehatxaturik dagoela bere mugetatik ateratzen bada baieztatuz, ez da bat ere onartuko obra bakoitza, artea giza lengoaiaren aldaera bat dela eta, fenomeno historiko eta aldakorra denik. Oraingoan horrela planteatu beharko genuke arazo hau, zera: artegintza bere baitan hertsitako objektibo eta helmuga al da soilik, hala arteaz beste aldean dauden helburuak lortzeko medioren bat ere bai?

Planteamendu artistikoaren zentzu eta balioetasuna non dauden ikusi behar dugu erantzuna ematekotan, alegia alde batetik, ea obra baten esentzia eta meritu estetikoa dautzan bakarrik bere barneko egituran eta bere forma adierazgarrien erakargarritasunean, bere mugimendu melodikoan eta disposizio armonikoan, bere koloretasun eta musikaltasunean soilik edo, beste aldetik, obraren beraren dei eta mezuaren giza funtzioan, jendearen bizimodua eta gizartearen interpretazio diferenteetan eta balizko kritika edo zuzenketetan ere.

Kreazio artistikoen autonomia hutsatik sortzen den teoria hori, eragin sozialaren balioabetasuna eta sorrera psikologikoaren axolagabetasuna nolabait defendatzeen dituen doktrina hori, erran daiteke artistaren ideia erromantiko txar batean oinarritzen dela, hots, artista jeinu miresgarri eta isolatu gisa eta bere braren kreatzaile hutsa besterik ez dela ontzat emanez, jainkozko inspirazioa dela medio.

Baina horrelako pertsona artista ideal hori, erabat independente eta kreatzaile huts hori, ez da existitzen, inpresio artistikoen hartzaile pasibo hutsa besterik ez den irakurle, entzule edo ikusle hori existitzen ez den bezala. Bakarrik eskolomeek nonbait

eta dilettante hutsek nolabait ere idatz ditzakete beren poemak eta beren kontu estetiko horiek egin hutsarte sozial batean eta beraiek izan litezke arteagatiko artearen inguruk teoriaren ordezkari aproposak hala nola. Baina jakina denez, benetako artistek giro sozial bete baten pean beti lan egiten dute eta besteen izenean nolabait mintzatzen dira beti beren izen propioan mintzatzen eta bere burua denon aurrean argitzen saiatzen direnean. Orduan, hemen aipatutako hipotesi edo aieru hauetan adierazi dugunez, pertsona horiei bakarrik ez dagozkien biziaren zenbait arazori, itxura “eder” bat ematen saiatzen dira benetako artistak behinik behin.

Gero praktikan gauzak ez dira hain garbi agertzen, hau da, oztopoa datza jarrera kontrajarri hauetan, hots, artelanak beti giza elkar harremanetatik sortzen direla, bai harreman horietatik bai erlazio transzendente guztietatik, zentzu eta balio independente bat adieraziz. Behar sozial eta gizakoa izan behar dute sortzeko, bai, baina adierazi behar dituzte halaber kalitate estetiko propio, balio berezi menperaezin eta berezko bat nolabait efikazak izateko, jakina. Ene ustez, egiazko arte obra, halaxe kontsideraturik izateko, behar sozialaren satisfakzio bezala eta halaber kalitate estetiko autosufiziente baten eramaleak izan behar dute nonbait.

Arteagatiko artearen hipotesiak, hain zuzen, ez du ontzat ematen kontraesangura hori eta horrela bakarrik ez du onartzen artearen erabilgarritasun moral eta soziala, hori gaitzetsiz, baizik eta oro har bere funtzio praktiko guztia ukatzen duela nolabait ere. Egia da musikak beste forma batez itzultzeko ezina den zerbait adierazten duela edo poesiak ere zerbait poetiko, linguistiko, hitzetan hertsitako zera (poetikotasun) batez baino azaltzeko aukera ez duen zerbait aipatzen duela, edo koadro batek ere forma optiko eta transferiezinez bakarrik atzeman daitekeen ideia, ikuskera piktoriko bat adierazten, erakusten duela hala nola.

Hori onartu behar dugu halabeharrez, eta zentzu horretan erran daiteke konposatzileak doinuetan, pintatzaileak marra eta koloreetan eta poetak hitzetan pintatzen dutela nonbait, bai, baina hori ez da aski, egia osoa ez delako. Artistikoki forma bakar batez egokirik adierazten ahal den edukiaz gain, edozein erakusgai

artistikok badauka, esperientzia estetiko nagusian edo beste bizi esperientzia batean edozein formaz ere, pertsonaren arabera, itzul daitekeen beste eduki bat, sinesmen, mito, erritu edo edozein bizimoduren bitartez egin daitekeena.

Formaren autonomia eta inmanentzia ez dira aski

Lehenago aipatuta dagoenez, artearen izaera paradojikoaren arabera, hau beti dago oskilatzen bi aspektu posible hauen artean, hau da, batzuetan obrak kontsideratzen dira zentzumenezko forma autonomoak bezala, errealitate enpiriko-praktikotik nolabait separatuak eta beren objektibaziotik erabat independenteak, eta beste batzuetan giza existentziarekin elkarturik dagoen errealitatearen islak bezala, bizia ezagutu, mundu estrainio eta kaotiko hau nolabait ulertu, argitu eta juzkatzeko balio duten forma kulturalak bezala.

Bizipen estetiko hutsaren aldetik ematen du formaren autonomia eta inmanentzia garrantzizkoena dela, bere eremuaren gainetik pasatzen den guztitik emantzipazio hutsa dela eta, horrela bakarrik ilusio osoa sortzen ahal duela eta “errealitate”aren benetako irudi aierukor bihurtzen ahal dela. Baina ilusio hori ez da bat ere artelanaren eduki osoa eta batzuetan ez du efektu totalean parte hartzen modu erabakior batez hala nola. Artea da “errealitate” komunean deitzen dugun horren isla bat, baina erlazio oso zalu bat eta oso distantzia aldakorra berarekin mantenduz.

