

Artea eta industria-ekoizpena. Objektu artistikoa eta egunerokotasuna

Amaia Lekerikabeaskoa Gaztañaga
EHUko irakaslea

Jakina da artearen historian eskulturaren eta diseinuaren arteko harremana oso estua izan dela, nahiz eta arlo bakoitzak bere arauak, helburuak eta betebeharrak izan. Batez ere XX. mendeko 80ko hamarkadatik gaurdaino (postmodernitate deitutako garaian), eremu bien arteko mugen desagertzearen edo nahastearen eredu asko ditugu arte munduan zein objektu erabilgarrien munduan. Artikulu honek erlazio hori (postmodernitatean batez ere) aztertzea du helburu. Horretarako eskultura eta diseinaren esparruetan asmo eta funtzio estetikoarekin sortutako objektuak hartuko dira adibidetzat.

GAKO-HITZAK: Artea · Eskultura · Diseinua · Objektu estetikoa · Muga · Objektu hibridoa.

It is known that the relationship between sculpture and design has been very close through history, even though each of those fields has its rules, aims and tasks. It is mostly from the 80's decade to date (the period known as post-modernity) that we have many examples of disappearance of the limits between both fields or even the merging of those fields, both in the fine-arts as well as in the field of useful objects. The aim of this article is the analysis of this relationship (especially in the post-modern period). To achieve this goal, objects created with aesthetic purpose and function in the fields of both sculpture and design will be taken as examples.

KEY WORDS: Art · Sculpture · Design · Aesthetic · Object · Limit · Hybrid Object.

Jasotze-data: 2009-06-01. *Onartze-data:* 2009-06-11.

1. Sarrera

Ikerketa honen gakoa postmodernitate garaiko objektu artistikoetan eta artearekin zerikusia daukan industria-produkzioan datza; batez ere XX. mendeko 60ko hamarkadatik gaurdaino, zeren denbora tarte horretan diziplina desberdinen arteko zein artearen eta errealtatearen arteko mugak zeharo zabaldu eta lausotu baitira. Halere, zaila da postmodernitateko gertaerak ulertzea aurreko kezkek ezagutu edo ulertu barik. Halandaze, lan honetan proposatutako gaiarekin lotura duten postmodernitate aurreko artisten lanak, mugimendu historikoak eta autore batzuen pentsamendu teorikoak errepasatuko ditugu. Honen guztiaren helburua postmodernitateko eskulturaren eta diseinuaren arteko mugak eta objektu hibridoaren berezitasunak aztertzea da, sarritan modernitateko oihartzunak bertaratzen direlarik.

Diseinu industrialaren esparru deritzona, garapen teknologikoaren ondorioz gailendu zen. Kate-lanak eta serieko fabrikazioak sortutako industria-objektuetan hiru faktorek parte hartzen dute: asmaketa, gauzatzea eta sorketa. Diseinu industrialaren hasiera, Britainia Handian XVIII. mendearen azken herenean gertatu zela esan omen da. Garai horretan, objektuen ekoizpenean eragina izan zuten izugarritzko aldaketak gertatu ziren Britainia Handian, arlo teknologikoan, ekoizpen-sisteman eta gizartearen. Hala ere, objektu industrialaren hedapena ez da hasten XIX. mendera arte eta ez du bere autonomia lortuko XX. mendea baino lehen, lotuta egon zen beste esparruetatik bereizi arte, hain zuzen ere.

Artearen eta diseinuaren eremuak ez ziren bereizita geratu XX. mendearen hasiera arte. Orduraino industria-objektuek arte-objektuen araei jarraitzen zieten, askotan industriaren aztarnak estali nahian; beldur baitziren industriaren ezaugarriek objektuaren kanpo-itxuran edo eraketan ez ote zuten objektuaren estetikaren kontra egingo. Hori dela eta, simulazioa berehala hedatu zen; makinek erraz errepikatu edo kopiatu ahal zituzten forma artistikoak. Ondorioz, funtzio sinbolikoa eta apaingarria goraiatzaren zuten objektuak sortu ziren, bete beharreko erabilgarritasuna alde batera utziz.

Industria Iraultzaren ondorioz eta makinak objektu erabilgarriak ekoizten hasi zirenetik, diseinuaren aldeko ardura eta garrantzia handituz joan zen. Geroztik hona, mugimendu ideologiko eta eskola anitz sortu ziren; hauen eragina oso garrantzitsua izan da geroko diseinuan eta artearen garapenarekin batera jazo da.

XVIII. mendearen bukaeran bakoitzak bere kabuz jokatzaren duten bi gertaera ditugu. Alde batetik, Industria Iraultza objektuen ekoizpenean eta, bestetik, akademizismoa artearen diziplina klasikoetan. Historian, jarrera biak elkarrengana hurbiltzeko saiakerak egin dira. Lehenengoa, William Morris sozialistaren eskutik datorkigu. 1870. urtearen inguruan, W. Morrisen asmoa artea eta merkantzien ekoizpena artisautzaren bitartez uztartzea izan zen, Erdi Aroko gremioen sistema eredutzat hartuz. XIX. mendearen bigarren erdialdean, John Ruskin eta W. Morris artista plastikoak, besteak beste, makinek ekoiztiko objektuen itxura itsusia eta gabezia estetikoak salatzen hasi ziren. Haien iritziz, makina gizarte modernoaren aurrerakuntzaren irudia zen baina artearen hondaketa zekarren. Horregatik artisautzaren berreskuratzearen aldeko agertu ziren.

XX. mendearekin batera makinarekiko jarrera ezkorra aldatzen hasten da; batez ere H. Van De Velde margolariak (Belgikan), F. Lloyd Wright arkitektoak (Ameriketako Estatu Batuetan) eta Werkbund elkarteak (Alemanian) sortutako taldearen inguruan. Hauek defendatzen zuten makinak gizakien esku daudela erabiliak izateko eta probetxua ateratzeko; objektuen kalitate estetikoa txarra baldin bada, ez da makinaren errua, baizik eta makinak erabiltzen dituztenen errua. Beraz, makina artisten eskuetan, artea eta kultura ekoizteko tresna bihurtu daiteke.

Garai hartako diseinuan eta sorketa artistikoan mimesiaren eztabaida agerian zegoen; hau da, galdetzen zuten ea objektuei erantsi behar zaizkien ezaguna denaren edo errealtatearen erreferentzia bisualak. Mimesia XX. mendearen hasieran baztertu egingo da, hain zuzen ere abstrakzioaren sorrerarekin artean. Era berean, diseinua ere erreferentzia figuratiboak ezabatzen hasiko da eta bere lege autonomoak sortuko ditu. Esanguratsua da modernitate deitutako garaian, bai arteak, bai diseinuak, errealtatea eredutzat hartzeari uzten diotela. Hala eta guztiz ere, XX. mendeko azken hiru hamarkadetan (80ko hamarkadan zehatz-mehatz) aurreko (modernitate garaiko) egitura arrazionalak eta analitikoak ukatzen dituzten diseinu-objektu probokatzaileak eta dekoragarriak sortuko dira eta, ostera ere, lehen aipatutako sinbolismoarekiko interesa berpiztuko da, hunkiberatasunari eta irudimenari lehentasuna emanaz eta erabilgarritasunaren funtzioa bigarren planoan utziz.

Gauza bera igartzen da artearen eremuan, eta gure kasu konkretuan eskulturrari dagokionean. XX. mendean, batez ere azkeneko hamarkadetan, elementu hibridoak eta diseinuarekiko mugan dauden arte-objektuak sortuko dira; hau da, funtzio erabilgarria bete dezaketen objektu eskultorikoak. Modernitatean diziplina bakoitzak berari bakarrik zegokiona erabakitzen bazuen ere, postmodernitatean, aldiz, diziplinak nahastu egiten dira eta lan praktikoa ez da bitarteko zehatzekin definitzen.

2. XIX. mendeko oinordekotza eta tradizio modernoa

Goiko lerroetan aipatu dugun bezala, Industria Iraultzaren ondorioz eta makinak objektu erabilgarriak ekoizten hasi zirenetik, diseinuarekiko interesa eta ardura areagotu ziren. Ordudanik eta artearen garapenarekin batera, mugimendu ideologiko garrantzitsuak eta diseinu-eskolak sortu ziren.

Sarreran adierazi dugunez, oraindik artearen eta diseinuaren eremuak ez zeuden guztiz bereizita; hau dela eta, garai hartan ekoiztiriko produktu askoren lehentasuna funtzio sinbolikoa zen, erabilgarritasuna bigarren planora pasatuz. Industriaren aztarnak estaltzen saiatzen ziren eta forma artistikoen errepikapena zuten helburutzat, makinek edozein forma errepikatzeko gaitasuna zeukaten eta.

