

Forma eta figurazioa

Blake-Purnell bildumako maisu-lanak

GUGGENHEIM BILBAO

OROIPEN PERTSONALA: BILDUMAKO JATORRI ESPAINOLAK.....	3
INTENTSITATEAREN UKITU ARTISTIKOA: ESPAINIAREN PRESENTZIA BLAKE-PURNELL BILDUMAN	6
AKADEMIATIK ABANGOARDIAKO ARTERAINO: LATINOAMERIKAKO ARTEA BLAKE- PURNELL BILDUMAN	11
MELVIN BLAKE-REN ETA FRANK PURNELL-ENARTE-BILDUMA: ERREALISMOA ETA BESTE ZENBAIT ADIERAZPEN EUROPAN ETA IPAR AMERIKAN	16

OROIPEN PERTSONALA: BILDUMAKO JATORRI ESPAINOLAK

MELVIN BLAKE

Duela berrogeita bi urte, arte-bilduma bat egiteko aparteko gozamenak noraino eramango gintuen jakin gabe, Frank Purnell zenak eta biok bidaia harrigarri bati ekin genion. Eta bidaia hark artearen historia azaletik mirestetik sakonetik baloratu eta ulertzera eraman gintuen.

Bilduma osatzean, “horri aurre egiteko gai izango al naiz?” edo “nahi izanez gero, aukerarik izango al dut?” bezalako faktore garrantzitsuek baldintzatu zituzten gure erabakiak, baina norbere gustua, irizpideak eta interesak, abagunea eta gure arteko adiskidetasunak bildumagintzaren zeregin honi zirrara gehitu zioten.

New Yorkeko galeriak bisitatzen hasi ginenetik, pintura figuratiboa eta irudikatzailea izan ziren gure interesgune nagusia. 1961eko apirilean, bildumaren ibilbidea betiko markatu zuen zerbait gertatu zen. New Yorkeko Staempfli Gallery-an Antonio López García-ren erakusketa bat zegoen. Txundituta geratu ginen Tomelloson jaioa zen eta Madrilen lan egiten zuen 29 urteko artista espainol haren zur polikromatuko pintura eta eskulturen aurrean. Ezustean harrapatu gintuen. Ordutik, etorkizunean bildumari gehitutako edozein lanek López García-ren horiekin “elkarbizitzeko” gai izan behar zuen. Eta, hala, Paul Delvaux, René Magritte eta Domenico Gnoli bezalako pintore surrealista-metafisikoen duintasun idilikoak eskakizun hori betetzen zuela antzeman genuen.

López García-ren lehenengo erakusketa haren ondoren, Madrilera joaten hasi ginen maiz, Errealismo Magiko gisa definitu izan duten pintura espainolaren eskola aztertzeke asmotan. Pintura-eskola horrek eguneroko bizitzako ohiko irudiak objektu misteriosu eta magiko bihurtzen ditu. Eta, izan ere, artista horiek benetako errealistak eta aztiak direla esan beharra dago.

Staempfli galeriako erakusketa Madrilgo galeria baten lankidetzarekin egin zen, bertako jabea Juana Mordó emakume paregabea izanik. Bera gure gidari, profeta eta musa bihurtu zen Villanueva kaleko galeriako sotoan errenkadan gordeta zeuden pinturak erakusten zizkigun heinean. Nire ustez, denborak igaro ahala Espainiako arte garaikidearen historian mito bat dela erakutsi digu. Mito edo alegia izan, Juanari esker artista hauek ezagutzeko aukera izan genuen: Amalia Avia, Francisco Ferreras, Julio López Hernández, Carmen Laffón, Lucio Muñoz, Matías Quetglas eta Daniel Quintero.

1966an, Frankek eta biok harreman estuak izan genituen New Yorkeko Marlborough galeriako Pierre Levai-rekin. Hari esker, Larry Rivers ospetsuaren lanak ezagutzeko parada izan genuen, eta gerora, Fernando Botero artista hispanoa, bai eta Vincent Desiderio eszena historikoen pintore amerikarra ere.

1969tik aurrera, Madrilera joaten ginen bakoitzean ohitura bihurtu zen Egam galeriara bisita bat egitea, eta Enrique Gómez Acebo-rekin tarte bat egotea. Haren eskutik, gure ikuspegia zabaldu egin zen beste artista batzuen lanak topatu genituenean, esaterako Isabel Quintanilla eta Guillermo Lledó-renak. Eta esan beharra dago Enriqueren presentzia oraindik ere sentitu egiten dela bildumaren historian.