Artea errealitatetik desberdintzen den heinean existitzen dela erran daiteke, batetik, eta berarekin ere nahasten dela nonbait, bestetik. Artegintzak ez du errealitatea islatzen bakarrik, abandonatu, mozorrotu, engainatu, itxura egin eta ordeztu egiten du nolabait ere. Bere esentziaren parte bat da isla horren kontzientzia, ilusioaren kontua erne mantentzea, etengabe islatutako errealitate hori estetikoki adieraziz. Kreatzio artistiko guztietan badago errealitatearen kutsu, aieruren bat, txikia izanda ere, eta obrarik garrantzizkoenak anitzetan giza existentziaren eginbehar eta problemen azterketa zorrotz eta zuzenak bezala hartuak izan dira.

Benetako kreazio artistikoek hasieratik edo nonbaitetik beti ihes egiten dute bere baitan hertsitako mikrokosmos gezurtiaren ilusionismo hutsatik, leku guztietatik bere zirkulu propioa gainditu eta kanpora atereaz (berak emandako eskailera berezkoa erabiltzen baldin badakigu behinik behin). Ilusio eta forma guztiaren beste aldetik benetako artelanei interesatzen zaie, batez ere, beren garaiko bizi galderei erantzuna nolabait eman eta galdera berriak planteatzea edo sorrarazi dien egoera existentziala ulertzea, hau da, nola aurkitu zentzuren bat giza bizimoduari?

Obra bat forma autosufiziente gisa edo dei, tesi, mezu baten eramale gisa hartuta izatea ez dago halabeharrez bere egilearen asmoaren menpe, hori publikoaren eskuetan baitago eta hala agertzen da artearen balizko historia horretan. Eta, aipatu dugunez, sumatzen da obra garrantzitsu guztiek bi funtzio horiek betetzen dituztela. Horrela emandako errealitatearen errepresentaziorik politikoenaz eta moralenaz goza daiteke arte puru, eraikuntza formal hutsaren antzera, egiazko balio estetikorik baldun badu, jakina. Eta alderantziz, produktu artistiko guztiek, beren egileek helburu praktikorik bilatu ez edo asmo sozialik eduki ez arren, kritika sozial ezkutuaren papera ere egin dezakete nonbait.

Adibidez, Danteren “Komedia”z estetikoki gozatzeko ez dago oztoporik, egilearen propaganda politikoa obra osoan nabaria izanda ere, edo Flauberten formaltasun eta estetizismoak ez du ekiditen “Madame Bovary” ri buruzko interpretazio soziologikoren bat. Nahiz eta Flaubert “L’art pour l’art”en teoriaren defendatzaile sutsua izan, bere obra gehienek erakusten dute, bai sozial bai moral arloan, biziaren filosofia eta ikuspegi zorrotz eta konprometitu bat, eta erran daiteke “Madame Bovary” nobela ospetsua literatura tendentziosoaren adibide bikaina dela hala nola. Obra osoa har daiteke, giza bizimodu gisa, erromantizismoaren nolabaiteko kritikatzat, alegia bere ideal faltsuen, bere usteko sentzibilitate sutsuaren, bizitzaren gezur eta ilusioen, bere garaiko errealitate eta pertsonen faltsifikazioaren inguruko salakuntza egoki eta zorrotz bat, hain zuzen ere.

Benetako bizipen artistikoak auresuposatzen ditu erabilitako medioen eragingarri formala, betekizunaren nolabaiteko perfekzio teknikoa, hau da, kolore, forma, doinu eta hitzen zentzumenezko efektu zuzen eta egokia. Kalitate estetikoaren eta arteak bete behar dituen funtzioen alde aurretiko kondizioa da lortutako forma. Onartu behar da arte guztia alde aurretiko forma horrekin hasten dela halabeharrez, baina beti ez da berarekin akitzen edo agortzen.

Jakina, formaren nahitaezko kondizio hori bete egin gabe artegintzak ezin dio estetikaz kanpoko inolako betebeharrari erantzun aproposa eman. Efektu artistikoak badauka nolabaiteko atari edo sarrera estetiko bat, gutxienezko, minimo formal bat hala nola, eta hau lortu behar da nonbait artearen alorrera sartzeko, jakina, baina gutxienezko hori ez da bat ere aski itxurarik hoberena eta autentikoena lortzeko exigentzia artistikoaren arabera.

Artistikoki ez dira, orduan, giza eta gizarteko baloreak lortutako forma estetiko batean nonbait agertzen ez direnak. Baina edukiarekin konparatuz formaren lehentasun honek ez du erran nahi hemen formaltasun unilateral eta edonolako baten alde gaudenik, nabaria denez, baizik eta forma artistikoak prest egon eta aproposa izan behar du dagokion edukia transmititu, besterenganatzekotan, jakina.

Edukiaren nolabaiteko lehentasun axiologiko (baloreen aldako) horrek, ez du erran nahi inolako formaren gutxiestima onartzen dugunik, aipatu dugun moduan, forma berezi batean eta ez beste batean egokirik adierazten den edukia baita hori ere bai, eta obraren prozesuan formarekin batera aldatzen baita halabeharrez. Erran daiteke pertsona eta artista bihurtzen duen kontua ez dela, berez eta izatez, norberak deskribatu, goraiatu, maskaratu edo zabaldu nahi duena hain zuzen, baizik eta batez ere egiten duen modu egoki eta efikaza hala nola, bere talentua bere interesen alde estetikoki erabiliz.

Eta aipatu dugunez, interpretazio hori halabeharrez ez dago bere eskuetan, publikoaren deskribatutako hartze prozesu konpleju horretan baizik, garapen historiko

hipotetiko horren arabera onarpen edo gaitzespena nolabait jasoz. Eta onartu behar da bere talentua erabiltzen duen moduak batzuetan iruzur egiten diola, bai txarrerako bai onerako, bera ideologikoki borrokatzeko prest dagoenari hala nola. Jakina, beti ematen ahal den interpretazioaren arabera, anitzetan artista baten ezaugarri ideologikoak (bere obran bertan batez ere musikan eta arte plastikoetan, eta nolabait ere literaturan) modu erabakigarri batez, ezin dira bat ere zehaztu eta mamitu.

