



Takis (izquierda) y Guy Brett en el estudio de Takis, King's Road, Londres, 1964

PÁGINA ANTERIOR
Detalle de *Télépeinture*, 1959-1960, p. 56

Y entonces Takis cogió unos alicates de la mesa de trabajo y, con un imán, los hizo flotar en el aire entre nosotros:

una imagen impresionante,
una huida de la gravedad,
una metáfora de la amistad.

Fue en un momento de 1964 en el que las obras del artista se estaban recopilando en el espacio de arte experimental Signals de Londres, llamado así por las piezas del propio Takis. La galería celebraba su traslado a Wigmore Street con una exposición dedicada al artista griego. Aquel día nos habíamos congregado los fundadores David Medalla, Paul Keeler, Marcello Salvadori y Gustav Metzger, yo mismo como redactor del boletín informativo *Signals* y el fotógrafo Clay Perry, que documentó ampliamente los dos años de existencia de Signals.

Mi reacción ante la obra de Takis fue inmediata e intensa, y lo sigue siendo incluso hoy. Su arte representa para mí las posibilidades humanas, y humanitarias, que existen dentro de la energía. Carl Jung afirmó en una ocasión: «La psique consiste en procesos cuya energía puede provenir de la compensación de los más variados opuestos.»¹ Podría haber añadido perfectamente que ese equilibrio incluye una fusión entre los campos de la ciencia y el arte. En los dos casos el impulso es la capacidad de asombro.

Me gusta desde hace mucho tiempo un pasaje del escritor Alain Jouffroy, firme defensor de la obra de Takis, en el que recuerda un encuentro con el artista poco después de que creara su primera escultura con un imán:

Una noche de abril de 1959 me encontré a Takis en la acera de la rue de la Huchette cuando me dirigía con un amigo a escuchar a no sé qué músico de jazz que acababa de llegar a París. «Ha sucedido», dijo Takis. «Lo he conseguido.» Fue exactamente como el «¡Eureka!» de Arquímedes. Sí, bromas aparte, fue hermoso y emocionante. Y me mostró la primera escultura telemagnética (fui yo quien acuñó el término al día siguiente), en la que elementos metálicos se mantenían en suspensión en el aire gracias a un imán. [...] La alegría y el entusiasmo de Takis eran inefables.²

Además de los detalles reveladores que vinculan el pasaje al París bohemio de su época, tenemos las frases en las que el invento de Takis se equipara con un descubrimiento científico. Si bien el texto de Jouffroy debía leerse en el contexto de conversaciones sobre arte, muchas de sus referencias son científicas. En otros textos escritos aproximadamente en el mismo período, la obra de Takis se analizaba en función de su «desnudez», su «crudeza» y en ocasiones su

UN IMÁN Y UN PEDAZO DE METAL

Guy Brett



Les quatre soldats, 1952
Escultura de escayola que representa a cuatro soldados en marcha, instalada en Anákasa (Atenas).

«tosquedad». Por entonces eran muchos los que opinaban que su naturaleza esencial consistía en surgir de un punto ajeno al arte y que esa diferencia era lo que la definía. Por ejemplo, el crítico Jean Clay escribía en 1966: «La obra de Takis recurre directamente a las fuerzas de la naturaleza. Para él, se trata de captar la realidad en sí y ya no de traducir a un soporte bidimensional o tridimensional una representación simbólica de esa realidad.»³

Reconsiderar estas palabras medio siglo después (en el contexto de los cambios en el arte, el mundo del arte, la carrera del artista y nuestro propio envejecimiento) plantea un problema fascinante. Al escribir hoy, lo cierto es que no podemos abordar la cuestión, tan extraordinariamente adecuada a la producción de Takis, de la relación entre lo «estético» y las «fuerzas de la naturaleza» sin tener en cuenta, de una u otra forma, el paso del tiempo y sus consecuencias. Desde cierto punto de vista, todo lo que empujaba a los primeros comentaristas (incluyéndome a mí mismo) a describir la obra de Takis como si procediera de un lugar ajeno al arte, del mundo «real», ahora incita a analizarla desde el punto de vista de una tradición artística muy importante: la de la escultura y la pintura. Eso no representa, espero, el inicio de un conservadurismo, sino más bien una necesidad

de comprender la naturaleza radical del gran avance hecho por Takis al emplear por primera vez el magnetismo.

El año 1959 fue un momento vital en la evolución del arte de Takis. Dio un salto desde el arte figurativo, de representación, hasta una abstracción basada en la manifestación de la energía. En esas obras Takis reinventó el tiempo, el movimiento, la distancia y la flotación, desafiando la gravedad mediante la atracción y la repulsión magnéticas.

El 29 de noviembre de 1960 Takis introdujo públicamente el magnetismo en el arte de un modo espectacular. Su instalación *L'Impossible. Un homme dans l'espace* en la galería Iris Clert de París proponía, en efecto, una especie de colisión entre tres mundos: el arte, la ciencia y la realidad. Cinco meses antes de que Yuri Gagarin fuera el primer ser humano en superar la atracción gravitatoria de la Tierra, Takis hizo flotar en el espacio al poeta Sinclair Beiles gracias a un sistema de imanes (debajo).