XVIII. mendearen bukaeran, aldi berean jazo ziren bi gertaerak (Industria Iraultza eta akademizismoa) berrikusiko ditugu, berauen kutsua izango baita ondorengo pentsaeren arteko tirabiren arrazoi nagusietarikoa. Horretarako W. Morrisen pentsaera gogoratzea beharrezkoa dela uste dugu. Morrisek aldarrikatzen zuen artea edozein pertsonaren eskura egotea eta obra artistikoaren bakuntasunaren kontra egin zuen, era berean industrializazioaren eta makinaren aurka egon arren. Industriaren aurrerapenez baliatu beharrean, artisautza goraiatu zuen bere produkzioa aurrera ateratzeko. Ideia hau gauzatzea, ordea, ia ezinezkoa zen;

artisautzak ekoizitako produktuak, industriak ekoizten zituenak baino askoz ere garestiagoak ziren, beraz, produktuak ezin zituen edonork eskuratu. Bestalde, makinak sortutako objektuak burgesiaren gustuko arte «faltsu»tzat hartzen zituen. Morrisen ustez, gizartea (konkretuki sistema kapitalista) aldatu arte, momentu hartan egiten zen arteak eta, batez ere, arte aplikatuak, egoera txarrera egingo zuten. Harrezkero, «benetako» artea agertu ahal izateko ezinbestekoa zen gizartearen errealitatea eraldatzea.

W. Morrisek bi motatako artea bereizi zuen: alde batetik, «arte intelektual» delakoa, adimenarekin zerikusia daukana, ekonomia-jarduerekin harremanik ez duena eta artista liberal eta intelektual batek sortua. Beste alde batetik, «arte apaingarriak», egunerokotasunarekin lotutakoa eta artisau batek egina, hau da, langile batek taxutua. Erdi Aroan, artisauek egiten zituzten objektuekin zuten erlazioa oso estua zen, obra pertsonaltzat hartzen baitzituzten. Objektuen gauzatzea euren esku zegoen, beraz, lan-prozesu osoa kontrolpean zeukaten. Makinaren erabilera areagotuz doan heinean, ordea, aldentzen da gero eta gehiago langileek objektuekin duten lotura. Kate-lanaren ondorioz, langileek ez dute parte hartzen produktuen estetikan, hauen beharra mekanikoa bihurtuz. Morrisen ustez, objektuen gauzatzearen aldaketa hau dela eta, gustu txarreko objektu asko agertzen dira eta langileen motibazioa ahulduz doa. Arazo hau konpontzeko, diseinu berriak bultzatzea eta artisautzara (arte eta ofizioen gremio-sistemara) itzultzea proposatzen du. Morrisen ideiek XX. mendearen hastapeneraino hedatu eta eragina izan zuten diseinuaren bilakaeran. Artisautza berreskuratzearen ideiak eta materialekiko leialtasunak Arts & Crafts mugimenduaren oinarriak finkatu zituzten.

Arts & Crafts mugimendua, XIX. mendeko azken 40 urteetan diseinuaren mundua ulertzeko modu baten adibidea da (lan honetarako baliagarria duguna). Mugimendu horren helburua, langilearen eta berak sortutako objektuaren arteko erlazio zuzena berreskuratzea zen; industriaren sorrerarekin, langilea makinaren eta objektuaren arteko bitartekaria bihurtu zen eta. Egoera hau lehenbailehen aldatu nahian, industriak sortutako guztia baztertzen zuten. Halere, artisautzara itzultzeko egin zituzten ahaleginek ez zuten arrakasta handirik izan, ezinezkoa zitzaien industriak eskaintzen zituen prezioekin lehiatzea eta, hortaz, gutxiengo batek bakarrik zuten euren diseinuak eskuratzeko ahalmena. Horren guztiaren eraginez porrot egin zuten ekoizitako produktuak gehiengoarengana helarazteko asmoak.

Mugimendu honek forma eta funtzioaren arazoa ere planteatu zuen. Morrisen ustez, ezinbestekoa zen objektuen erabilgarritasuna kontuan izatea; forma funtzioari (erabilgarritasunari) egokitu behar zaio. Testuinguru honetan sortu ziren piezak nahiko sinpleak ziren eta naturan oinarritutako elementuak erabiltzen zituzten dekorazio gisa.

Gutxi gorabehera 1880. urtearen inguruan, «gremioak» deitutako taldea sortu zen Arts & Crafts mugimenduaren barnean. Belaunaldi berri horretako partaideek artisautzaren egitura eta beronek suposatzen zuten bizimodua mantendu nahi zituzten baina aitzitik, lehiakorrek izateko beharra ere nabaritzen zuten. Batzuk, industriak eskaintzen zituen abantailak erabiltzearen aldekoak ziren; beste batzuk, aldiz, ez. Nahiz eta eztabaidak izan, mugimendua indartuta heldu zen XIX. mendearen bukaerara eta eragin handia izan zuen Ameriketako Estatu Batuetan.

Premia gabeko apaingarriak deuseztatu zituzten eta, apainketa, egitura osatzen zuten elementuekin konpontzen zuten.

Arts & Crafts mugimendua funtsezkoa da arte modernoaren historian, aurrerago oso eztabaidatuak izango diren arazoak planteatzen dituelako, esate baterako, objektu artistikoen eta jende multzo handien arteko erlazioa. Mugimendu horren ordezkari nagusia Charles Robert Ashbee izan zen eta haien oinarri filosofikoek John Ruskin eta William Morrisen eztabaidak dituzte abiapuntutzat. Esan dugun bezala, haien iritziz industrializazioak diseinua baliogabetu zuen eta horrekin batera Mendebaldeko kultura eta gizartearen. Euren inspirazio artistikoa, Erdi Aroko ikuspegi idilikoa zen. Xehetasunetara jaitsiz, materialekiko leialtasunean, formaren erabilgarritasunean eta funtzioaren egokitasunean oinarritutako diseinuak sortzen zituzten. Hau guztia, urte batzuk geroago aplikatua izango da Alemanian Hermann Muthesiusek eskutik, zeinak praktikotasunean oinarritutako industriaren eta hezkuntzaren oinarriak ezarri zituen. Hastapen hauek, aurrerago ikusiko dugunez, Walter Gropiusek bultzaturiko Bauhaus eskolaren ikasketa-plangintzetan gauzatuko dira.

Laburbilduz, XIX. mendearen lehenengo erdialdean, hainbat estilo azaldu ziren aldi berean; apaingarritasunerako joeraren ondorioz, gehiegi apainduriko objektu asko sortu ziren. Beste garai batzuetako ezaugarriak ere nabariak ziren zenbait objektutan, esate baterako, Errenazimendu eta Barroko garaiko estilo-maileguak. Kasurako dekorazioak erabilera estaliko du eta funtzioa bigarren mailan geratu. Azken berezitasun hori interesgarria da zeren eta, geroago ikusiko dugunez, postmodernitate garaiko diseinu-objektu batzuetan berreskuratu egiten baita, besteak beste Ettore Sottsass lanetan.

XIX. mendearen bigarren erdialdean, makinak eta industriak ezarritako gizarte modernoaren aurrerapena artearen kalterako (kaltea) suposatzen bazuten ere, XX. mendean izugarrizko aldaketa gertatzen da makinarekiko ideologian (pentsaeran). Zenbait artista-taldek, makina, artea egiteko tresna baliagarria izan zitekeela uste zuten baina adibide praktikoetan gauzatu nahi izan zutenean, hau da, artea industriarekin lotzeko lehenengo saiakeretan, tirabirak sortu ziren.

3. XX. mendeko ereduak. Abangoardia artistikoetatik postmodernitatera

XIX. mendean diseinuaren erdigunea Britainia Handian finkaturik bazegoen ere, XX. mendearen hasieran lekuz aldatzen da eta Alemanian kokatu. Alemaniak Ameriketako Estatu Batuekin batera diseinu modernoaren euskarriak finkatuko ditu. Alemanian formaren arazoa beste modu batean bideratu zuten. Ingalaterran, artisautzaren bitartez egindako kalitatezko produktuak eskaintzeko asmoa zuten hauen prezioa garestituz; eta Alemanian, berriz, industriak sortutako produktu merkea eskaintzea zen Muthesiusek ideia (Werkbund elkartearen bultzatzailea). Kalitatezko produktu merkeak lortu nahi zituzten, erabiltzaile arruntak eskuratzeko modukoak. Lehen esan dugunez, makinarekiko jarrera aldatzen da eta artea egiteko tresna baliagarria izan daitekeela pentsatzen hasten dira. Baina ideia hau gauzatzeko momentuan, lehenengo desadostasunak agertu ziren. Henry Van de Veldereren ustez, artea industriara eramateak, industriak ekoiztutako produktuak «artistikoak» bihurtzea suposatzen zuen, artea ekintza espezifikoko legez ukatuz

(artearen espezifikotasuna hain zuzen). H. Muthesius, ostera, artistek ekoitziriko objektuak era mekanikoan egitearen aldekoa zen, ingurunearekin eta errealitate produktiboarekin oreka lortzeko.

Serieko ekoizpenarekin, obra bakarraren kontzeptua, errepikapenaren alde aldatzen hasi zen. Artelanen errepikapenak hauen estatusaren kontra jokatzaren zuten, beraz estatusaren galera orekatzeko, kalitatea zaindu beharra nabaritzen zuten. Kalitateak, objektua materialei egokitzeaz gain, balio sentikorrek eta artearekin loturiko esanahiak eranstea suposatzen zuten. Hauen helburua arte- eta ofizioeskolen kontzeptua eta praktika gainditzea zen, irakaskuntza eta diziplina berri bat aldarrikatuz, industria-diseinuaren jakintza-arloa hain zuzen ere. Proiektu hau hamar urte geroago gauzatu zen, aurrerago aipatuko dugun Bauhaus eskolak aldarrikatutako sinkretismoa zela eta. Askok zalantzan jartzen zuten industriaren ahalmena maila estetiko onargarria lortzeko. Gorabehera hauek arruntak ziren, diseinua artea epaitzeko erabiltzen ziren legeekin arautzeaz gain, kasu askotan pertsona berak lan biak egiten zituen eta.