1969ko urte hartan bertan, Claudio Bravo ere ezagutu genuen, urte hauetan guztietan zehar nire lagunik onena, alegia. Txilen jaioa izan arren, eragin handia jaso du Espainiako kulturatik bai eta XVII. mendeko maisu espainolengandik ere, bereziki Velázquez-engandik eta Zurbarán-engandik. Eta oraindik ere tradizio espainolaren barruan pintatzen jarraitzen du. Floridan, Miami Beach-eko Bass Museum-ean duela gutxi antolatutako eta Sam Trower komisari izandako Claudio Bravo, Package Paintings erakusketarako idatzi nuen “Bravo, Bravo” saiakuntzan nioen bezala, “Bravoren koadroetako bat ikusi nuen lehendabiziko aldian, txundituta utzi ninduten ezkutuko sekretuak gordetzen zituzten pakete misterioitsu haiek, natura hiletako irudi kementsuek, bere begiaren eta eskuaren erabateko segurtasunak, irudietan hain nabarmenki adierazten den hori, bai eta ‘perfekzioan neurritz gainekoa’ den bere irudi klasikoaren aparteko eskuaireare”.

Gainera, Vandrés galeriako zuzendaria izan zen Fernando Vijande zenaren lana goraiatu nahi dut. Bertan, Bravoren Infantae koadro iskanbilatsua erakusgai izan zen, artista espainol berrien eskolarik aurreratuenaren ikur izatera iritsi zena.

Lagun horiek guztiek bildumaren ehuna ehotu dute. Horiei esker, erakusketa honetako artista guztiak ezagutzeko aparteko aukera izan dut, 1970ean 37 urte zituela hil zen Domenico Gnoli eta Balthus bakartia izan ezik. Eta lagun horiek elkarlanean aritu dira hain pizgarria den odisea hau hezurmamitzen. Talentua duen hainbeste jende ezagutzeak nire bizitza benetan biziagoa izatea eragin du, eta, beraz, omenaldi bat eskaini nahi diet guztiei, objektu dotore eta ederrekin egunero bizitzea sekulako aurkikuntza baita, eta haiei zor diet horrek eragiten duen zirrararen atsegina.

Harro sentitzen naiz artista horien bizitzan sartzera gonbidatua izanagatik. Horren ondorioz, Espainiako kulturari buruz eta artearen munduan izan duen eraginari buruz nituen ezagutzak zabaldu ditudala kontuan izanik.

Urteak igaro ahala, hemen aurkeztutako pintura asko mundu guztiko museoetan egon dira erakusgai, Brusela, Caracas, Cleveland, Dallas, Düsseldorf, Londres, Miami Beach, Paris, Pittsburgh, Rotterdam, Txileko Santiago, Tokio, Venezia, New York eta Madril bezalako hirietan.

Baina Guggenheim Bilbao Museoan, arkitekturaren altxor horretan bilduma erakusteko eta jendeari ezagutzera emateko aukera izatea, benetan, pribilegio handia da niretzat.

Eskerrak eman nahi dizkiet Thomas Krens, Solomon R. Guggenheim Foundation-eko Zuzendariari, bai eta Lisa Dennison, Solomon R. Guggenheim Museum-eko Zuzendariorde eta Bildumako Arduradunari ere, lan hauek hain areto berezietan erakustea ahalbidetzeagatik.

Espazio harrigarri horiek Guggenheim Bilbao Museoko Zuzendari Nagusia den Juan Ignacio Vidartek eskaini zidan bisita pribatu batean ezagutzeko aukera izan nuen, lehengo urteko abuztuan, Museoaren inaugurazioaren aurretik hain zuzen ere. Berari ere eskerrak eman nahi dizkiot bilduma hau Espainian erakusgai izatea ahalbidetu duelako, bildumagile gisa izan dugun jardunean asko erakutsi digun herria baita inspirazio-iturri nagusietako bat izateaz gain.

New Yorkeko Unibertsitatean Arte Ederretako irakasle eta zuzendaria den Edward J. Sullivan dk. ere eskertu nahi dut, erakusketa honen antolamenduan eskaini digun ikuspegi argitzaileagatik eta profesionaltasunagatik, bai eta bere saiakuntza hezigarriagatik ere. Horrez gain, eskerrak eman nahi dizkiet Madrilgo Complutense Unibertsitateko Arte Garaikideko irakasle eta El País egunkariko kritiko den Francisco Calvo Serraller irakasleari, eta Princetoneko Unibertsitateko Arte eta Arkeologiaren saileko irakasle emeritua den Sam Hunter jaunari, katalogoan agertzen diren aditu horien saiakuntzak ekarpen eruditua eta argitzaileak izan direlako.