No obstante, Takis no planteó su desafío a la escultura mediante polémicos juegos con las definiciones conceptuales, sino mediante una investigación de los materiales. Entendía su producción telemagnética como un alejamiento radical porque resolvía la búsqueda que había llevado a cabo a modo de hermosa paradoja. El magnetismo crea el pequeño hueco espacial entre el imán y el objeto metálico flotante donde se concentra toda la energía, pero no hay nada que ver ni que tocar.



Magnetic Disc, 1960

L'Impossible. Un homme dans l'espace, 1960

El poeta Sinclair Beiles suspendido en el aire mediante un sistema de imanes mientras recitaba el *Magnetic Manifesto* (p. 46) en la galería Iris Clert de París, 1960. Lo observan Minos Argyrakis, Fillion [nombre completo desconocido], una mujer sin identificar, Peter Watson, Panos Raimondos y Takis.



Ese vacío hace presente la materia mediante su ausencia; muestra que la materia es, en efecto, energía. Presentar material sin presentar su equivalente en energía suponía seguir soportando el peso de una visión obsoleta del mundo y de los artistas. En esas nuevas obras Takis reinventó el tiempo, el movimiento, la distancia, la flotación, el desafío a la gravedad y la atracción, y la repulsión magnéticas.

En su juventud en Grecia durante la Segunda Guerra Mundial, primero con la dictadura de Ioannis Metaxás y luego con la brutal ocupación por parte de las potencias del Eje de un país ya empobrecido, Takis se había visto empujado por las circunstancias a estudiar detenidamente los materiales. Perseguido por la policía por ser miembro de la resistencia, se ocultó en los profundos y remotos barrancos del Ática, donde observó los cambios en las rocas y la tierra que lo rodeaban. Fue testigo de los efectos de muchas explosiones, lo que posteriormente influiría en la incorporación de fragmentos de materiales a su obra: «De niño, enterraba pedazos de cristal roto y cosas por el estilo para descubrir qué les había pasado un par de días después, cuando los desenterraba con impaciencia.»⁴

Ese interés por utilizar materiales escultóricos tradicionales para insinuar la huella de fuerzas elementales continuó, por ejemplo, en la serie «Espace intérieur de 1957 (pp. 44-45)». Los objetos esféricos de bronce, que mostraban el rastro de líneas de fuerza en la superficie, se colocaban directamente en el suelo. Las líneas servían de recordatorio de ese proceso de exploración. En la escultura premagnética de Takis sus investigaciones se desplegaban acentuando el contraste entre lo terrestre y lo celestial, al tiempo que trataban de salvar el abismo. Los cambios se hacían mediante mutaciones de un repertorio de imágenes del «hombre» y la «naturaleza». Teníamos figuras antropomórficas con bases gruesas y elementos elevados a modo de cabeza que hacían pensar en transmisores o antenas. Teníamos la simplificación de esas bases a modo de pilar, la prolongación de los tallos y la miniaturización, o «distanciamiento», de los elementos esculpidos hasta convertirse en fragmentos espaciales. A finales de los años cincuenta esa investigación había llevado a Takis a intentar resolver la contradicción entre, por un lado, la masa y solidez de los materiales que conocemos por los sentidos de la vista y el tacto, y, por otro, aquello que sabemos gracias a las investigaciones científicas: que los materiales son el movimiento constante de unas ondas electromagnéticas.

Esos son los hechos escuetos. Sin embargo, lo que experimentamos hoy al contemplar las esculturas electromagnéticas de Takis de

Detalle de *Radar*, 1960, también en p. 55



los años sesenta y principios de los setenta reunidas y en acción es la riqueza y la sutileza extraordinarias que halló el artista en su lenguaje del movimiento. Sentimos, gracias a innumerables matices, no solo dónde confluyen las «fuerzas reales» con las «decisiones estéticas», sino también dónde las fuerzas reales estimulan las decisiones estéticas.