Esan dugun bezala, Hermann Muthesiusen papera funtsezkoa izan zen Werkbund elkartearen hastapenetan. «Arte aplikatuaren garrantzia» izenburua zeukan hitzaldian, burgesiaren gustuko ziren luxuzko objektuak eta apaingarriak kritikatu zituen, materialak eta denbora alferrik galtzearen errudunak zirela ziurtatuz. Aldi berean, arte industrialaren balio artistiko, kultural eta ekonomikoa azpimarratzen zuen, fabrikatzaileei estetikaren eta etikan ahalegintzea eskatuz, ekoizpenaren eta nazio-ekonomiaren mesederako. Hitzaldi horretan, hainbat arkitekto, artista, enpresari eta politikariren babesak lortu zuten. Babes horiek ezinbestekoak izan ziren Werkbund eratzeko eta 1910. urtean egindako egitarauan, beren ideiak laburbildu zituzten: artea, industria, artisautza eta komertzioa harremanean jartzearen desioa adieraziz. Azpimarratzen dute artistek, artisau gisa, beren proiektuak industriara zuzendu behar dituztela baina objektu erabilgarriari forma berri bat emanez. Forma horrek produktua ekoizteko erabiltzen den mekanizazioaren ondorioa izan behar du; makinak apaingarriak errepikatzeke erabiltzearen aurka zeuden eta. Edozelan ere, taldeko partaide guztiak ez zetozen bat ideia horrekin, horien artean Henri Van de Velde. Haren esanetan, diseinatzaileak artistak ziren eta euren esperientzia eta planteamendu pertsonalei jarraituz egiten zituzten objektuetan eskubidea zuten produktu industrialen ekoizpenari euren ikuspegiak eransteke. Giro horretan, Muthesius alderdi funtzionalistaren ordezkaria zen eta H. Van de Velde alderdi indibidualistarena. Alderdi indibidualistaren korrontekoak apaingarria era arrazionalen erabiltzearen aldekoak ziren, hau da, objektuetatik aspaldiko tipologiak baztertuz eta pentsaera modernoari dagozkionak bereganatuz.

Apurka-apurka modernitatean barneratuko gara eta esan beharra dago, modernitatearen gunea berritasunean datzala; momentu honetan berritasuna, arte-tradizioaren aurka doan hausturarekin lotzen da. Bai arteak, bai diseinuak berritasuna dute kategoria estetikotzat; halere ezin dezakegu esan esanahi berdina daukala batean eta bestean, eremu bakoitzak bere berezitasunak ditu eta berritasun kontzeptuak esanahi desberdina hartzen du. Artean abangoardia-mugimenduak sortu ziren jarraian. Mugimendu berri bat agertzen zen bakoitzean, aurreko mugimenduarekiko haustura suposatzen zuten eta egiteko forma des-

berdinak proposatzen zituen. Diseinuan, berriz, modernitatea, arrazoa oinarritzat zeukan prozesu gisa ulertu zen; produktua erabilgarritasun-eskakizunei egokitu behar zitzairen. Artearen munduan sortu ziren mugimenduak elkarren aurka ba-zeuden ere, diseinuaren munduan kontrakoa gertatzen zen, aurreko mugimen-
duen onurak berenganatzen zituzten produktuaren mesederako.

Izan ere, artearen eta diseinuaren arrazoiak zein helburuak desberdinak dira; artea, funtzio estetikoetan eta sinbolikoetan zentratzen da; diseinuak, aldiz, erabilgarritasun-funtzioa kontuan izan behar du eta edertasuna, objektuaren formak bete behar duen erabilgarritasunera ondo moldatzean datza eta ez ezaugarri for-
malak goraipatzen dituzten objektuetan, euren erabilgarritasun-funtzioa ondo konponduta izan barik.

Abangoardia historikoen ezaugarrietariko bat izan zen artelanak ikuslearengan zalantza sorrarazten zuten objektu bihurtzea, horrek ezinezkoa egiten zuen argu-
dio klasikoekin artelanak epaitzea. Beste ezaugarri bat, gizarte-borrokan inplikatur, artea eta bizitza elkarrekin konektatzea izan zen. Kontuan izanik diseinua neurri ba-
tean makinak emandako esperientzian eraikitzen dela, honekin loturiko beste eza-
garri bat aurkitzen dugu artea diseinuarekin lotzen duena, hau da, Industria Iraultzatik jasotako sistema makinistaren irakurketa. Abangoardian makinak balio unibertuala bereganatzen du, garapenerako eta gizakiaren askapena lortzeko tresna baliagarria bihurtzen da, gizakiari larregizko lana kenduz eta sortzeko denbora libretea gehituz.

Alabaina, prozesuen desberdintasuna dela eta, abangoardia hitzak konnotazio batzuk ditu artean eta beste batzuk diseinuan. Arte-objektuek ez diete erabilgarri-
tasun-beharrei erantzun behar, diseinu-produktuek legez. Aurreko mugimenduen emaitza positiboak objektu berrietan eransten dituzte eraikitze-arazoak konpon-
tzeko edo hobetzeko. Aitzitik, ondoren ikusiko dugunez, artean zein diseinuan, ezaugarri hauetatik at geratzen diren objektuak (ereduak) ere aurkituko ditugu.

3.1. Abangoardia historikoak: artelanaren, objektu estetikoaren eta objektu erabilgarriaren arteko erlazioa

Diseinatzaileek parte hartu zuten abangoardia historikoen mugimenduen artean, futurismoa, suprematismoa, konstruktibismoa, neoplastizismoa, kubismoa, dadaismoa eta surrealismoa ditugu. Jarraian, ikerketa honekin zerikusia duten eredu batzuk aztertuko ditugu. Sintesi-eran eredu hauetan nabaria da artearen eta diseinuaren arteko harremana.

Futuristen¹ lanetan nabarmena da antropozentristotik teknozentrismora gertatu zen aldaketa; lehen, emakumea edo natura edertasun-kontzeptuaren eredu baziren ere, orain makina izango da edertasunaren eta mundu modernoaren eredu. Bes-
talde, efizientzia eta abiadura ere —makinaren ezaugarriak direnak— ederrak kontsideratuko dira. Artelanen gaiak makina zuten eredu; horrek ez du esan nahi

1. Futurismoa Italian jaio zen Filippo Tommaso Marinettiren lehenengo manifestuarekin. Bertan, modernitatea etorkizunari eta garapenari lotuta agertzen zen; azken finean, garapen teknologikoa suposatzen zuen guztiari lotuta. Marinettiren adierazpenak sormen, politika eta bestelako arloetara bideratuta zeuden, hau da, eguneroko bizimoduarekin lotutakoari. Korrante honek iragana ukatzen du etorkizunaren alde; tradizioaren aurka borroka egiten dute eta makinaren balioa aldarrikatzen dute, artifiziala dena naturala denaren gainetik goraipatuz.

makinak erreproduzitzen zirenik baina euren presentzia eta bizitasuna nolabait objektuetan hezuramitzen zen.

Dena den, diseinuaren eremuan ia ezin ditugu eredu futuristak aurkitu zeren ez baitzuten arreta handirik ipini objektuen erabilgarritasun-funtzioan. Giacomo Balla (1871-1958) altzari gehien sortu zutenetariko bat izan zen. Haren altzarien profilak biribilduak ziren eta gainazalek pintura futuristen antza zuten, kolore indartsuak eta lerro okerrak erabiliz. Urte batzuk geroago, Enrico Prampolinik (1894-1956) 1925-1926 bitartean bere etxerako egindako mahaia eta aulkiak aipa ditzakegu. Artista horren objektuek aurrerago ikusiko dugun konstruktibismoaren ezaugarriak gogorazten dizkigute.

Eskulturaren arloan mugimendua aldarrikatzen zen. Lerro mugadun eta estatuaren deuseztatzea eskatzen zuten. Hemendik aurrera, eskultura ez da figura itxi bat izango, espazioan ireki eta hedatuko da, Umberto Boccionik esan zuen bezala: «La escultura debe dar vida a los objetos haciendo sensible, sistemática y plástica su proplongación en el espacio, porque nadie puede dudar ya de que un objeto acaba donde otro empieza» (Cirlot, 1993: 90).

Kubismoan altzari-ereduren bat topatu dugu, bere kanpo-itxuran arte-objektuen ezaugarriak bereganatu dituena². Kubismoak inposaturiko geometrizazioak diseinuaren formetan eragin handia izan zuen denbora luzez; hala eta guztiz ere, berau garatu zen urteetan, altzarien ekoizpena urria izan zela esan dezakegu. Bakarrrik Pragan aurki dezakegu adibideren bat, Vlatislav Hofman eta Jánaken altzariak adibidez. Horrez gain, Josef Gocar arkitektoak eta Antonín Procházka margolariak sortutako taldea daukagu. Hauek konposizio-arau tradizionaletatik aldentzen ziren altzariak proposatzen zituzten: «Las superficies se modelaban según perfiles muy agudos, patas y respaldos curvados, el objeto desmembrado en sus componentes, de acuerdo con las indicaciones del cubismo analítico, y luego recompuesto en una figuratividad inédita» (Torrent eta Marín, 2005: 174). Proiektu hauek irizpide tradizionaletatik kanpo zeudenez eta eraikitzeke zailtasunak zituztenez, ez zuten arrakasta handirik izan. Hala ere, Alexander Archipenkok bere eskulturetan erabilitako formen geometrizazioak, *collage* eta *assemblage* teknikek eragin handia izan dute geroko diseinuetan, ia gure egunetara.