Adibidez, oso ezaguna da Balzacen kasua, konplejutasun honen erakusgaitzat har dezakeguna, hau da, bere obran nagusiki agertzen da munduari buruzko bere ikuspegi propioa literatur narrazio egoki bihurturik nonbait, bere garaiko aristokrazia eta burgesiaren giroa hainbeste pertsonailetan oinarrituta. Eta ohartzen zara, ezagutzen den bere konbentzimendu pertsonalaren arabera, aristokrazia eta Eliza sutsuki bere nobeletan defenditzen dituen arren, hau egiten duela modu erromantiko eta nolabait artifizial batez, hain zuzen, garai haietarako eta hauetarako erabateko modu inefikaz batez, nobelagintzaren barneko logika eta dinamikaren arabera. Baina burgesiaren egintzak eta giza jarrerak eta merituak ere, berriz, aipatzen ditu modu errealistago eta adierazpideetan, estilo zikoitz eta urri batez hala nola.

Eta Balzacen obraren emaitza nagusia alor horretan oso kuriozoso da, hots, aristokraziaren jarrerak agertzen dira tragikomiko gisa, garai hartako mundu burges berrian, eta burgesiaren jokaerak, berriz, konbentzigarriak, nolabait egokiak, narrazioaren barneko egiturari begira eta errealistak nonbait iruditzen zaizkigu, XIX. mendeko bizimoduaren ikuspegia dugun moldatuaren arabera, jakina. Horrela ez da harritzekorik nola eraiki zen Balzacen obraren gainean “errealismo”aren inguruko literatur teoria zaharkitu hori.

Izan ere, geure erara hemendik ondorio gisa ateratzeko moduan, hauxe da eutsi behar diogun hastapenari: alde batetik, ideologiari buruzko planteamendu mugatu baten arabera (ezin baita beti edonon aurkitu, harrien azpian ere, pentsa, zentzumenezkoak eta emozionalak baitira batez ere geure jokaerak, nahiz eta gero nolabait mozarrotu egiten ditugun diskurtso “logiko”aren bidez) artista baten ezaugarri ideologiko hipotetiko

horiek ezin dira bat ere zehaztu edo, modu erabakigarri batez, mamitu azken .
muturreraino. Eta, beste aldetik, Balzacen kasua horrela ikusita, ontzat eman behar dugu
artista batek bere gaitasun estetikoaren erabiltzen ahal duen moduak batzuetan iruzur egiten
diola, bai txarrerako bai onerako, berak ideologikoki borrokatzeko prest dagoenari hala
nola. Arte indiferenterik edo pururik ez dela ematen ondotxo jakinez.

Forma eta edukiaren harreman konplejuak; zenbait kontu gehiago

Forma eta edukia bi gauza arrunt diferenteak dira, noizbait imajinatzen den baino
diferenteagoak, nahiz eta elkar harreman egoki batean uler daitezkeen. Beren
ezberdintasuna, noizbait oposizioa baita ere, ezin da modu sinple batez artegintzatik
baztertu, ikusia dugunez. Artea, hain zuzen, definitzen ahal da formaren eta edukiaren
arteko dagoen tentsio kreatzaile gisa. Ez dira artelanak forma purua eta beste batzuk
eduki hutsak direnak. Forma bat lortzen da nolabait emandako materialari dagokion
unean eta moduan, materialak berak neurri handi batez determinatzen baitu hori. Baina
sekulan ez da bakarrik materialaren kontua, materialak bazter ditzake zenbait forma,
itxura horientzako desegokiak baitira nonbait, nahiz eta forma bakar bat egoki bezala
inoiz ez exijitu.

Hegelen hitzak berriro jasoz, hau da gai honi buruz aipatzen duena: “Badugu,
beraz, ederraren elementuak bezala zerbait barneko, eduki bat, eta zerbait kanpoko,
eduki hau karakterizatzen duena; barnekoa agertzen da kanpokoan eta adierazten da
honen bidez, kanpokoak seinalatzen baitu bere buruaz haratago, barnekorantz...
Harriaren zuloak, koloreak, musika notak, hitzen soinuak dira nolabait obraren formak,
kanpoko kontua, eta nolabaiteko bizitasuna, sentimendua, artelanaren esanahia hain
zuzen deitzen dugun izpiritua da edukia, barnekoa, mamia” (“Estetikari buruzko
ikasgaiak”).

Baiezpen formal honi erantsi behar diogu zera hau, aipatuta dugunez, artistak
gauza bat adierazten duen era, forma, itxura, erran behar duenaren parte propio eta
berezkoa dela halaberrez. Artista moderno batek nolabaiteko modu “ulergaitz” batez

adierazten bada, bere lengoia formalaren ulergaitasun hori, absurdutasun edo ambiguitasun hori oso loturik egonen da nonbait bere obren objektu eta helmugarekin. Baina estiloaren baldintzapen hauek oso garbi eta adierazgarri erran behar dute zerbait nahasi edo argiezin nolabait erakusten dutela. Adibidez, Kafkaren narrazioak, edo Ionescoren antzerkian ere, gertatzen diren eremua, nolabait errateko, ezin da zehaztu autoreak berak egiten duena baino gehiago, bestela bere obren mamia erabat desberdina izanen litzateke.

Beraz, erran daiteke egiazko arte obra batean edukia eta forma elkartu, bat egin eta disolbatzen direla bata bestean, eta batzuetan ezin da bereiztu ea forma ala edukiaren elementu baten aurrean gauden hain zuzen ere. Jakina, edukiaren elementuak medio formal baten bitartez nabarmentzen dira nonbait, eta forma ere ez da agertzen oinarri materialaren gainetik altxatzen ez den arte. Esfortzu artistikoaren helburua datza edukiaren eta formaren arteko bat egite estetikoki egokian, komunikazio eta interpretazioan besterenganatzen ahal diren zentzazio eta pentsamenduen absortzio totalean hala nola.

Forma nabarmenki aldatzen da edukiaren aldaketarekin batera nolabait ere. Onetsi behar dugu moraltasun, eginbehar, ohorearen kontzeptu berri batek alda dezakeela funtsean drama edo narrazioaren forma, adibidez. Munduaren ikuspegi berri batek epopeiatik nobela sortarazten ahal du nonbait eta, nabaria denez, sentsibilitate komun diferente batek eraman dezake adierazpen lirikoaren forma berri batera edo lirikotasun bera erabat murriztera hain zuzen ere.