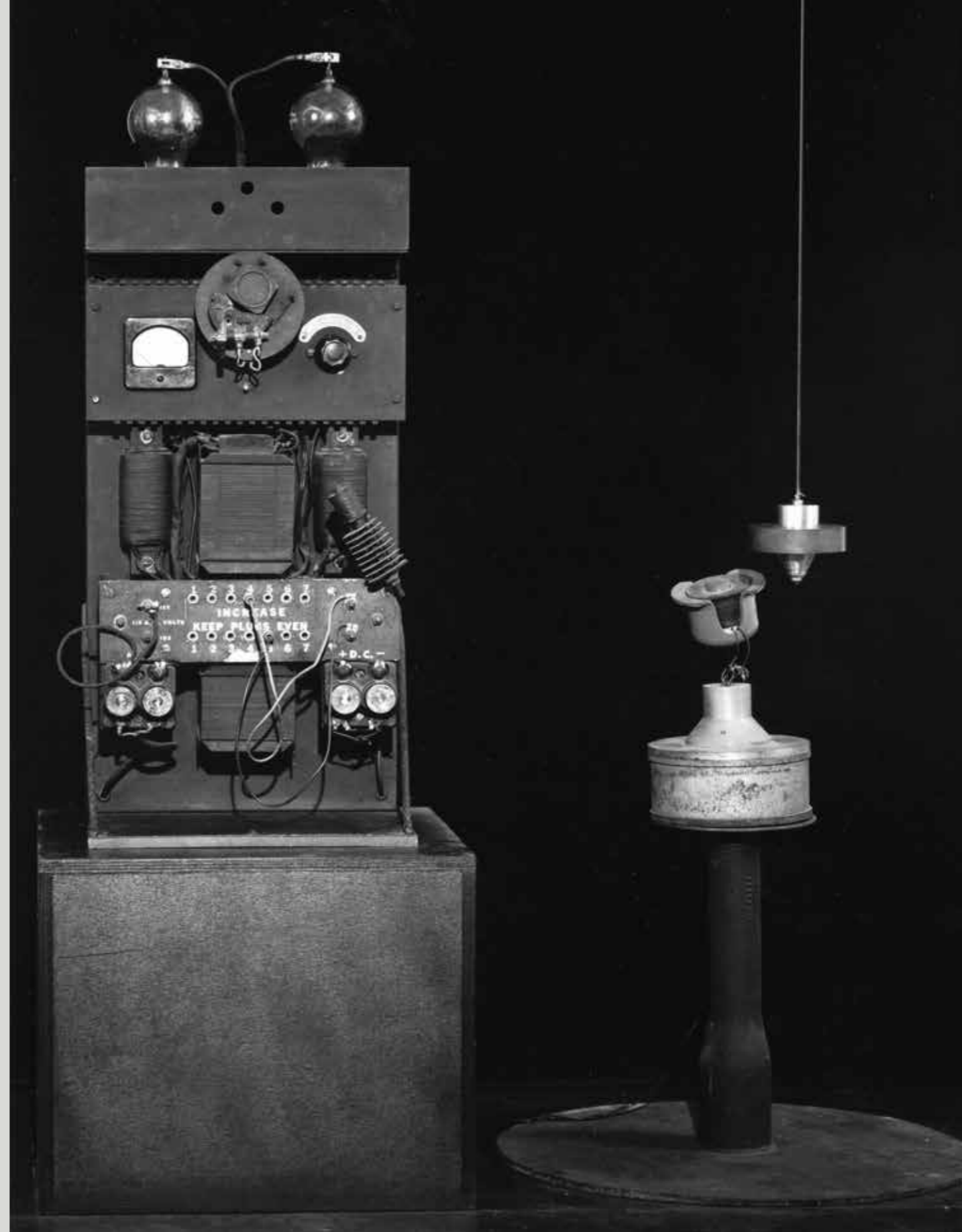
Los imanes, los aislantes, las bobinas, los conos, las bombillas, las agujas y los cuadrantes pasaron a ser elementos constantes en la producción de Takis, a menudo sacados de cajas de excedentes del ejército de tierra y de la fuerza aérea dispuestas en fila para venderlos en cajas de cartón en la londinense Tottenham Court Road; por ejemplo, *Ligne parallèle vibrative*, de 1965, se hizo con piezas de radares recuperadas en esos mercadillos.

Las formas fabricadas en serie por máquinas sustituyeron a las piezas únicas hechas a mano. Las formas que «demostraban» reemplazaron a las que «representaban», pero, a pesar de todo, seguían siendo formas de mediación, ya que se habían concebido originalmente para distribuir energías sin exponernos al peligro de entrar en contacto directo con ellas.

Aquí volvemos a abordar la distinción entre lo estético y lo real, tan subrayada por los primeros comentaristas de la obra de Takis cuando afirmaban que, al introducir las fuerzas de la naturaleza directamente en sus piezas, había superado las tradiciones formales y las relaciones plásticas. Esas distinciones ahora parecen finas líneas divisorias, más que dicotomías. El aislante de porcelana industrial, por ejemplo, puede ser una expresión de fuerza real y material y no una obra de arte intencionada, pero fueron los artistas quienes nos enseñaron a considerarlo hermoso. Y, en cambio, las formas de un artista parecen ser simplemente algo bonito e insulso si no se cotejan con algún concepto de energía vital real.

En una obra de Takis como *Une ligne verticale touchant une fleur* (página siguiente), de 1962, la electricidad como hecho, según la aborda la ciencia, se conecta con nuestros anhelos más delicados, incluso con exploraciones sexuales, lo que produce una complejidad de interrelaciones entre lo «material» y lo «humano» al máximo nivel. Los sencillos mecanismos binarios de control y conmutación se convierten en el sensible avance y retroceso, o acercamiento y rechazo, de una danza.

Takis ha dicho con frecuencia que la energía es el tema de su obra: representar la energía, registrar la energía, medir la energía, rastros de energía, energía invisible, la energía y el vacío, la energía en sí. La energía es un fenómeno tan vasto y totalizador que cuando decimos la palabra parece, por contraste, insuficiente y opaca. Es un sonido