Suprematimoak, eta geroago konstruktibismoak ere, garrantzi berezia izan zuten diseinuan. Konstruktibismoa Errusia komunistan jaio zen iraultza eta gero. Artistek proiektu sozialistan parte har zezaten, gizarte berri hartarako ekarpenen bat proposatzea eskatu zieten. Egoera horretan artista errusiar batzuek errealmora hurbilduz arte erabilgarria eta mezuak adierazteko gai zen artea egitea erabaki zuten, arte mota hura herritarrentzat ulergarria baitzen. Konstruktibistek, ordea, abstrakziora eta geometrizaziora jo zuten. Bide horretatik ezinezkoa zitzaien mezu ulergarriak aditzera ematea, beraz, arkitekturara eta diseinura bihurtu zituzten euren oinarriak.

2. Artearen historiaren arabera, kubismoaren hasiera 1906-1908 urte-bitartean izan zen, Picassok eta Braquek artearen munduan egindako aldaketarekin. Espazio eta bolumen kontzeptuen kategoria klasikoetan aldaketa bat gertatzen da eta objektuak sortzerakoan ikuspegi batean baino gehiagotan arreta jarriko dute, hauekiko ulermena zabaltzeko. Objektuaren barne-egitura bereganatu nahirik, ikuspegi guztiei garrantzi bera ematen diete, ez dute ikuspuntu bat ere besteen gainetik nabarmentzen.

Konstruktibisten arauak Casimir Malévichek iraultza baino lehen sortutako suprematismoaren oinarriak dituzte aitzindari. Arteak ez du ohituren historia ilustratzen jarraitu nahi. Suetinek (Malevichen jarraitzailea) bere maisuaren karratu beltzean oinarrituriko altzariak diseinatu zituen emaitza onik lortu gabe. Suprematistek, oster, diseinuarentzako berezko gramatika baten beharra adierazi zuten.

Nahiz eta mugimendu biak (suprematismoa eta konstruktibismoa) printzipio batzuetan bat etorri —abstrakzio geometrikoan adibidez— komenigarria da bien arteko desberdintasun batzuk azaltzea. Suprematismoak hondoa eta figura bereizten zituen. Konstruktibismoak, aldiz, konposizioaren ideia baztertu zuen eta objektuak ez zituen ulertzen hondotik bereizita; horretaz gain, kolorea ukatu eta baztertu zuten objektuaren esentziarekin (izatearekin) zerikusia ez zeukala pentsatzen zutelako.

Konstruktibismoaren baitan banaketa bat ere gertatu zen. Alde batetik, Tatlin eta Rodchenkoren joera emankorrak «tendencias productivistas» direlakoak ditugu. Hauentzat, langileriaren idealaren alde egiteko modu bakarra, eskultura eta pintura uztea zen, diseinuaren eta arkitekturaren alde; azken horiek baitziren bizimodu egokia lortzeko balio zutenak. Beste alde batetik, Naum Gabo eta Antoine Pevsner idealisten pentsaera dugu. Hauek ikuspuntu formaletan arduratuta zeuden eta artea, aparteko eta erabateko balioa zeukan zerbait gisa kontsideratzen zuten. Mugimendu horretan, eszenografiak, arropa-diseinuak eta diseinu grafikoak ere garrantzi handia izan zuten.

Aipatzekoak dira El Lissitzkyk sortutako “Proun” espazioak. Espazio hauek oinarritzko forma, material eta kolorez eraikitako erakusketa-gelak dira. Horretarako egurrak, lerroak, gainazal lauak, kuboak, esferak, hormaren kontra zabalduko kolorezko gainazalak, hormarekiko egurrezko gainazal elkarzutak eta kolore beltza, zuria eta grisa erabiltzen zituen.

Iraultza osteko sobietar artean, momentu hartan zeuden joera desberdinen artean, artearen funtzioaren eta berezko izatearen inguruan eztabaida ugari piztu ziren. Sobietar artearen arabera, esperientzia artistikoak adimen-prozesuei zegozkien; objektu erabilgarrien ekoizpena, berriz, prozesu materialei. Konstruktibistak funtzio biak uztartzen ahalegindu ziren. Berauen ahaleginak erabilgarritasun-funtzioa bete zezaten objektu artistikoak gauzatzera bideratuak zeuden eta ez museotara zuzendutako objektuen sormenera. Euren sormen plastikoei material, espazio, mugimendu eta argiari buruzko ikerketetan dute oinarri. Konstruktibisten helburua jende multzo handientzako lan egitea zen. Ez zituzten aurreko mugimenduak kritikatzeko, mugimendu berri bat sortzea zen haien helburua. Ez zuten errealtate berri bat sortu nahi, aldatu baino. Honek guztiak diziplinen arteko bereizketak ukatzea suposatzen zuen, horregatik mugimendu honetan lanbide desberdinetako pertsonak topa ditzakegu elkarrekin lanean³.

3. Artista sobietarrek (sobietar artistek) estiloaren aurka egin zuten, beraz, ezin ditugu estilo baten barnean zehaztu, haien proposamenak era askotarikoak eta kontraesanekoak ziren. Hau dela eta, beraien lan gehienak ez ziren burutu, proiektuan geratuz. Artista ospetsuenetarikoa Tatlin, Rodchenko eta El Lissitzky izan ziren.

Neoplastizimoa ere, XX. mendeko artean, diseinuan eta arkitekturan eragin handia izan zuen abangoardiako mugimendua izan zen; eta joera horren barruan De Stijl⁴ taldea aipatu beharra dago. Talde hori Holandako zenbait arkitekto eta artistak osatzen zuten. Apaingarri gabeko forma aldarrikatu zuten; errepresentazioa ukatzen zuten eta bakarrik beltza, zuria eta oinarrizko koloreetako planoak eta lerro zuzenak erabiltzen zituzten. Jarrera hori dela eta, arte berri hau jendearen gustuetatik zeharo aldendu zen.

Talde horretako partaide interesgarrietako bat Gerrit Rietveld dugu. Bere *Aulki urdin eta gorria* (1918) aulki ezaguna, forma eta kolore aldetik, pintura neoplastizistaren ezaugarriak hiru dimentsioko objektura hoberen bihurtu zituenetariko lana izan zen. Aulki horren eraikuntza egurrezko plano eta lerro mihizatuen artikulazioan oinarritzen da, non, kolorea (oinarrizko hiru koloreak gehi beltza) ez baita apaingarri gisa erabiltzen; izan ere, izugarritzko garrantzia dauka objektuaren egitura, honen zatiak eta hauek espazioarekiko duten harremana azpimarratzen ditu eta.

Dagoeneko, ezin ditugu ahaztu XX. eta XXI. mendeetan diseinuan eragin gehien izan duten bi mugimendu: dadaismoa eta surrealismoa, hain zuzen ere. Dadaismoak objektu industrialarekin erlazio zuzen-zuzena dauka, aurkitutako objektuari —nahiz eta eraldatuta ez egon— ematen zioten garrantziagatik. Aurkitutako objektuari kategoria artistikoa emango diote. Horrela, sormen artistikoaren originaltasunak (berezitasunak) garrantzia galtzen du egunerokotasuna goraipatuz. Era mekanikoan errepikatzeke modukoa dena gailentzen da. Aukeratzen zituzten objektuak erakusten zuten neutraltasunagatik hautatuak zirela diote, halere, guztiz neutroak ez zirelako susmoa daukagu, ezaugarri estetikoak zituzten eta. Beraz, aukeraketa-era ez zen guztiz inuzentea. Modu honetan diziplinen arteko mugak desegiten hasiko dira.

Objektu surrealistikak, aitzitik, ez ziren hain objektiboak, artistek iradokizun-ahalmena eransten zieten eta hauen helburua ametsen mundua eta ulermenetik at dagoena arakatzea zen. Objektua eraiki egiten zuten eta prozesu horretan zoriak ere parte hartzen zuten. Surrealismoko hainbat partaidek diseinuaren munduan arreta jarri zuten, esate baterako, Dalík, Meret Oppenheimek, Mirók, Emil Rothek, etab. Lan honetarako interesgarriak diren objektu esanguratsuenen artean, M. Oppenheimen proposamenak ditugu, *Larruzko katilua* (1936) besteak beste. Bertan larruz forratutako kikara, platera eta koilararen erabilgarritasunik eza, surrealisten objektuekiko duten ideien adibide argia da. Objektuak ez zeuden pentsatuta erabiliak izateko, emozioak sorrarazteko baizik, manipulazio emozionalean eta sententialean oinarritzen baitziren. Dalik sortutako objektu batzuk, aldiz, erabiliak izateko modukoak dira, nahiz eta helburua estetikoak izan eta ez horrenbeste erabilgarritasun-funtzioa betetzea. Dalik bere koadroetan agertzen ziren elementuak (besapekoak, kaxak...) hartzen zituen abiapuntutzat eta hiru dimentsioko objektu erabilgarriak (lanparak, Mae Westen ezpainetan oinarrituriko jesarlekua...) bihurtzen zituen.