Hala eta guztiz ere, formak adierazi nahi du erabilitako materiala transzenditzen duen zerbait, emandako material hutsean mugatzen ez den zerbait ere. Forma eta edukiak elkar estimulatu eta eragiten dute nonbait eta elkarrekin dabilta beren garapen estetiko egokian. Eta garapen honek ez du bat ere prozesu unibokorik, zentzu edo bestean erabat finkorik, baizik eta galdera eta erantzun posibleak, betekizun eta soluzio posibleak gero eta konplejuagoak ematen diren prozesu baten jarraipena hain zuzen ere.

Orain gai honi buruz egin dezakegu galdera hau, zera: literatur obra handiak hala nola, tragiko grekoak, Boccaccio, Petrarca, Dante, Quevedo, Shakespeare, “On Kixote”, “Kamarazov anaiak”, “Ulises” edo “Gaztelua”, beren mamian edo eduki moralean bakarrik mugatu, murriztu egin al ditzakegu nonbait? Bai, nolabait hori dira zentzu batean, baina zer izanen ziren beren esangura moralean bakar bakarrik utziko bagenitu?

Forma eta edukia banaezinak direlako ematen ahal dugun erantzun estereotipatuak ez du oro asetzen. Badira, jakina, artegintzan lorpen formalen adibide anitz esangura berezirik gabe kontsideratu behar duguna; hori argi eta garbi utzi behar dugu, baina ez dago esangura horri bakarrik bere balio estetikoaren zor dion arte obrarik, nahiz eta edukiagatik balio formal gehiago estimatzen dugun hala nola. Adibidez, poema artistikoki baliotsu bat bertso onez egindakoa dela erran daiteke, baina bertso onek ez dute berez eta izatez poema edo poetika baliotsu, garrantzizko, iraunkor edo esanguratsu bat ere eraikitzen.

Gogora dezagun nola Valéryk aipatzen zion Degas pintatzaileari noizbait (honi poema on bat ez zitzaiola bat ere ateratzen ideia onak eduki arren, adieraztean) poesia ez dela ideiaez egiten, hitzez baizik. Oso erantzun interesgarria, baina ez du bat ere agortzen poesi edo poetikotasunaren izaera berezia. Poema bat, bai, hitzez hasten eta bukatzen da, jakina, baina ez da horretan mugatzen edo agortzen. Hitzen zamapean egiten dira poemak eta narrazioak, eta garatutako hitzak hartzailearengan durunditzean ulertzen dira nonbait.

Baina lengoaiaren elementuek, hitzek, ordea, poeta edo artistarengan badute sorrera bat eta hartzailearengan lengoia bera gainditzen edo transzenditzen duen oihartzun konplize, identifikatzeko moduko bat badaukate ere. Hori da hasieratik transzendentzia dei egin dugun hori, edozein lengoaiaren beste aldera dagoen aipaezintasun eta misterioaren zentzu hori, lengoia guztia transzenditzen uzten duen ahalbidea hain zuzen ere. Edo erakusgai kultural guztiak kritikatzeko baimentzen duen

ahalbide erreal eta iraunkorra, sofistengan ikasi dugun erara, hitzek ez baitute errealtatea ordeztzen edo ezin dute osoz errepresentatu edo adierazi nonbait.

Arte intenzionala eta arte “purua”

Grekoak izan ziren lehenbiziko aldiz sumatu zutenak obra artistikoak ez zirela bakarrik helburu batentzako medio bat, une hartaraino agian kontsideraturik izan ziren moduan, baizik eta berez helburu eta helmuga beren baitan zirela ere. Aipa daiteke, geuk ezagutzen ahal dugun erara, lehenagoko arte erakusgaiak intenzionalak zirela hala nola, jainkoengan, izpiritu eta pertsonengan eragiteko adierazpen kulturalak hain zuzen.

Grekoen sasoian artegintza bihurtzen da partzialki forma puru desinteresatu gisa, beragatiko eta nolabait edertasun puruagatiko arte erakusgai bat, antza. Alor kultural diferenteak separatu eta gero, beto izan da munduaren irudi itxi eta homogeen figuratu hori berreskuratzeko borroka, grina, ideal bat (geuk “kalokagazia” figura horretan oinarritzen dugun nolabaiteko utopia estetiko hori), baina erran daiteke alor kultural diferenteen emantzipazio osoa inoiz ez dela eman, batez ere artearena praktikari begira.

Inolako bizipen artistikorik ez da mantentzen kontenplazio hutsean, forma estetikoaren onarpen geldoan eta gozamen desinteresatuan. Adibidez, musika kreaio puruak ere, eduki kontzeptual eta helbururik gabe asmatutakoak, ez dira forma hutsak, beraiek ere subjektu hartzailearengan, nonbait, nolabait, eragiten dute giza patu eta bizimoduaren aurrean jarrera bat hartzeko. Batzuetan joera zuzen eta irekia da hori, musika interpretatzen den testuinguruaren arabera edo gaurko erreproduzio industrial mekanikoaren kontua dela eta (bakardadean entzundako disko edo irratiaeren interpretazioak) norberaren sentimenduen arabera.

Dena den hartze artistikoaren prozesu guztietan, honako musikagintza honetan ez bakarrik, formaz kanpoko motiboek, motibo sozial eta etikoek, eragiten duten arren, obra baten hartze uneren batean hauek eten egin behar dira behin behinean obrak bere efektua egin dezan, geure barnean eragiten. Praktikaren etendura behin behineko hori

erran daiteke nolabait ekidiezina , beharrezkoa dela, daukagun esperientziaren arabera, nola egiten dugu zenbait elementu besteetatik isolatu, abstrakzio gisa edo zenbait kontu bereziki aztertze moduan.

Praktikaren nolabaiteko etendura hori egiten dugu ez bakarrik esperientzia nagusian eta estetikoan, baizik eta zientzietako genesi eta garapenean baita ere. Hauek ere eginbehar praktikoetatik eta helburu nagusietatik emantzipatu behar dira nonbait beren alorreko egia hipotetiko horri buruzko metodo aproposak lantzekotan hala nola.

Artegintzan, aipatuta dagoenez, distantzia estetiko deiturikoaren bitartez ematen den praktikaren etendura behin behineko horrek, interes eta helburu sozialak parentesi aretan nolabait jartze horrek, dirudi sarritan zientzietan baino erradikalagoa dela. Baina artegintzan errealitate praktikoarekiko harremanak puntu horretan bakarrik eten egiten dira, ez dira deuseztatzen, bakarrik ezkutatu, nolabait gorde edo estali egiten dira, baina eragin, interes eta helburu sozialak hor daude nonbait eta artegintzan ere errealitatearen islaren faktore eragingarriak izaten jarraitzen dute hain zuzen ere.