White Signal, 1968

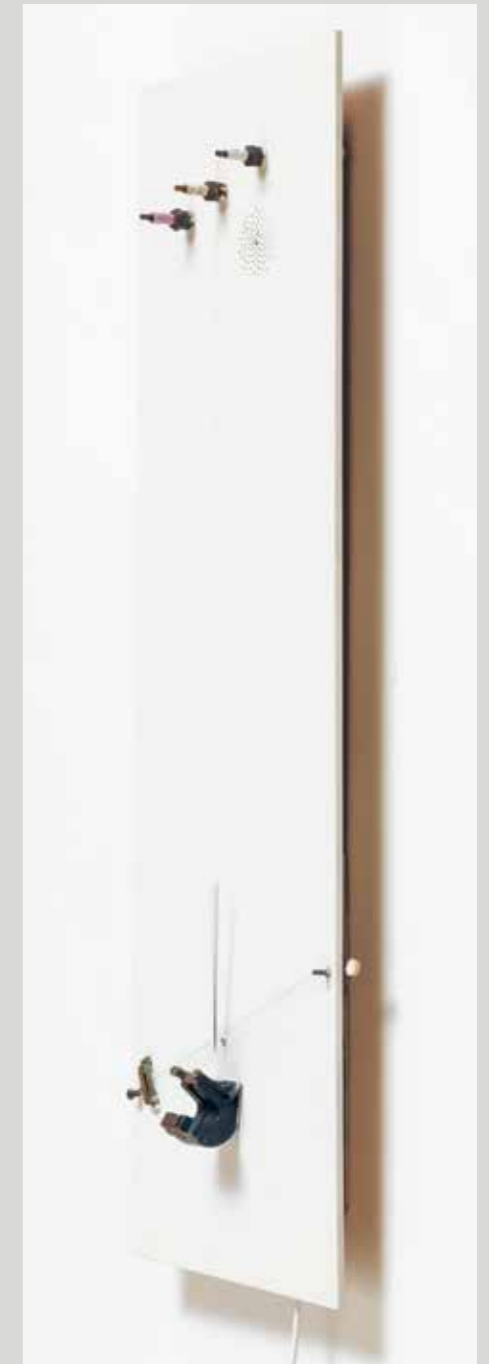
lánguido. Más cercana a la realidad de la energía es la antigua tradición india del *OMMMMMMM*, una palabra que es también un sonido, el sonido del «todo», la totalidad del universo.

La serie «Musicales» (derecha y pp. 107-109), que Takis empezó a producir en 1965, puede considerarse un conjunto de propagadores del OM en formato musical. Como objeto físico, la *Musicale* es una mezcla de escultura cinética e instrumento musical. También hace las veces de relieve escultural, lo que subraya aún más la estasis icónica de las obras colgadas de una pared. Las «Musicales» poseen una frontalidad vertical y una quietud hierática que hacen pensar en la escultura arcaica griega admirada por Takis, no solo por las figuras humanas simplificadas de la cultura cicládica, sino también por las referencias más ocultas al pensamiento egipcio antiguo.

Como podía esperarse, en las «Musicales» de Takis el silencio siempre está presente y transmite tanta energía como el sonido del instrumento en sí. En el núcleo de esa estasis está el único elemento móvil, la elegante aguja, atrapada entre la gravedad y la atracción magnética, que gracias a un electroimán con encendido y apagado rebota contra un cable extendido y amplificado con un movimiento que es temblor y estremecimiento. El sonido es una única nota prolongada que empieza y termina cuando la aguja choca contra el cable o se separa: genera un vibrato profundo que podría entenderse como un equivalente sonoro del electromagnetismo universal. Desde que creó su primera *Musicale*, Takis las ha compuesto con distintos tamaños y combinaciones de elementos, desde obras individuales hasta conjuntos atronadores.

Si volvemos la vista atrás más de cincuenta años, de nuevo podemos entender estas piezas de otro modo. Seguimos sintiendo la carga elemental de una obra de arte que «hace un uso directo de las fuerzas de la naturaleza», pero ya no creemos que, como consecuencia, eso descarte una consideración de la estética dentro de su obra o de su actividad. El paso del tiempo ha acentuado el gran refinamiento y la sensibilidad visual con las que la máquina, el imán, el reflector, el radar y el cuadrante se nos presentan en las piezas de Takis. Son el resultado de una transformación poética, a menudo sutil y misteriosa y de difícil explicación.

A modo de ejemplo podríamos analizar también uno de los «Signaux» electrónicos de Takis (página anterior), una evolución de los que presentó por primera vez en 1962. En algunos casos se coloca la luz trasera de una bicicleta en lo alto de una larga vara, donde se enciende y se apaga. Con ese sencillo acto de elevación la lámpara queda alterada y se transforma en un indicador cósmico