4. De Stijl, 1917. urtean Leiten herrialdean Theo Van Doesburgk sortutako taldea izan zen, zenbait holandar arkitekto eta artistak osaturikoa. Apaingarririk gabeko forma aldarrikatu zuten.

Abangoardia historikoen mugimendu hauek aipatu ditugu, gaur egun bai arte-objektuetan, bai diseinu-objektuetan, berauen aztarnak topatzen ditugulako. Beraz, ezinbestekoa da mugimendu hauen ideiak berreskuratzea aurrerago aipatuko diren objektu estetikoaren arteko erlazioak hobeto ulertzeko, nahiz eskulturaren izan jatorria, nahiz diseinu-munduan izan.

Zenbait lerro gorago esan dugun bezala, Werkbund elkartearen helburua objektuei materialekiko egokitasuna, balio sentikorra eta esangura artistikoa eranstea zen. Horretarako irakaskuntza eta diseinu industrialaren diziplinaren sorketa beharrezkoa zen. Ideia hau hamar urte geroago gauzatu zen jarraian aztertuko dugun Bauhaus⁵ eskolan.

Eskola horren ekarpenik nabarmenena formaren esanguraren ikasketa eta bere aplikazioa izan zen, egunerokotasunean funtzio estetikoa eta semantikoa bete zitzen. Era horretan objektu artistikoa eguneroko bizitzaren parte bihurtuko zen eta ez zen izango soilik begiratua izateko.

Diseinu industrialaren ia oinarri guztiek dute jatorria eskola horren printzipioetan eta gaur egun oraindik dirautela esan dezakegu. Nahiz eta eskola horren izaera oso industrialia izan, inoiz ez zuen ukatu artearen eta industriaren arteko lotura objektuei berezitasunen bat eransteko. Hauen helburu nagusietakoa, produktuak prezio aldetik edonork eskuratzeko modukoak izatea zen. Horrez gain, estetikoki erakargarriak eta funtzionalak izan beharko zuten, eta horretarako esperimentazioan jarri zuten arreta handia.

Bauhauseko oinarrietan diziplina artistiko guztiak (eskultura, pintura, arte aplikatuak, artisautza barne) elkarri lotzea proposatzen zuten. Era berean, arte aplikatuko objektuetatik bereizi nahian —diseinuzko objektuen berezitasuna onartzeko eta industriak sortutako produktuen gehiegizko apainketatik urruntzeko— oinarrizko formetan (kuboa, zilindroa, triangelua eta esfera) eta koloreetan (gorria, horia eta urdina) euskarritutako gramatika sortu zuten.

Gerora, XX. mendera abiatu ahala, 50eko eta 60ko hamarkaden bitartean, formalki arau zorrotzei jarraitzen zieten objektu funtzionalistak agertu ziren. Hortik aurrera, momentu batzuetan erabilgarritasun-funtzioa nabarmendu baldin bada ere, beste batzuetan funtzio estetikoa eta sinbolikoa azpimarratu dira.

3.2. Modernitatearen azken ereduak

1960ko hamarkadan objektuaren komunikazio-garrantziak gora egin zuen eta sarritan erabilgarritasuna deuseztatu egiten zen. Funtzionalismo arrazionalista (goi-mailako jendearen gustukoa zena) baztertua geratu zen eta herriko jende apalaren gustuko ziren objektuak nabarmendu ziren. Hau da, sentsualitatea, ausardia, partaidetza, umorea, familiaritasuna, etab. erakusten zuten objektuak. Egoera berri honetan Pop artea sortu eta garatuko da. Mugimendu honek kontsumogizartearen egunerokotasuneko objektu hutsalak zituen iturburu gisa; esate baterako,

5. Bauhaus eskolak irekita iraun zuen denboran, kokapen geografiko desberdinak izan zituen arazo politikoak zirela eta: Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) eta Berlin (1932-1933). Ideologikoki ere garai desberdinak bereiz ditzakegu: garai espresionista (1919-1923), garai konstruktibista (1923-1928), garai produktibista (1928-1030) eta azken garaia (1930-1933).

objektu erabilgarri arruntak, publizitatea, telebista, komikiak, etab.; hau da, hiri-kulturaren ikonoak, guztiontzat ulergarria izan zedin artea egiteko asmoz. Ironiaren bitartez efektu bisual eragingarria eta zirikatzailea bilatzen zuten. Ez zuten onartzen erreferentziarik gabeko artea, arte abstraktua adibidez; kontsumo-gizarteak ekoizten zuen edozein gauza arte bihur zitekeen. Pop artea, artean hutsalkeria erantsi zuen lehenengo mugimendua izan zela esan dezakegu, urte batzuk geroago postmodernitate garaiko hainbat eta hainbat artistarentzat eredu bihurtuz.

Objektu artistikoei artearen berezitasunak kentzen saiatu ziren, eta diseinu-objektuetan, berriz, kontrakoa gertatzen zen, artearen ezaugarriak erantsi nahi zizkieten. Eta horren adibide argia da Peter Murdichek 1963. urtean umeentzat diseinatutako *Spotty* aulkia. Aulki hori momentu hartako kulturaren iragankortasunaren adierazgarri da, kartoizkoa da eta. Gainera pop pinturaren ezaugarriak erabiltzen ditu aulkiaren apaingarri, Lichtensteinek bere koadroetan erabiltzen zuen komikien trama hain zuzen ere. Claes Oldenburgen eskultura bigunak gogorarazten digun adibide bat ere badugu, 1969. urtean Gatti Paolinik eta Teodorok sortutako *Sacco* jesarlekua.

Elementuen ezabaketa edo, beste modu batean esanda, fragmentazioaren erabilera ikusleak objektua berregiteko asmoz, pop arteak askotan hautatutako errekurtoa izan zen. Hainbat lanetan errepikapena eta serializazioa ere nabarmena izan zen. Serializazioa garatu zuten artista ospetsuenetariko bat Andy Warhol dugu. Serializazioak objektuekiko jarrera aldatzea suposatu zuen, objektu anitzak izateaz gain, ez ziren euren artean desberdintzen, beraz, artelan bakarren berezitasuna kolokan ipini zuten. Testuinguruak eta artistaren intentzioak objektu arrunt bat artelan bihur zezaketen.

Garai hartako diseinuan sortu ziren objektu erabilgarriek ez zuten beti erreferente figuratiboa erabiltzen; esate baterako, Livio Castiglioni eta Giafranco Frattiniren *Boalun* lanpara. Lerro okertuez, plastikozko hodi garden eta moldakorrez eraikitako lanpara honek erabiltzaileari eraldatzeko aukera ematen dio. Ikuslearen edo erabiltzailearen partaidetzak garrantzia hartuko du, ikuslea ez da begiralea besterik izango, haren iritzia objektuak aldatzeko aukera izango du.

60ko hamarkadaren erdialdean op artea agertzen da, esperientzia eta sentsazio bisualekin esperimentatzen duen mugimendua. Hamarkada horretan asko erabilitako beste errekurto bat ikonografia espaziala izan zen, eta, batez ere, diseinuarloan adibide anitz aurki ditzakegu, ezagunenetarikoak Verner Pantonen lanak ditugu, adibidez 1970. urteko *Visiona II* gela. Dena den, 60ko hamarkadaren erdialdean sortutako mugimendurik garrantzitsuena batez ere lan honetarako, Estatu Batuetan garatutako minimalismoa izan zen. Simón Marchan Fizek horrela zehaztu zituen mugimendu horren formen ezaugarriak: «Las formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa» (Marchán, 1997: 99). Ezinbestekoa da mugimendu horretara jotzea gaur egun ere oso erabilia den berba delako diseinuaren munduan. Espazio minimalista, altzari minimalista, etab., egunero entzuten ditugun terminoak dira, erabilgarriak, forma sinpleak eta batzuetan modulua erabiltzen dituzten altzariak edo espazioak deskribatzeko. Halere, gaur eguneko altzari askok, minimalismo garaian sortutako hainbat artelanen kanpo-itxuraren antza

badute ere, ez daukate zerikusirik minimalismoaren ideologiarekin, ezta garai hartako lanen barne- eta kanpo-egiturarekin ere; orain, kanpo-itxura hori dekorazio gisa erabiltzen baita.