Desmond Morris-ek aipatzen du (“Artearen biologia”n), tximuen pinturekin erlazionatuta, forma artistikoen jarduera produzitzailearen izaera berez asebetegarri eta autosufizientetzat hartuta izan behar dela. Egia da eragin ludiko honek, saiakera honetan onartuta dugun erara, baduela funtzio garrantzizko bat egiazko kreazio artistikoan, esperientzia estetiko nagusian adina (hemen aipagarria da Huizinga-ren testu erabat interesgarri hori, “Homo ludens”, benetan aztergarritzat hartzen dugunaoraingoan).

Baina oraingoz erran dezagun esperientzia estetikoan erabakitzerik duena formen honako jarduera produzitzaile hutsa baldin bada, eta artistak, tximuak bezala bere “mamarratxoak” , zirriborroak, akitu ondoren, bere obran sortutako interes guztia galtzen badu, orduan artegintza soberazko energiaren deskarga hutsa, zentzu biologiko hutsean, besterik ez da. Edo jolasaren inguruko teoriaren arabera, amets eta fantasien jario hutsa da artegintza, edo, laburtuz, arteagatikiko artearen teoriari dagokion jarduera bat sinpleki da hori.

Ekarriko dugu orain tximuen jarduerarekin zer ikusirik duen aipu bat, zentzu horretatik erabat urrun dagoen Kandinsky pintatzailearen testu horretan agertzen dena (“Izpiritualaren inguruan artegintzan”): “Iraganaldiko printzipio artistikoak berpizteko ahaleginak sortzen ahal ditu gehienbat jaio baino lehen hildako haur bat bezalako artelanak. Adibidez, ezin dugu bat ere sentitu eta bizi barnetik aitzinako grekoek bezala. Eskulturgintzaren hastapen grekoak praktikan jartzeko ahaleginak, adibidez, bakarrik grekoen antzerako formak sortuko ditu, baina obra bizigabe geratuko da betirako. Halako imitazio batek tximu baten imitazioen antza dauka. Kanpotik ikusita tximuaren mugimenduak pertsonen mugimendu bezalakoak dira. Tximua eserita dago eta liburu bati eusten dio begien aurrean, bertan hostokatzen du, jartzen du aurpegi larri, baina halabeharrez mugimendu hauen zentzurik falta da”.

Aipatu behar da, biologiaren arabera zentzu ludiko huts honetan bakarrik hartutako forma, gutxiegi dela eta geuk ezagutzen ahal dugun historia artistikoa honen aldeko adibidez beterik dagoela hain zuzen, Kandinskyren ekarpena ezezik. Oso nabarmena da David pintatzailearen kasua, A. Hauserek aipatuta, nola soziologikoki eta artistikoki balio artistikoak eta praktiko-politikoak erlazionatzen diren, arteagatiko arteari buruzko hipotesiaren baliotasuna erabat ukatuz, hain zuzen.

Adibidez, Daviden artegintzak aspirazio sozialetan zenbat eta gehiago sakontzen zuen, propaganda politikoaren alde paratuz, gero eta gehiago lortzen dute bere obrek kalitatearen aldetik. Frantses iraultza bitartean, bere jarduera politikoaren inguruan dabilenean “Zina dantza aretoan” eta “Maraten heriotza” obrak pintatuz, artista bezala erran daiteke bere puntu gorenean dagoela. Baina gero erbestean, praktika politikoarekiko kontakturik galtzen duenean, arteagatiko artearen teoriaren arabera pintatzaile hutsa besterik ez izanik, une horrexetan da bere eboluzio artistikoa gehien hondoratzen puntua hain zuzen ere.

Adibide honek, jakina, ez du bat ere frogatzen politikoki konprometiturik eta aurrerakoia izan behar dela koadro onak pintatzeko edo nobela bikainak egiteko, baina

bai frogatzen du interes praktikoak eta berehalako interes politikoak, berez eta izatez, ez dutela bat ere galerazten obra inportanteen kreazioa (Sthendal ere lekuko), posmoderno batzuen teoria estetikoak zentzu horretan, gaur ere, aldarrikatzen duen bezala.

Ez dago arte indiferenterik

Gogora dezagun, beraz, arteaz kanpoko arazoei emandako erantzuna, giza existentziaren zentzua hala nola, balio, helmuga eta bere soluzioari buruzko galderak ezin direla banandu kreazio artistikoaren oinarri formaletatik, bere auresuposapenak forman bertan partzialki edukiak baitira. Jakina, batzuetan ezin da aurkitu formaz kanpoko erantzun zuzen bat artista batengan, baina beste batzuetan errazagoa da hori.

Adibidez, lehenbiziko kasuan, Bachen fuga batean edo Cézanneren paisaia batean oso zaila da giza eduki berezi bat aipatzea, deus gutxi adierazten duten metafora huts eta nahasketetan erori gabe. Hemen erantzuna, hain zuzen, soluzionatu behar diren bizi kontuak, gizakumeei egindako dei eta mezua, obraren eraiketa formalean nolabait sarturik daude. Eraiketa piktoriko honek erran nahi du ez bakarrik eginbehar tekniko eta materialaren antolakuntzari emandako soluzio estetikoak, baizik eta bide batez esperientzia nahasi eta engainagarrien, zentzazio aierukor eta itxurazkoen menperakuntza artistikoa hain zuzen ere.

Artelan garrantzizkoetan pertsonen existentziak nolabait galtzen ditu bere nahasketa, bere kaos iraunkorra, bere absurdutasun eta behin behinekotasuna hala nola: biziaren puska hautsi eta banatuak noizbait biltzen ahal dira eredu argi prestatu eta zentzudun batean. Nahiz eta artegintzan eta esperientzia estetiko nagusian eredu eder hori ilusiozkoa dela jakin badakigun, badugu errealitatea nolabaiteko osotasun batean bateratzeko aukera emantzipatzaile hori. Hala ere giza existentziaren barneko egoera kontrajarriak ez dira beti erakusten balizko harmonia asebetegarri horretan arte erakusgaietan, baizik eta artelanean aurki daitezke gorde egiten ez diren istilu, gatazka

eta kontrastasunik obra bera osatu eta desafio gisa agertzen dira nonbait, obraren barneko tentsioak ere agerian jarritz.