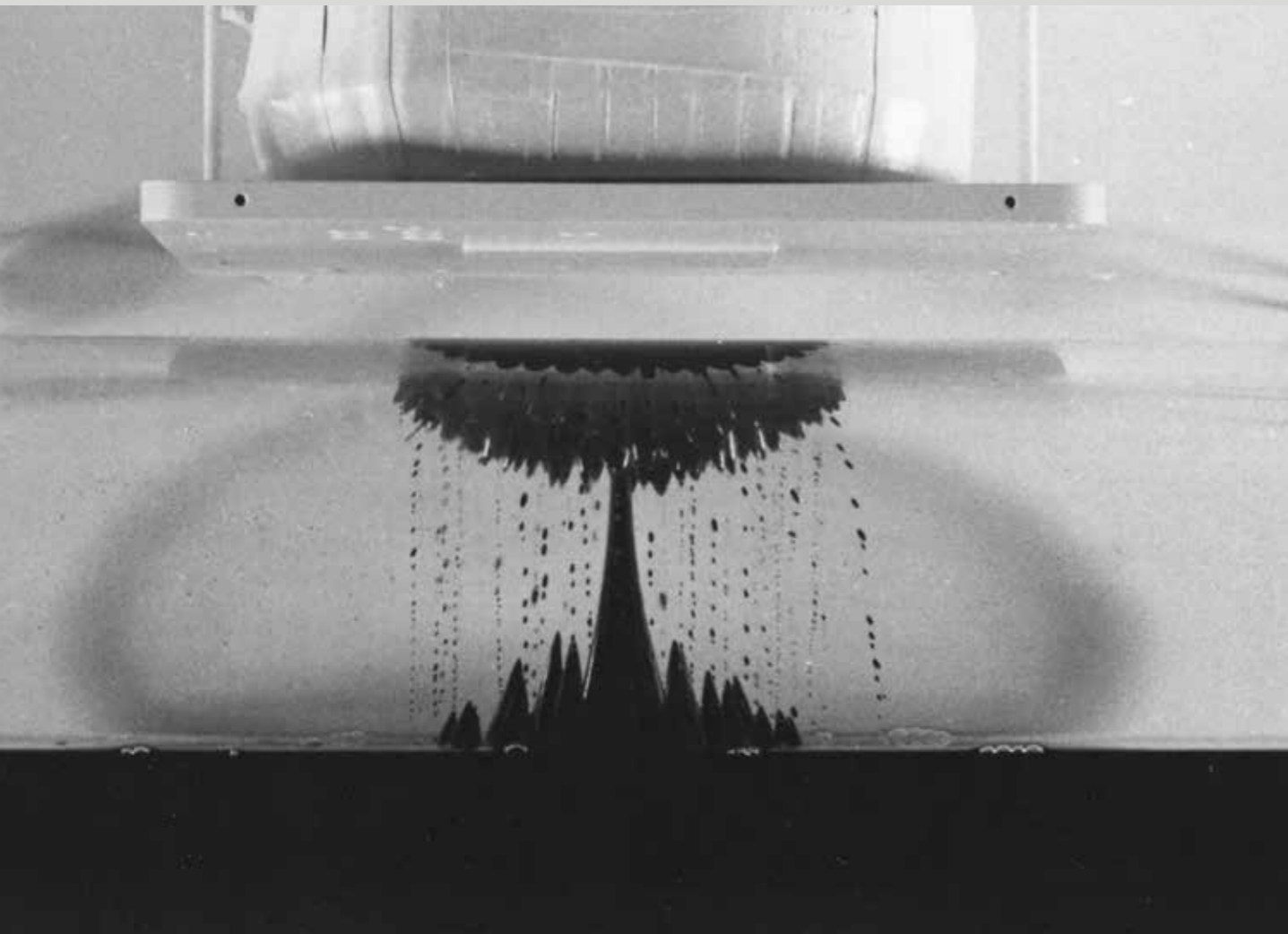


Electro-Magnetic Musical, 1966

del espacio y la distancia. En lugar de una emisión intermitente de energía, la lámpara pasa a crear una poética del espacio, teñida de tristeza y anhelos imposibles.

Al mismo tiempo, sin embargo, hay determinadas obras en las que las opciones estéticas son mínimas. En *Hydromagnétique* (debajo), de 1969, todo se orienta hacia la demostración de un fenómeno de energía electromagnética. El robusto armazón cuenta con un electroimán y un tanque de plexiglás lleno de un aceite mineral viscoso y polvo de hierro. El observador puede aumentar la corriente eléctrica girando un mando y ser testigo del ascenso del metal y de su hundimiento en forma de coronas oscuras.

En una fotografía de juventud vemos a Takis en mangas de camisa andando junto a una vía férrea bajo el sol abrasador de Grecia (página siguiente). Aunque hoy la escena podría parecernos «primitiva», para la mayoría de los griegos en los años cuarenta y cincuenta el ferrocarril todavía representaba la modernidad y la modernización. Takis recuerda una época en la que solo había un semáforo en toda Atenas.



Cuando llegó a Francia procedente de Grecia en 1954 la atmósfera era completamente distinta a todo lo que había vivido con anterioridad. La tecnología estaba por todas partes. Algo del suelo de Grecia se había perdido. Si bien las señales y las luces deslumbrantes del ferrocarril fascinaban de manera especial a Takis, el reverso oscuro de esa modernización era también la represión política y cultural.

Para Takis, Grecia era por aquel entonces «simplemente una cárcel inmensa»,⁵ y veía su situación personal como una «soledad infinita». «En aquel período era habitual entre los intelectuales griegos», escribió un contemporáneo, «el esfuerzo de liberarnos de nuestros antecedentes sociales, de la atmósfera sofocante de la sociedad burguesa griega del período posterior a la guerra civil, y nuestra generación encontró una salida no solo marchándose al extranjero, por supuesto, sino concentrándose en las lenguas extranjeras, los libros extranjeros y el pensamiento extranjero en general.»⁷

Takis llegó a París en 1954 en un momento culminante del cosmopolitismo de la ciudad. A pesar del dominio del arte estadounidense y del supuesto declive de la capital francesa como centro del arte moderno, los años cincuenta y sesenta siguieron siendo una época de gran creatividad y experimentación. Fue el momento en que Takis trabó amistad con Beiles, así como con los poetas estado-

Takis andando junto a la vía del tren cerca de su estudio de Anákasa (Atenas), 1955.

unidenses de la generación beat Allen Ginsberg, William Burroughs y Gregory Corso, el poeta británico Brion Gysin y Marcel Duchamp. Todos iban y venían de París en aquel período y todos alabaron de forma elocuente y poética la escultura magnética de Takis.