Minimalismoa sarritan manufakturatutako material industrialez baliatu zen (burdin galbanizatua, altzairuzko xaflak, hodi fluoreszenteak, adreilu errefraktarioak, pintura industrialak, goma-aparrezko kuboak, etab.). Aurkitutako objektu industrialei ere probetxua ateratzen zien era objektiboan eta euskarri fisiko legez erabiliz. Intenztio metaforiko edo esanahirik gabeko laukizuzenak eta forma kubikoak nabarmenduko ziren. Garrantzitsuagoa zen atalen arteko osotasuna lortzea, haien arteko erlazioa baino; banaezineko osotasun bat osatzen zuten eta Robert Morrisek esan zuenez, euren asmoa, sentsazio gestaltiko gogorak eta forma onekoak sortzea zen. R. Morrisen lanek ez zuten ezer errepresentatzen eta ez zuten errealtatearen ezer ere ordezkatzeko, bertaratutako errealtatea ziren eta. Gaur egun, altzari minimalistak deitutako piezak, aldiz, zerbaiten isla direlako susmoa daukagu, beste garai bateko artelanen isla edo simulazioa, minimalismo garaiko artelanen simulazioa, hain zuzen ere. Mugimendu horren barnean aritu ziren beste artista batzuek (Donald Judd, Carl André eta Sol Le Witt) sistema modularrekin lan egin zuten. Sistema modularra errepikapen metodikoan datza; hau da, konposaketaren estrategia, Rosalind Kraussek esan zuen moduan, errepikapenean oinarritzen zen (orokorrean aurkitutako edo industrian jatorria zuten objektuak ziren). Piezak, bata bestearen atzean errepikatzen ziren (serieko progresioa), saihestu egiten zen piezen arteko erlazioan eratutako konposizioa; pieza guztiek garrantzi bera zeukaten.

1960ko hamarkada bukatzean agertzen diren artelanak mugimenduetan ezin sailkatuzkoak izango dira. Orain arte, artelanak mugimendu desberdinetan kokatu ahal izan baditugu ere, hemendik aurrera ia ezinezkoa izango da. 70eko hamarkadan barneratzen garen heinean, artea dibertsifikatu eta sakabanatuko da; gizabanakoa eta bakarkako lana, taldeko lana baino garrantzitsuagoa bihurtuko da. Aldi berean arte mota desberdinak azalduko dira (arte kontzeptuala, hiperrealismoa, prozesuzko artea, etab.). Artistek askatasun osoa zeukaten edozein eredu hartzeko eta askotan artista berak lan egiteko modu desberdinak zeuzkan (estilo desberdinak). Egoera horrek «estiloaren» kontzeptu tradizionalaren galera ekarriko du. Ezaugarri hauek, beste batzuen artean, modernitatearen bukaera eta postmodernitate garaiaren sorrera ekarri zuten. Postmodernitatean, «la práctica no se define en relación a un determinado medio —la escultura—, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio —fotografía, libros, línea en las paredes, espejos o la propia escultura—» (Krauss, 1996: 301-302).

Postmodernitatean, objektu artistikoa ez da bakarrik begiratu izateko eraikitzen, sarritan erabilia izateko ere sortzen da. Simón Marchan Fizek dioenez, lan mota hauekin lortu nahi dena: «Despertar las capacidades creativas del espectador-manipulador. La obra no existe en el objeto presentado, (en) unos pliegos de tela, ni en la producción del objeto acabado, definitivo, sino en el *discurrir procesual*» (Marchan, 1997: 236). XXI. mendeko 80ko eta 90eko hamarkadetan antzeko jarrerak aurkituko ditugu altzairuen diseinuaren arloan.

4. Modernitatearen bukaera eta postmodernitatearen hasiera (artean eta diseinuan)

Egin dugun birpasa honetan ikusi ahal izan dugun moduan, 1960ko hamarkadan abangoardiekiko aldaketa bat gertatu zen, baina aldaketarik handiena arte kontzeptualaren eta minimalismoaren eskutik datorkigu. Handik aurrera, eskulturrek ez dute toki zehatz bat izango eta giza gorputzaren ikuspuntua alde batera utziko da. Aldaketa hauek (beste batzuen artean) direla eta, garai baten bukaera (modernitatea) eta beste baten hasiera (postmodernitatea⁶) antzematen da. Artisten jarrera aldatu zen eta ondorioz euren artelanak ere.

Arthur Dantoren ustez, momentu honek artearen amaiera suposatuko luke, zeren eta arte-objektuen eta objektu errealen arteko desberdintasuna ezin da bisualki egituratu. Beraz, estetika materialista ez da nahikoa jada, eta esanahiari atxikitako estetikaren beharra igartzen da. Modernitatea manifestuen garaia izan zen. Manifestuok artearen definizio filosofiko berri bat aurkitzen saiatu ziren baina definizio bakar bat aurkitu beharrean, definizio anitz agertu ziren; hau dela eta, jarrera zorrotza eta dogmatikoa hartu zuten, hauek erabakitzen baitzuten benetako artea zein zen. Manifestu hauen egileen asmoa benetako artea eta arte faltsua bereiztea zen. Autokritika taxuzko ezaugarria izan zen ere: «La esencia del modernismo radica en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina» (Danto, 1999: 126). Diziiplina bakoitzak berari bakarrik zegokiona erabakitzen zuen, horrela artearen kalitatea eta independentzia mantenduko zen eta kutsatu gabeko artea lortuko zuten. Clement Greenbergen esanetan, «la esencia de la modernidad, descansa, como yo lo veo, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para autocriticarse, no para subvertirla sino para establecer más firmemente en su área de competencia» (Danto, 1999: 94).

1968-70 urteen bitartean, ebaketa bat gertatu zen historian eta ondorioz kulturaren arloan; egoera berri horretan modernotzat ezin jo zitezkeen kondizioak agertu ziren eta Rosalind Kraussek zioenez, giza eta gizarte-zientzietatik eratorritako postmodernitate terminora jo beharra antzematen zen aldaketa haiek zehazteko. Momentu horretan eskultura-eremuaren mugak zabaltzen hasiko dira eta R. Kraussen hitzetan «eremu ireki legez» zehaztuko da, «... una práctica que no se define con un medio específico como la escultura, fotografía, pintura... sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio —fotografía, escultura...— pueden utilizarse» (Krauss, 1996: 301-302). A. Danto autoreak 1960ko hamarkadan kokatu zuen postmodernitatearen hasiera artean, artearen eta bizitzaren arteko muga apurketarekin batera.

Baina egia esan 60ko hamarkadaren erdialdean lortuko zuen postmodernitateak nagusitasuna. Robert de Venturik 1966. urtean idatzitako *Konplexutasuna eta kontraesana arkitekturaren* liburuan, horrela definitu zituen postmodernitatean agertutako objektuak: ez dira kutsugabeko elementuak, hibridoak baizik, eta egituratutako objektuak izan beharrean, zentzu anitzeko pieza maltzurak eta interesgarriak

6. Arthur Dantoren arabera modernitatea artean XIX. mendearen azken herenean hasi zen eta gutxi gorabehera 1880. urtetik 1960. urtera iraun zuen (postmodernitatearen sorreraraino).

dira. Modernitatean diziplina bakoitzak berari zegokiona erabakitzen bazuen ere, postmodernitatean, ostera, artearen praktika ez da definitzen egiteko modu zehatz batekin. Postmodernitatean, artelanek edozein gauzaren itxura izan ahal dute, edozein materialez eraikiak egon daitezke eta modu askotan aurkeztuak izan daitezke; dena erlatibizatu egiten da, horrenbestez, ideia eta irakurketa itxiek ez daukate lekurik bizi dugun momentu honetan.

Aldaketa hauen guztien eraginak begi-bistan daude, batez ere, 80ko hamarkadatik gaurdaino izan diren artean eta diseinuan. Modernitatean, salbuespen batzuk izan ezik, ezohikoa da objektu hibrido edo diziplinen arteko mugetan kokatzen diren objektuak topatzea, eremu bakoitzak funtzio desberdin bat betetzen du eta. Baina gaur eguneko ikuspegitik, modernitate garaiko artelan batzuk postmodernitatearen aitzindariak direla esan dezakegu, Constantin Brancusiren zenbait pieza esate baterako: *Tabouret* 1925. urtean eginiko obra honen izenburuak objektu erabilgarri bat gogorarazten digu. Brancusik pieza honetarako funtzio bi planteatzen ditu (bi obra desberdinetan). *Tabouret* artelanean, objektu erabilgarri baten funtzioa erantsi diezaiokegu, erabilgarritasuna posiblea da eta; *Torso de Jeune fille* (1928) artelanean, aldiz, pieza berberak beste zentzu bat hartzen du. Azken horretan konposizio eskultoriko baten atala da eta zalantzan jartzen du haren zeregina; lurtean kokatuta egon arren, ez dirudi euskarri tradizional bat; bai, ostera, bere gainean dagoen kubo zuria. Brancusiren obran horrela hainbat eta hainbat adibide ikus ditzakegu. *Coupe I*, 1917. urteko piezak ere, katilu bati erreferentzia egiten dio, bai forma aldetik, bai izenburu aldetik. Halere, formalki eraikita dagoen moduan (egurrezko katilu itxi bat), ezinezkoa da haren erabilera, beraz, argi dago erabilgarritasunaren funtzioak ez daukala inolako garrantzirik.

Beste adibide batzuk XX. mendeko bigarren hamarkadatik hartu ditugu: Gerrit Rietveld arkitektoak 1918-22 urte-bitartean diseinatutako *Aulki gorri eta urdina* (1918-22) edota *Berlin aulkia* (1923). Lan hauen balio estetikoa ezaugarri formaletan datza. G. Rietvelek kolorea erabiltzen zuen objektuen egitura eta atalen arteko erlazioa zein atal bakoitzaren osotasunarekiko zeregina nabarmentzeko. Lan hauetan, estetika erabilera baino garrantzitsuagoa dela esan dezakegu. Pieza hauek eraikitzeke erabili zuten sistemak ez zeukan zerikusirik ordura arte erabilitako prozedura tradizionalarekin; Rietveldek horrela azaldu zuen: «La construcción colabora a que las partes se unan entre sí sin mutilarse, cada una de esas partes domina o somete a las otras lo menos posible, de tal manera que el todo se sitúa libre y claramente en el espacio y la forma prevalece sobre la materia» (Rietveld, 1997: 102).