Baina obraren istilu eta tentsioen inguruko azalpen hau ez da bakarrik artistarentzako kaos angustiosoaren gainetik lortutako arrakasta bat, edo berari dagokion lorpen formal bat, baizik eta esperientzia estetiko gisa ere entzule, ikusle, irakurlearen gainean eragiten duela, forma hutsetan ez dagoen indar katartiko batez hain zuzen.

Kreazio artistiko garrantzitsu baten genesiak erakusten du giza bizimodua mehatxatzen duten miseria, degradazio eta deskonposizioaren arriskuei aurre egiteko behar den indar eta gogoia, pertsonaren arabera asmatua. Eta halaber hartze artistiko egokiak ere frogatzen du meritu eta indar adina hala nola. Lehen aipatuta dagoenez, katartisia dela medio, artelan batera hurbiltzen dena bere desafioari erantzuteko beharturik sentitzen baita, horrela bere giza existentzia nolabait aberastu ahal izanik.

Izan ere, berriro erran behar dugu hori, aitzinako maisuen obrek eta egiazko artelan guztiek frogatzen dute, eraiketa formal bezala ere, arteagatiko artearen inguruko hipotesiaren huts nagusia. Arteak,ordea, besterenganatzen dituen dei moral eta giza mezua ez datza zentzazio berezi eta debekapen finko eta zehatzetan hala nola (bestela moralkerietan eroriko zen nonbait eta horretarako badago diskurtso moraletan politiko zuzena), baizik eta modu zeharkako batez bizitza aldatzera gonbidapen iraunkor bat ahal izateko moduan.

Baina balizko zeharkako mezu hori zuzenduta al dago klase, giza talde mugatu bati ote? Aipatu behar da artista eta publikoa aurkitzen diren oinarri komunen arabera, artearen diskurtsoaren mugek gaintitu ohi dutela klase sozial edo talde politiko mugatu batena. Publikoaren aldetik autore bat estetikoki onartzeak ez du erran nahi berarekin erabat ados egon edo ideologi elkartasun oso bat edukitzea. Oso erlatiboa eta subjektiboa da gero artistak publikoarengan duen eragina, artea fenomeno historiko eta aldakorra izanik. Baina ezin da ukatu nolabaiteko eraginik duenik.

Eta zer erran dezakegu orain artistaren konpromisoari buruz hain zuzen? Saiakeran zehar erantzun bat baino emana izan da hala nola; kreaio artistikoetan edo beren interpretazioetan ideologiaren elementuak suma daitezke nonbait, nahiz eta ezkutu edo erreprimaturik izan, baina konpromisoa dago bakarrik artista paratzen bada, nolabait errateko modu kontziente batez eta barneko erresistentziarik gabe, helburu soziopolitiko baten alde.

Baina nola neurtzen ahal da hori? Agian propaganda zerbitzuak egitea lortzen du une batez, konbentzimendu handirik gabe, bere estetika propioa iruzur eginez (orain dela urte batzuk agertu zen telebistan nola andre zuzendari batek egin zuen bere lana Alemaniako nazien aldeko zenbait filmetan eta azaltzen zuen kameran aurrean). Baina onartu behar dugu artista benetan konprometiturik dagoela bere obran bertan errebelaturiko ideologiarekin identifikatzen den aldiro. Eta Balzacen kasuan pixka bat ikusi dugunez, obrarekiko konpromiso hau izan daiteke faktore kontrajarrien arteko erlazio arrunt konplikatuaren emaitza zalantzakorra, nahiz eta publikoaren azken ikuspegia, orainaldiaren arabera, oso garbirik izan hala nola.

Beste aldetik ere erran daiteke drama, nobela, poemen pertsonaiekiko irakurle edo ikuslearen identifikazioa motiboen konplejutasun handi baten menpe dagoela. Eta harremanak korapilatzen dira oinarri psikologikozko sinpatiak elkartasun ideologikoarekin nahasten den aldiro. Adibidez, burges nazkanteak gorrotagarriak iruditzen zitzaizkien Sthendal, zein Flaubert, Baudelaire, Kafka eta hainbeste artistei, arrazoi eta jarrera arrunt diferenteengatik, jakina, baina burgesiarekin loturik jarraitzen zuten modu ageri eta baita ere diferente batez, bere ideologia burgesa nolabait haietako inork ez, modu erabatekoz, ukatzea lortuz.

Hemen planteatzen duguna seguru aski hobe ikusten da literaturgintzan, baina ez hainbeste arte plastikoetan eta musikagintzan. Literaturan, adibidez, interesek, ideologiek, loturek eta aspirazioek oso adierazpen ageria aurkitzen ahal dute, hitzen teknikaren arabera, nahiz eta zeharka izan. Arte plastikoetan edo musikagintzan, berriz,

kontu horiek aurkitzea zailagoa suertatzeen da gehienbat, zeharka adierazten dira ere eta modu ez oso batez komunika daitezke, interpretazioaren testuinguruaren arabera, baina ez hainbeste obran bertan.

Hala ere antzematen dugu diferentzia hori graduzkoa dela soilik. Literaturak, adibidez, badauzka erabat komunikagarriak diren bere elementu kontzeptualak, arrazionaltasunaren alorrera sar daitezkeenak, alde batetik, baina hitzen arteak badauzka ere beste elementu batzuk eta ezin ditugu bat ere gutxietsi, ikusi dugunez, funtzio aierukor, apaingarriren bat bakarrik betetzen dutenak. Literaturak badauzka musikak adina nolabait definiezinak diren bere osagai formal berezkoak, erabat adierazgarriak eta giza esangura nahastezin bat dutenak ere, biek eta pinturak badauzkaten bezala.