Una figura clave para organizar experimentos e innovaciones vanguardistas en el París de aquellos años era la galerista griega Iris Clert. Cuando Takis la conoció, pensó de inmediato que era una «mujer dinámica y muy libre, que tenía una sagacidad intuitiva para la publicidad». Es fascinante ver la aparición de cierta manera audaz de pensar entre los artistas jóvenes vinculados a la galería de Clert.

Un muy buen ejemplo es la forma en que los planteamientos sumamente individuales de Yves Klein y Takis acabaron centrándose en percepciones comunes. En 1958 Klein vació la galería Iris Clert y bautizó el espacio despojado como *The Void* [El vacío], plasmando con humor el concepto filosófico del vacío entre los límites conceptuales y físicos de la galería de arte.

Como hemos visto, el montaje de *L'Impossible. Un homme dans l'espace*, hecho por Takis en 1960 (p. 19), puede entenderse como un intento de romper radicalmente con las convenciones

de la escultura. Al buscar los medios de superar la representación e incorporar una fuente directa de energía no mecánica, Takis también buscaba superar la gravedad y con ello crear una nueva forma de espacio escultural (p. 58).

En mi opinión, se ha dedicado poquísima atención a la relación transformadora de Takis con los formatos tradicionales. Su producción aborda, por ejemplo, la categoría de la pintura destinada a colgarse de una pared, si bien tremendamente ampliada. Las obras de su serie «Murs magnétiques», iniciada en 1961, son claramente cuadros (pp. 30, 50-51). Su base es un lienzo con elementos abstractos que, en lugar de estar «en» el lienzo, flotan en el espacio por encima de él. Con gran delicadeza e ingenio visual amplía el concepto general de lo que puede ser un cuadro, pero, sin embargo, nunca he visto que esas obras se incluyeran en ninguna exposición global de la pintura de los siglos XX y XXI.

Un modo de superar esa exclusión sería ver con nuevos ojos el arte de Takis en relación con el de sus contemporáneos, y comparar sus obras en función de su tratamiento de la superficie. Es un campo en el que abundan especialmente las interconexiones fascinantes



y el ingenio irónico, anunciado tal vez por la producción de Lucio Fontana, en particular sus lienzos cortados de mediados de los años cincuenta en adelante. Fontana escribió: «Como pintor [...] no deseo hacer un cuadro. Quiero abrir el espacio, crear una nueva dimensión para el Arte, enlazarlo con el cosmos como si se expandiera más allá del plano restringido del cuadro.»⁹ Para él, aquello que parece ejercer violencia sobre la superficie en realidad mira dentro o a través de ella para imaginar un nuevo espacio.

La superficie también se transforma en un problema en algunas obras creadas por el artista venezolano Jesús Rafael Soto en los años sesenta. Soto logró colocar contiguamente, o entretejer, la presencia de «materia» en la forma manifiesta que recomendaba Fontana y de «energía» en forma de vibración óptica, producida utilizando el efecto de muaré. Pero uno de los ejemplos más hermosos cómo volver a pensar y cargar de energía la superficie es la serie «Dials» de Takis, en especial el magnífico *Cadran*, de 1969-1971 (pp. 28-29), de tamaño mural. Es como si el campo de energía vasto e indiferenciado llegara a la superficie mediante las leves sacudidas y parpadeos del animado repertorio de cuadrante, instrumentos, indicadores y lámparas reunido por Takis.



A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta la obra de Takis introdujo un nuevo elemento en la ecuación entre el mundo material y la representación, entre material y signo. En términos materiales, la energía contenida en un objeto de arte estático solo podía ser un rastro (ya fuera «objetivo», como las marcas de lluvia que Klein obtuvo atando un lienzo todavía húmedo al techo de su coche, o «subjetivo», como en el caso del automatismo psíquico practicado por artistas como Wols o Henri Michaux). Después de depositarse, esos rastros de energía no podían sino envejecer junto con el objeto material. Sin embargo, el arte cinético introdujo en las obras fuentes externas de energía que, a pesar de que el objeto como tal envejeciera, eran en sí mismas eternamente renovables. Siempre hay nuevas ráfagas de viento, o corrientes eléctricas, que devuelven el momento actual a un material que ya no es del presente, y con ello le confieren una nueva relación con el paso del tiempo, una relación que es a la vez lineal y cíclica.

En la obra de Takis en su conjunto son sumamente diversas las formas en las que emerge la fuente electromagnética. En muchas de las obras de la serie «Télélumière» es oscura y eruptiva, y la electricidad tiene la fuerza de un castigo (uno no puede imaginarse permanecer expuesto a ella por mucho tiempo). En otras obras, como *Magnetic Wall (Flying Fields)*, de 1963 (página anterior), es flotante y contemplativa, y el desafío a la gravedad prosigue durante años y años en un estado puro pero elástico, de exquisito equilibrio.