Carsten-Peter Warncke autorearen esanetan oinarrituz eta gure gaur eguneko ikuspegitik, G. Rietvelden pieza hauek objektu hibridotzat⁷ har ditzakegu. Kasu hauetan Rietveldek elkartu zituen De Stijl taldeak erabiltzen zituen elementu estetiko formalak zein erabilgarriak: «Es a la vez obra de arte y objeto de uso común, y demuestra en esa medida la visión utópica de otro diseño ideal configurador del mundo circundante» (Warncke, 1993: 126).

7. Objektu hibridoak ez dira diziplina zehatz batean kokatzen, hainbat espresio-bide nahasten dituzte, beraz, tradizioarekin hautsi egiten dute. Objektu hauek aldi berean estetikoak, artistikoak eta erabilgarriak izan daitezke (gure ikerketa honetan bederen).

Begi-bistan dago modernitatean diziplinen arteko mugak apurtzea edo objektu hibridoak sortzea ohikoa ez bazen ere, salbuespenak badaudela. Postmodernitatearen egoera, berriz, guztiz desberdina da, diziplinen arteko bereizketaren ezau-garria zalantzan jartzen duten objektuen sorketarekin. Oraingo objektuak formalki nahiko arruntak dira eta originaltasuna (forma aldetik) bigarren planoan geratuko da; alderdi eskultorikoa xehetasun formaletan edota objektuaren alde formaletik kanpoko ideietan edo kontzeptuetan aurki dezakegu. Hau da, objektutik kanpoko ideiei eginiko erreferentziak pieza bera baino askoz ere garrantzitsuagoak bihurtuko dira, ezinbestekoak izango dira artelanak ulertzeko.

Richard Artschwager objektu erabilgarriaren gaia garai desberdinetan (modernitatean eta postmodernitatean) eta, beraz, modu desberdinetan landu duen artista da. Bere piezak egiteko, esanahia adierazten duten giza gorputzaren eskalan landutako objektuez baliatu da. Formika eta celotex materialekin eginiko artelan hauek itxuraz erabilgarriak dira, nahiz eta izatez, helburu hori ez eduki. 60ko hamarkadan egindako piezak 80ko hamarkadakoak baino abstraktuagoak direla eta objektuaren alde formalean gehiago sakontzen dutela esan dezakegu. 1963. urteko *Aulkia* izenburua duen artelana, esertzeko balio duen aulki baten errepresentazioa da; hala ere, ez da horretarako sortua izan. Giza gorputzaren eskalan kontraxapatuz eginiko eta formikaz gainezkatutako aulki baten abstrakzio geometrikoa da. Lan horretan erreala dena (kontratxapatua) irudiarekin (formika) integratzen du. Formika gorriak jesarlekuaren eta bizkarraldearen planoak adierazten ditu. Egur kolorezko markoak, jesarlekua eta bizkarraldea inguratzen ditu, eta formika beltzak jesarlekuaren beheko espazio kubikoari erreferentzia egiten dio. Artschwagerrek erabiltzen zituen markoek piezaren limite fisikoak azpimarratzen zituzten. 1980. urteko *Mahai-aulkia* piezak, ostera, ez du aulkirik, mahairik ez espaziorik errepresentatzen, objektu erreala dira, beren espazio errealekin eta guzti.

Asko dira objektu erabilgarrien erabileraren erak eskulturaren. Orain arte aipatu ditugunetatik aparte, aurretik fabrikatuak dauden objektuen aukeraketa eta jabe-tzea daukagu. Batzuetan pieza hauek zuzenean eta inolako moldaketarik gabe aurkezten dira eta beste batzuetan eraldaketaren bat jasotzen dute (fragmentazioa, atalen mozketak edo gehiketak, etab). Kasu batean edo bestean, beti aldatzen dena eta esanahi desberdin bat eransten diena, testuingurua da. Oro har, objektu hauek erabilgarritasun-funtzioa galtzen dute eta aipamenaren espazioan eta eskulturaren esparruan kokatzen dira. Horren adibide argia Mona Hatoumen *First Step* pieza daukagu.

Arestian aipatu dugun espazio hibrido horretan kokatu ahal diren lanak dira Scott Burtonen 1988. urteko *Pieza biko aulkia* eta Richard Huttenen 1994. urteko *Bench's (h) it-on-it*. Pieza biak erabiliak izateko eraikita daude, karga sinboliko handikoak dira eta, horretaz aparte, funtzionala defini dezakegun sinbolismoaren adierazgarriak dira, hau da, objektuaren erabilgarritasunarekin identifikatzen dira. Proposamen bietan erabilgarritasuna bezain garrantzitsua da alde sinbolikoa. Biak postmodernitateko artisten eta diseinatzaileen artearekiko eta diseinuarekiko jar-reraren adibideak dira. S. Burtonen jesarlekuen sinpletasunak tradizio minimalis-taren ezaugarri formalak ditu jatorritzat; erabiltzaileari eta honek objektuekin eta beste erabiltzaileekin duen erlazioari erreferentzia egiten die. Adibide honetan lehen

aipatu dugunez, objektua ezaugarri formaletatik harago doa. Halere, ezaugarri formalek kasu honetan (Burtonen piezetan) beste esanahi horietara gidatzen gaituzte. Gauza bera gertatzen da R. Huttenen lanean, alde formalaren, sinbolikoaren eta funtzionalaren oreka bat dagoela esan dezakegu.

Ikusi ditugun adibide guztietan objektuek funtzio erabilgarri bat bete dezakete nahiz eta helburu printzipala ez izan, helburu nagusia estetikoa baita. Bestalde desberdintasun argi bat dago planteamenduen artean. Alde batetik, eskulturaren arlotik diseinuaren eremura (altzairuen eremura) desplazatzen diren artelanak ditugu, eta, beste alde batetik, diseinuaren arlotik eskulturara doazenak. Kasu bietan bata bestearekin mugan dauden piezak aurkitzen ditugu (batzuk eskulturaren eremuaren barne baina diseinuaren mugan eta beste batzuk alderantziz). Hibrido deitu ditugunetan, aldiz, bien arteko nahasketa bereiziezina dela esan dezakegu.

5. Egoera garaikidea postmodernitatean

Postmodernitateak —artearen zein diseinuan— 80ko hamarkadan gailurra jo zuen, hala eta guztiz ere haren sustraiak aurretik gertatutako aldaketetan ditugu.

Giro berri honek aldaketa ideologiko ugari ekarri zituen eta, ondorioz, eraldaketa kulturalak, sozialak eta pentsaerakoak. Aproposa iruditzen zaigu aldaketa horietariko batzuk aipatzea, artearen eta altzarien diseinuan zuzen-zuzenean eragina izan dutelako; artearen jarduera, gizarte eta kultura baten barruan garatzen da eta.

Modernitatearen ondorengo gizarte berria, gizabanakoaren errealitate pertsonala bilatu nahian, modernitate garaiko talde-proiektuak alde batera utzi dituzten pertsoez osatua dago. Diskurtsoak askotarikoak izango dira, fragmentazioa eta sakabanaketa areagotuz; azalkeria gainjarriz proposamenen sakontasuna bartzuetan kolokan gelditu da. Honek guztiak gustuaren zikloak arindu egiten ditu, dena moda aldakorra bihurtuz. Hau dela eta, «estiloek» bizirik dirauten denbora gero eta laburragoa da, erreferentzia-puntuak desagertuko dira, aldi berean estilo anitz elkarrekin biziko direlarik euren arteko nahasketa produzituz.

Postmodernitateko objektu estetikoek, sarritan, beste garaietako maileguak hartzen dituzte, asko dira beste garaietako estiloei eta artelan zehatzei erreferentzia egiten dieten lanak, bai ironia erabiliz, bai joko formalen bitartez. Aldaketa hau diseinuaren esparruan adierazteko, diseinu italiarreko talde erradikalen zenbait eredu kontuan hartuko ditugu. Talde horiek 60ko hamarkadan agertu ziren eta 80ko hamarkadan desegin. Hortik aurrera eta postmodernitatean murgilduz, taldeko adibideak murriztuz doaz eta bakarkako ereduak hedatuko dira.

Italian sortutako talde erradikal hauen pentsaeran maila handian azalduko da bizilekuen artifizialtasunak sorrarazi zuen kontsumo-gizartearekiko kritika soziala. Egoera hori aldatu ahal izateko, talde hauen helburua, irudimenezko alternatibak planteatzea zen; horrela diseinatzaileek diseinuan eta gizartean zuten funtzioa birplanteatuz. Talde hauek, elitearen gustukoak ziren forma arrazionalista hotzak kritikatzeko zituzten eta herriko jendearen gustura hurbiltzen saiatu ziren.