Egia da konposizio instrumental gutxi direla, oraingo musika “serio”an edo klasiko deiturikoan (musika herrikoian ez gara sartzen oraingoan), bere edukia objektu zehatz batekin harreman zuzenean jar daitezkeenak, eta hauek ez dira hoberenak agian. Erran dezagun, beraz, musikak adierazten duela nolabaiteko sentiberatasuna emozio, hunkipen mugatuak baino gehiago. Askotan obra musikalak gozatzen dira bakarrik forma puru gisa beste arte mota edozeinetan baino hagitx gehiago; hau aitortu behar dugu halaberrez, baina honek ezin digu ahaztarazi ez formalak diren bere elementuen garrantzia hain zuzen, Jakina denez, bakarrik ez dago musika sublime, intelektual eta konplejurik, baizik eta nolabait ere musika izpirituala, irrikoa, arina, nazionala, herrikoa, eta badira musika amarrugabeak, arruntak eta erabat txarrak ere, aipatutako prozesu hartzaile artistiko horretan erabat bazterturik geratzen direnak edo noizbait berreskuratzen diren beste batzuk.

Beraz, erran daiteke ez dagoela arte indiferenterik, hau da, bere elementu formal hauetan hertsirik soilik, artearen esperientzia estetikoan bi aldeak onetsi behar direlako. Alde batetik, artea forma purua den estruktura bat da, bizitzaren problemen eta emandako errealitatearen aurrean nolabait konpromiso eta interesik gabe, baina, bestetik, bere formaren autonomia eta isolamenduaren aurrean, artegintza da halaber eduki zehatzez beteriko konpromiso bat, giza bizimoduari dagokion dei eta mezu bat

indibidual zein kolektiboa, nahiz eta arte guztietan, hain diferenteak izanik, bi alde hauek hain nabariak ez izan.

BEHIN BEHINEKO ZENBAIT ONDORIO, LABURPEN GISA

1.- Onartu behar da arteari buruzko teoria edo hipotesi nagusi bat ia ezin dela eraiki kontraesanetan erori gabe, artegintzaren izaera paradijikoa, giza existentzia bera eta gizarte osoa bezala, horrela baieztatuz. Artea baita nolabait mimesi, emandako edo onartutako errealitatearen isla, pertsonen bizi esperientzien berregiketa edo itzulpen bat, jendearen zentzazio, sentimendu eta hunkipenen adierazpen estetikoak hala nola, baina halaber artea da fantasiaren figura, ilusio, jokoren bat, azken buruan, itxuraren itxura.

2.- Artearen oinarritzko forma aurkitu behar da, beraz, elkar ezinaren batasun hipotetiko batean, paradojikoan hain zuzen: esangura formala eta edukia, edertasun praktikoa eta adierazpen ezgauza, forma adierazgarri nolabait espontaneoak eta konbentzionalak, motibo teorikoki konkretuak eta historiaz kanpokoak edo fantastikoak; elementu hauek elkarrekin dabilta emandako edo komunean onartutako errealitatearen isla eta ilusio kontzientea elkarrekin dabiltzalako moduan, eta horrela ez bada, elementu kontrajarri horiek elkarrekin ibili gabe, ez dira ulertzen artegintzaren esperientzia estetikoan.

3.- Artista har dezakegu nolabait ez bakarrik bere artearen kreatoratzaile, baizik eta nonbait ere bere artearen kreaturatzat. Artista bere obra hastean ez daki zehazki zer adierazi nahi duen, asmo nagusiak eta ideia konkretuak badauzka ere. Bakarrik jakinen du zer erran nahi duen nola egiatan adierazten duen jakitean, betekizunaren prozesu eboluziozkoan bertan, artistak berak sortu eta garatzen duen kreazioarekin bat garatzen baita.

4.- Artelana autorearena da eta halaber berea ez da, alegia honekin onartu behar da autore indibidualaren produktua dela eta bide batez obra hartzen duen publikoarena.

Akitutako obra, forma finko eta objektibaturik bezala, bere egiletik desatxikitzen da eta, prozesu artistiko irekiaren arabera, beraz gozatu eta bera interpretatzen dutenen jabego bihurtzen da nolabait ere.

5.- Berez artegintza ez da osasungarri , ez eta usteltzaile ere, hori erlatiboa da, forma kultural guztiak bezala, baina erran daiteke baldintza mota batzuen menpe, artea ez bakarrik emandako errealitate sozialaren isla bat dela, baizik eta kritika sozial ere izan daitekeela, nahiz eta hori bakarrik artistaren esku edo asmoetan ez egon. Dena den arte erakusgai guztiek beti nolabaiteko gizarte eraginik badute, oso mugatuta izanda ere.

6.- Benetako artistek ez dute sortzen hutsarte sozial batean, baizik eta giro sozial bete batean eta besteen izenean nolabait mintzatzen dira beti izen propioaren izenean mintzatzean. Eta benetako artelanek behar sozialaren satisfakzio gisa hartuta dira eta halaber kalitate estetiko autosufiziente baten eramaleak izan behar dute nonbait.

7.- Onartutako edo emandako errealitatearen errepresentaziorik politikoenaz eta moralenaz ere arte puru gisa, eraikuntza formal puru bezala goza daiteke, egiazko balio estetikorik baldin badu, orainaldiaren eta bere balizko historian zehar hartutako zentzuaren arabera. Eta alderantziz, produktu artistiko guztiek, nahiz eta beren egileek helburu praktikorik ez bilatu, kritika sozial ezkutuaren papera nonbait egin dezakete ere.

8.- Artea defini dezakegu formaren eta edukiaren arteko dagoen tentsio estetikoa bezala. Ez dira artelanak forma purua eta beste batzuk eduki hutsak direnik. Eta benetako artelan batean forma eta edukia elkartu , bat egin eta disolbatzen dira nonbait eta sarri ezin da bereiztu ea forma ala edukiaren elementu baten aurrean gauden.

9.- Eragin ludiko hutsak badauka funtzio garrantzitsu bat kreazio artistikoan, giza esperientzia estetiko guztian bezala, baina ez da aski. Artegintzaren oinarri formaletatik ezin baitira banandu arteaz kanpoko arazoei eman diezaiekeen erantzuna eta giza bizimoduaren zentzu, balio, helmugari buruzko eta bere soluzio posibleari buruzko galderak halanola.

10.- Artista eta publikoa aurkitzen diren oinarri komunen arabera, artearen diskurtsoaren mugek gainditu ohi dute klase sozial edo giza talde batena. Eta subjektu hartzailearen aldetik autore bat estetikoki onesteak ez du erran nahi berarekin erabat ados egon edo ideologi elkartasun bat edukitzea.