Entre esos dos polos de la producción de Takis está el goteo de corrientes recogido en «Dials», las luces solitarias y lejanas de la serie «Signaux» y muchas fusiones o interestimulaciones en las que el movimiento se propaga como sonido y la luz como movimiento, y lo invisible y lo inmaterial chocan con la masa sólida. De ese modo, sus obras tienden a resonar unas en otras. Cada una de ellas es un nuevo objeto poético que produce una fusión escultórica, pictórica, tecnológica, sonora y lumínica que no existía con anterioridad.

Dado que nuestras principales instituciones culturales están basadas en un sentido del tiempo lineal y no cíclico, el arte cinético las desafiaba de forma implícita. El interés de los artistas por la energía renovable, lo inmaterial y lo efímero chocaba con los códigos museísticos de momificación contra los efectos del tiempo. Y, del mismo modo, las propuestas cinéticas de los artistas chocaban con el sentido cíclico del tiempo que gobierna nuestras instituciones económicas, dado que el ciclo comercial niega el elemento de continuidad. Sus mercancías están hechas por un solo motivo, y se utilizan, se vacían y se agotan al ser consumidas.

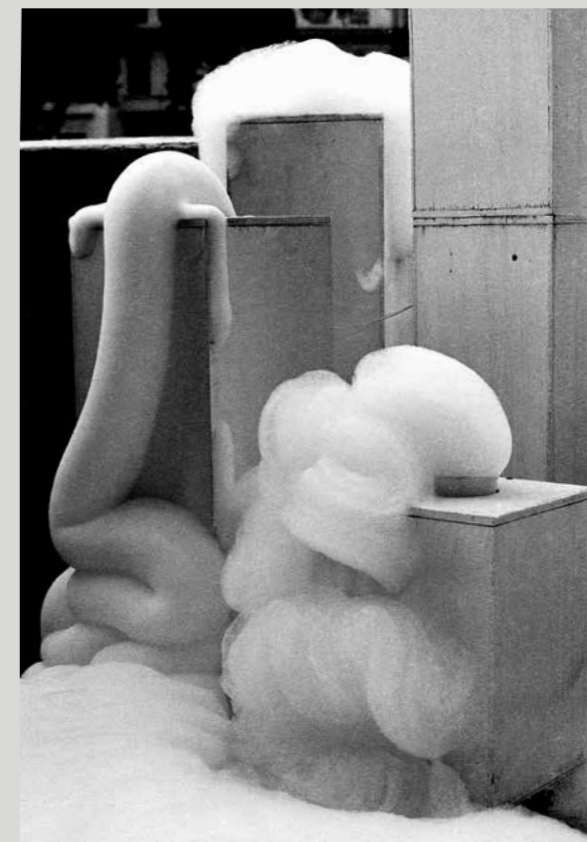


Imagen de archivo de *Cloud Canyons*, ca. 1964, de David Medalla, en la terraza de Signals de Londres

El arte cinético parecía buscar una estructura más orgánica, con analogías más próximas a los procesos de la vida, la muerte y la regeneración. Un modelo ejemplar de esa estructura puede encontrarse en las «Bubble Machines» de David Medalla, producidas por primera vez en 1963 (p. 31). Esas «esculturas» de espuma que crece y se descompone continuamente se enfrentan a ambos lados de ese ciclo. Sin embargo, también podrían entenderse en un sentido sumamente especializado como una propuesta en el discurso de la escultura, y de una manera popular y comunitaria como un objeto recreativo, casi como una fuente.

Las ideas de una serie de artistas durante esa etapa quedaron sintetizadas en artilugios muy sencillos que podían montarse sin dificultad a partir de materiales al alcance de la mano: la bolsa de aire y la piedra de Lygia Clark, el imán y el clavo flotante de Takis, la conjunción de pantalla a rayas y barra colgante de Soto, la espuma de Medalla, el corte de Fontana, la esponja azul de Klein, el monocromo blanco de Sérgio de Camargo, el contenedor-núcleo de Hélio Oiticica o el brazo rotatorio irreflexivo de Tinguely. Su actitud tenía un precedente en Duchamp, que ofreció un críptico recibimiento de palabra a muchos experimentos, entre ellos a los de Takis. En sus formulaciones artísticas más liberadoras esa «especulación cósmica» ha sido inseparable del espíritu de desacreditación dadá que floreció en las primeras obras de Duchamp, un espíritu que tenía también tradiciones en el pensamiento tanto científico como místico. En palabras del propio Takis, ¡el desafío a la gravedad es una forma de levedad!

Retrospectivamente, tal vez la unificación hecha por Takis de esos contrarios sea lo que mejor ha sobrevivido al paso del tiempo y a la absorción de su obra magnética en el discurso general del arte partiendo desde la posición externa que se le asignó en los años sesenta. Pero ese efecto temporal sigue siendo enigmático. En toda su obra, Takis ha comunicado su oposición a un concepto artístico separado del científico, como sucede en nuestro caso. En lugar de eso, él presenta una praxis artístico-científica unificada como signo de un futuro posible.

«Hice un dibujo en una hoja de borrador y [la mecenas estadounidense] Caresse Crosby lo colgó al lado de un Giacometti. Me emocioné mucho.»¹⁰

En 1955 Takis conoció a Alberto Giacometti. Fue el primero de una serie de contactos intermitentes y a menudo polémicos entre ambos artistas. El respeto de Takis por Giacometti es evidente, y su relación plantea muchas preguntas interesantes. Representan concepciones muy distintas del arte: a Giacometti lo han llamado «el último de los

escultores figurativos»,¹¹ mientras que Takis introdujo en el arte la energía del magnetismo y la electricidad. Sin embargo, esas diferencias no anulan cierta sensibilidad compartida, una fragilidad psíquica tal vez, ante el mundo moderno.