Studio 65 taldean, esate baterako, pop artearen, komikiaren estetika eta publizitatearen eragina nabariak ziren eta *Bocca* jesarlekuaren adibidean Dali surrealistaren eragina. 1966. urtean, zenbait arkitekto sortutako Archizoon taldeak ere esperimazioa zeukan oinarritzat. Hiri-kulturaren inguruan lan egin zuten eta diseinua eta arkitektura artearen esparrura hurbildu nahi izan zituzten.

Dena den 80ko hamarkadako talderik ospetsuena Memphis izan zen eta partaide garrantzitsuenetakoa Ettore Stass dugu. E. Stassek, objektuen dimentsio kulturala, sinbolikoa eta emozionala zaintzearen beharra aldarrikatu zuen, objektuak komunikazio-bitartekoak baitziren. Arrazoi horregatik, bere lanen alde semantikoak izugarritzko garrantzia zeukan. Bestalde, talde honen grinak herriko jendearen gustura hurbiltzeko porrot egin zuen. Ekoizten zituzten produktuak nahiko garestiak ziren, artisau-tailer txikietan egindako serie txikiak edo pieza bakarrak ekoizten zituzten eta. Askotan horietariko produktu asko fetitxe kulturalak bihurtu ziren eta arte-objektuak bezala, galerietan erakusten ziren. Memphis taldearen helburua objektuei ezaugarri artistikoak eranstea izan zen eta horretarako, garai eta testuinguru kultural desberdinetako mailegu formalak eta sinbolikoak berenganatu zituzten. Talde honetako sorketetan nabariak dira material merkeen erabilera, apainduriko gainazalak eta kolore indartsuak. Irudia eta ikuskizuna erabileraren gainetik jartzen zituzten. Adibide gisa, E. Sotasek 1981. urtean diseinatutako *Carlton* apalategia eta Andrea Branzik 1985ean egindako *Domestic Animals*.

XX. mendeko 80ko hamarkadan, diseinuaren alorrean sortu ziren objektu gehienak ezin erabilizkoak ziren, lehen esan dugunez, benetako garrantzia zeukana alde semantikoa eta irudia ziren. Jean Baudrillaedek *Simulacre et Simulation* liburuan dioenez, 80ko hamarkadan itxurak izugarritzko garrantzia hartuko du eta sinboloen erreferentzia-funtzioa pixkanaka galtzen joango da —ez diote beraien izaera propioaren kanpoko ezeri erreferentziarik egingo—, simulakro hutsa bihurtuz. Beraz, sinboloek funtzio erreferentziala galduko dute eta sinbolismoa jolas eta errekurso estetiko bihurtuko da. Objektuen jolas-izaera ludikoa eta formalismo estetikoak ere garatuko dira postmodernitatean.

XX. mendeko 90eko hamarkadan oraindik jarraitzen du irudiarekiko joerak, eta materialen ezaugarrietan oinarriturik sortzen diren formak erabilgarritasunaren gainetik egongo dira. Hamarkada horretan, ezagunak eta aipagarriak dira Tejo Remyren, Campana anaien eta Jam Design taldearen lanak, industrian jatorria duten material birziklatuekin eginikoak. Material pobreen erabilera arrunta izango da XX. mendearen bukaeran eta XXI. mendearen hasieran, Frank Gehryren kartoizko jesarlekuak esate baterako. Materialen simulakroa eta objektuen itxuraren aldaketa ere askotan ikusiko ditugu, adibidez Hella Hongeriusen konketa, tradizioz, porzelanaz eraikitako objektu hau, poliuretano bigunean eraikia izango da.

Nomadismoa ere postmodernitateko artean sarritan landu den kontzeptua izan da, Atelier Van Lieshouten lanak horren eredu dira; bere obra diseinuaren, artearen eta arkitekturaren mugan garatzen du. Kontzeptu horren barnean Martin Ruiz de Azuaren «prototipo de casa básica» koka dezakegu. Lan hau bizileku-funtzioa bete dezakeen bolumen batean datza; poltsikoan gorde daitekeen puzteko bolumen karratua, alegia. Planteamendu hauek arte kontzeptualetik gertu daudela esan dezakegu.

Ondorioak

Aipatu diren adibide guztiak, nahita egindako objektu estetikoak izatetik aparte (balio estetiko handiko objektuak edo balio estetikoa oinarritzat duten piezak), bost eremutan sailka ditzakegu: eskulturaren eremuan eta, beraz, artearen munduan, diseinuaren esparruan, diseinuaren eta eskulturaren mugetan eta espazio hibridoan. Lan honetan aipatu diren adibide gehienak mugetan eta espazio hibridoan kokatu ahal ditugun ereduak izan dira. Eskulturaren mugan, irudiak eta formak objektu erabilgarri itxura izan arren, hauen irudia espresio artistikorako bitarteko bat besterik ez da. Diseinuaren mugetan kokatzen direnek, ostera, funtzio erabilgarria bete lezake eta alde estetikoak izugarriko garrantzia izan; halere, azken hauen benetako helburua erabili ahal izateko objektuen sorketa da. Espazio hibridoa deitu dugun eremuan, objektu artistikoek, objektu estetikoek eta objektu erabilgarriek maila berdinean parte hartzen dute. Bertan, ia ezin bereizitzeko piezak aurki ditzakegu. Gehienetan, bereizgarri nagusia testuingurua izaten da; nolabait, testuinguruak funtzioa zehazten du (adituek edota gizarteak eransten dioten funtzio sinbolikoa). Halere, lehen aipatu dugunez, behin baino gehiagotan, objektu erabilgarriak arte-galerietan erakutsi ohi dira. Hau dela eta, sarritan zaila egiten zaigu zeren aurrean gauden jakitea. Behin betiko sailkapenak egituratzea ia ezinezkoa dela esan dezakegu, mugitzen garen esparru hauek labainkorrak baitira eta kasu askotan diziplinen arteko mugak lausotuak egoten dira.

Artelanen kokapena erabakitzeke, alde batetik, objektuen eta egileen helburuak argitzea beharrezkoa da. Beste alde batetik, objektu horien atalak, erabilgarritasun-funtzioarekin, estetikarekin edo alde sinbolikoarekin duten erlazioa zehaztea ere garrantzitsua da.

Egunero milaka irudi pasatzen dira gure begien aurretik, irudiz inguratuta bizi gara eta. Begia ohitu egiten da eta ez daukagu ia denborarik ikusten duguna aztertzeke. Gehienetan irudi horien kanpo-itxura edo objektuen fragmentuak soilik gogoratzen ditugu. Bai begirada, bai hausnarketa ezinbestekoak dira inguratzen gaituena ulertzeke, batez ere gaurko gizartean, simulakroaren erabilera (lehen aipatu dugun bezala) maiztasunez gertatzen denean. Simulakroa (eskulturen edo altzarien simulakroa) postmodernitatean askotan erabilitako errekurtoa izan omen da; horrenbestez, bizi dugun momentu honetan, erraza eta arrunta izaten da objektu erabilgarriaren irudia azaleratzen duten eskulturen eta maila altuko balio estetikoa duten diseinuzko altzarien artean zalantzak eta erlazio nahasiak sortzea.

Ikusi ahal izan dugun moduan, historiako momentu desberdinetan bi diziplina (arte eta diseinua) hauen arteko loturak eta tirabirak nabariak izan dira. Arteak diseinuaren formak bere probetxurako erabili ditu eta diseinuak artearen estetika eta lan egiteko erak berenganatu dituela esan dezakegu. Beraz, elkarren arteko trukeak ohikoak izan dira.

Bibliografía

- Amstrong, R. (1987): *Richard Artschwager*, Ministerio de Cultura, Madril.
- Baudrillard, J. (1969): *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Mexiko.
- Bozal, V. (1987): *Mimesis: Las imágenes y las cosas*, Visor, Madril.
- Calvera, A. et al., (2003): *Arte¿? Diseño*, Gustavo Pili, Bartzelona.
- Calvo Serraller, F. (2001): *El arte contemporáneo*, Taurus, Madril.
- Cirlot, Juan E. (1986): *El objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Bartzelona.
- Cirlot, L. (1993): *Primeras vanguardias: textos y documentos*, Labor, Bartzelona.
- Danto, A. (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde con la historia*, Paidós, Bartzelona.
- Donoso Solanas, J. (1981): *Diseño, arte y función*, Salvat, Bartzelona.
- Gombrich, E.H. (1991): *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Bartzelona.
- Gonzalez, Á; Calvo Serraller, F. eta Marchan Fiz, S. (1999): *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madril.
- Idazle anitz, (1995): *Brancusi*, Gallimard, Paris.
- Idazle anitz, (1992): *Gerrit Rietveld 1888-1964: the complete works*, Central Museum, Utrech.
- Idazle anitz, (1992): *Scott Burton*, Ivam, Valentzia.
- Krauss, R. (1996): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madril.
- Marchán Fiz, S. (1997): *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madril.
- Rietveld, G. (1997): *Aanteekening bij kinerstoel*, De Stijl, II, 1918-1922. Castaño Crego, Charok aipatua. *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés "De Stijl"*, Akal, Madril, 62. or.
- Torrent, R. eta Marín, J. M. (2005): *Historia del diseño industrial*, Cátedra, Madril.
- Warncke, Carsten-Peter. (1993): *De Stijl. 1917-1931*, Taschen, Alemania.