11.- Hemen planteatzen duguna seguru aski hobe ikusten da literaturan, honetan interesek, loturek eta aspirazioek adierazpide errazago aurkitzen baitute nolabait. Baina arte plastikoetan eta musikagintzan ere suma daiteke, nahiz eta modu ez oso batez asmo horiek bakarrik komunikatzen ahal diren, beren elementu formal hutsetan soilik itxiriko arte indiferenterik ez dagoenez.

12.- Obra artistiko garrantzizkoetan, ez denbora emateko soilik balio duten bere ordezkoeetan, giza bizimodua galtzen ahal ditu bere nahasketa eta behin behinekotasuna, alegia kontzientziaren puska bantuan noizbait biltzen dira eredu argi prestatu eta nolabait zentzudun batean, nahiz eta ilusiozkoa izan, osotasun konpleju batean emandako errealitatea nolabait bateratzeko aukera izanik, funtzio estetiko guztian bezala. Edo eta artelan baten zenbait puska gozatzen ditugu obra osoa osatzen duten istilu eta kontrastasunen bitartez, osotasunaren tentsioa bertan nabaria izanik, bizian bertan bezala.

13.- Obra baten balio objektibo estetikoa beti zalantzan dago, publikoaren bizi esperientzia berrien arabera, orainaldiaren ikuspuntutik beti sumatuta izanen delako eta ezin da batere erran osoa eta hobezina hor dagoenik, menderik mende modu amarrugabe batez mirestuta izateko moduan.

14.- Erran daiteke pertsona bat artista bihurtzen duen kontua ez dela, berez eta izatez, norberak deskribatu, goraiatu, maskaratu edo eta zabaldu nahi duena, baizik eta batez ere egiten duen modu egoki eta efikaza hala nola, bere talentua bere interesen alde estetikoki erabiliz. Baina obraren interpretazio hori ez dago artistaren eskuetan bakarrik, publikoaren deskribatutako prozesu konpleju horretan baizik, balizko garapen historiko bateen arabera onarpen edo gaitzezpina nolabait jaso ahal izanez.

Joakin Balentzia Tirapu

20010eko Apirilaren 28a

AURKIBIDEA

AITZINSOLASA.....	3
I. HITZEN ZAMAPEAN BIZI GARA DENOK.....	12
Ilustratuen zirkuluan barna denbora batez.....	13
Izana izena eta izena: hitzen artearen edo “filosofia”ren zentzuren baten bila.....	14
Edozein diskurtso ezin da doktrina totalitario bat izan.....	17
Greziako sofistak, benetako ilustratu zaharrak.....	18
Natura eta nomos-aztura sofistengan.....	19
Noren interesean ba al dago nomos-aztura?	20
Batzarraren iritzia aldatzeko pertsuasioaren funtsa.....	22
Lengoaiak ez du errealitatea adierazten.....	23
Estetizistak eta ikonoklastak	25
Lengoaiaren nolabaiteko logikaren bila.....	26
Errealitatearen beste aldean dagoen nolabaiteko traszendentziaren alde.....	28
Munduari itxura eder edo jasangarri bat ematea da artegintzaren funtsa.....	30
II. ARTEA, GIZA LENGOAIAREN ALDAERA BAT.....	32
Artea beti lengoaia formal baten bila.....	32
Produktu artistikoak saltzeko sortu dira arte eta literatur kritikoak.....	36
III. ARTE ETA LITERATUR OBRA ELKARRRIZKETA BEZALA.....	39
Publikoa da artistaren solaskidea.....	39
Sortze eta hartze prozesu artistikoa dialektikotzat har dezakegu.....	41
Obra artistikoa beti da, berez, nolabaiteko itzulpen bat.....	43
IV. BIZIPEN ARTISTIKOAREN PROZESUARI BURUZKO ZENBAIT HITZ.....	46
Artearen interpretazioak anitz dira.....	47
Arte, fenomeno historiko eta aldakorra.....	50
Artelanaren inmanentzia eta autonomia.....	51
V. BITARTEKOEN FUNTZIO ESTETIKOA.....	54
Bitartekoen funtzio bikoitza: artelana erraztu eta nolabait ere urundu.....	55
Ilustrazioaren monopolioa etengabe berregiten da.....	56
Publiko “profano”ak bere intuizioak ditu eta ikasi bilakatzen ahal da.....	59
Artistak sortzen du obraren forma eta bitartekoek bere kondaira.....	60
VI. ARTELANAREN INTERPRETAZIO ETA BALORAZIOA.....	64
Kritikak juizio baino gehiago interpretazio izan behar du.....	64
Inolako kritikarik ez da bat ere exhaustibo edo behin-betikorik.....	66
Gehienetan, nolako ideologia halako kritika.....	67
Joan zen mendeko kritikaren zenbait urrats berri.....	69

Kritikoen iritziak, azken buruan, biziari buruzko iritziak dira.....	70
VII. ORAINALDIAREN “ATZERANTZKO” INDARRA.....	73
Ideologiaren funtzioa.....	74
Historia beti idatzi behar da berriro.....	77
Iraganaren inguruko ezagumendu guztian gaizki ulertzeren bat nolabait datza.....	79
Zentzu animiko orokor bat eta hunkipena ere, artelanarekiko komunikatzeko modua	81
VIII. ESTETIKA BATEN BILA (I).....	86
Forma eta edukiari buruzko zenbait hastapen.....	87
Artearen izaera paradójikoa.....	89
Artearen zenbait paradoja adierazgarri.....	93
Artistaren biografia eta bere obra Prousten paradoja	95
Nobelaren testamentua: Proust, Joyce eta Kafka.....	96
Distantzia estetiko deiturikoari buruzko zenbait argitzapen eta proposamen.....	99
Kreazio artistikoaren eboluziozko prozesua.....	102
IX. ESTETIKA BATEN BILA (II).....	106
Artearen eragin sozialari buruzko zenbait susmo eta aieru.....	107
“L´art pour l´art” Arteगतiko artearen problema.....	112
Formaren autonomia eta inmanentzia ez dira aski.....	114
Forma eta edukiaren harreman konplejuak; zenbait kontu gehiago.....	118
Arte intentzionala eta arte “puru”.....	121
Ez dago arte indiferenterik.....	124
BEHIN BEHINEKO ZENBAIT ONDORIO, LABURPEN GISA.....	129