Giacometti señaló que los objetos electromagnéticos de Takis se desplomarían, y en consecuencia dejarían de existir como obras de arte, si se apagaba la corriente. Y es verdad en cierto sentido, pero lo que Giacometti no comprendió fue que el apagado era tan esencial para la obra de Takis como el encendido. Uno no podía existir sin el otro.

Encendido y apagado. Sonido y silencio. Negativo y positivo. Raíz y capullo. Duro y blanco. Flor y máquina. Orgánico y mecánico. Luz y oscuridad. Solemne y alegre. Ligero y pesado. Amable y violento. O, como en el caso de los «Signaux» de Takis, base y bombilla. Todo tiene su contrario. La lista es infinita. Pero lo que resulta tan sorprendente en el arte y el pensamiento de Takis es la tendencia de los contrarios a acercarse, a interactuar. Pensemos, por ejemplo, en la escultura de bronce *Fleur idole* (1954). Vemos aquí una polarización inmediata y esperada: la dureza del émbolo industrial combinada con la suavidad de la flor. Y viceversa. Entonces, si la mirada permanece, nuestras respuestas empiezan a mezclarse y surgen objetos desconocidos.

El juego entre contrarios, originado por el encendido y el apagado fundamentales, se vuelve cada vez más extraordinario a medida que se piensa en él, ya sea en el contexto artístico o en cualquier otro. No se considera que la base de una obra de arte sea parte de la obra propiamente dicha, sino que ocupa una especie de categoría secundaria. Y, sin embargo, una no puede seguir adelante sin la otra. Para que un objeto flote libremente tiene que haber un ancla. Las esculturas eléctricas de «Signaux» creadas por Takis no constan de un mundo, sino de dos: el superior de la bombilla luminosa y el inferior de la base oscura. Los dos son necesarios, pero la mayor parte de la atención se concentra en la bombilla. Al igual que en las obras tele-magnéticas de Takis, el «pequeño hueco espacial» aparece aquí, y se detecta un movimiento hacia la «igualación de los contrarios».¹²

No debería olvidarse otra dimensión de la producción de Takis. Se trata de su deseo pertinaz de trabajar socialmente, de explorar formas en las que sus descubrimientos artísticos intuitivos pudieran aplicarse de un modo práctico a las necesidades y problemas sociales. Takis puede considerarse un activista tanto en la política del mundo del arte como en los campos de la tecnología y la medicina.

El 3 de enero de 1969, con un gesto pequeño pero trascendente, Takis retiró a la fuerza una de sus obras del MoMA de Nueva York, ya



Fleur idole, 1954 (fundido en 2004), también en p. 38

que se exponía sin su consentimiento. Su reivindicación del derecho de los artistas a controlar su obra llegó en un momento en que colectivos como la Art Workers' Coalition y el Guerrilla Art Action Group plantaban cara a las coacciones implícitas en las vinculaciones entre museos (el MoMA en concreto) y las instituciones políticas y empresariales estadounidenses.

Asimismo, como ampliación práctica de su investigación electromagnética, Takis inventó una rueda flotante para extraer energía de las ondulaciones de las olas marinas. En 1969 se creó un prototipo en el Massachusetts Institute of Technology como homenaje a la *Roue de bicyclette* de Duchamp (1913), en colaboración con el científico Ain Sonin.

A sus casi 94 años, Takis ha vuelto con su arte al principio, aplicando todo lo que ha aprendido sobre el funcionamiento de la electricidad y el magnetismo de un modo al mismo tiempo visionario y pragmático. En cierto sentido imagina un tipo de existencia que supera nuestras convenciones del tiempo y el espacio, como prueba esta afirmación suya de 1964:

El electromagnetismo es algo infinito, invisible, que no pertenece solo a la tierra. Es cósmico, pero puede canalizarse. Me gustaría volverlo visible para comunicar su existencia y dar a conocer su importancia; me gustaría hacer visible ese mundo invisible, incoloro, asensual y desnudo que no puede irritarnos los ojos, el gusto o el sexo. Que es sencillamente pensamiento puro.¹³

Hasta que empezamos a preparar esta exposición, no me había dado cuenta de lo mucho que significa para Takis la «música» (o el «sonido»). Creía que se había ido «apagando» tras la década gloriosa de los años sesenta, pero, después de experimentar la extraordinaria potencia y la delicadeza de los gongs, las esferas plateadas y las secuencias musicales en Atenas el verano pasado he cambiado por completo de opinión. Estoy convencido de que su obra ocupa un lugar fundamental en el arte contemporáneo. La considero completamente nueva. Me costaba encontrar palabras que expresaran mis sentimientos.

Solo pude tomar unas cuantas notas inconexas allí mismo:

Algo del futuro
hizo que mi cuerpo se estremeciera con la grandeza
Una bola indefinida, plateada, etérea
Un gran barco asomándose al puerto
Una especie de hipótesis de los oídos
Una reinención de la escultura cinética
Movimiento hacia la igualación de los contrarios.