Era berean, nire esker onik zintzoena erakutsi nahi diot J. Fiona Ragheb, Solomon R. Guggenheim Museumeko Ardua Arloko Laguntzaileari, erakusketa honen antolamenduan ulermen eta arreta handiz lan egin duelako; eta, azkenik, eskerrak eman nahi dizkiet New Yorkeko nahiz Bilboko Guggenheim Museoetako langileei, bildumagile gisa nire bizitzan aparteko abagunea den hau hain ardua handiz errealitate bihurtzeko egin duten lanagatik.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

INTENTSITATEAREN UKITU ARTISTIKOA: ESPAINIAREN PRESENTZIA BLAKE-PURNELL BILDUMAN

FRANCISCO CALVO SERRALLER

Nazioarteko abangoardiaren garapenarekin ia loturarik izan ez zuen arren, 1950eko hamarkadatik aurrera sortutako Espainiako errealismoa hemendik kanpo ezaguna egin den gertakari bat da gaur egun. Jakina, besteekin alderatuz gero, arreta gehiena Antonio López García-rengan jarri da, baina egia da ere laguntalde bati lotuta agertzen dela, hain zuzen ere Escuela de Bellas Artes de San Fernando-n izan zen garaian egin zituen lagunei, adiskidetasun hori kasu batzuetan familia erlazio bihurtzeraino. Haiei errealista madrildarren etiketa ezarri zitzairen, nahiz eta, gerora, hari-mutur guztiak ez zaizkion sailkapen-formula eraginkor baina behartu honi egokitu.

Blake-Purnell Bilduman Espainiako artisten presentziari buruz hitz egiten hasteko, nire ustez, “errealismo madrildarra” izenez ezaguna den gai honi ekitea litzateke egokiena; batetik, bertan talde horretako kide gehienak daudelako, edota, ondorengo beste belaunaldi batzuetatik orain aukeratutakoen artean, gainera, Antonio López-en diszipulu batzuk daudelako, hain zuzen ere Escuela de San Fernandon bertan arte irakasle izan zenean eta, bestetik, errealismoa Espainiako Eskolaren estilo edo artea egiteko modurik bereizgarriena izan delako.

Hala eta guztiz ere, “errealista madrildar” horien artea zer den eta zer esan nahi duen ulertzeko topiko historikoak eta soziologikoak bereizteko ahaleginak egin behar ditugu. Zentzu horretan, Espainiako artean joera errealista iraunkor bat egon den arren, bai eta XX. mendean ere, ezinezkoa da era homogeneo batean azaltzea. Izan ere, Espainiako arte tradizionalarekin gertatzen den gauza bera da, jendaurrean arte hori aurkezten duen iragarki-leloak, kronologiaren bi muturrak elkarbatuz, batere zerikusirik ez duten artistak bategiten saiatzen baita —adibidez El Greco eta Goya, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano, Pereda, Murillo, Valdés Leal edo Claudio Coello tartean direla—, artista horiek guztiek oso bestelakoak diren eredu artistiko eta pertsonalei erantzuten dietela kontuan izanik, gainera.

Dena den, XVI. mende bukaeraren eta XX. mendearen zati handi baten bitartean, egia esan, Espainiako artea kultura eta arte eszentriko baten erakusgarria izan da, azken mendeotako mendebaldeko artean nagusi izan den korrontearekin konparatzen badugu, klasizismoarekin, alegia. Eta desberdintasun edo eszentritate hori bertan areagotzen ari zen isolamendu politiko eta sozialaren ondorioa izan zen gainera. Mende honetan, Espainiak era liskarti batean bizitzen jarraitu zuen tradizioaren eta aurrerabidearen, tokiko identitatearen eta kosmopolitismoaren arteko erlazioa. Franco hil zen arte eta ondorengo aldaketa demokratikora arte, bertan eta kanpoan egindako artearen bereizketak jarraitu zuen. Kontraesan horrek desberdin eragin zuen Espainiako artistengan —haien lanean eta kalitatean—, baina baita beren lana atzerrian bizi ziren eta haien kide eta garaikide ziren artisten lanarekin bereizteko garaian ere.

Kontuan hartzen badugu “errealista madrildarrak” izenez ezagutzen den taldea, hasiera batean belaunaldiak, familiarterko erlazioak eta tokiak bateginda eratutakoa, konturatuko gara, hala ere, batetik, guztiak ez direla Madrilekoak ez eta errealistak ere. Adibidez, Antonio López bera, Amalia Avia, Enrique Gran, edo Carmen Laffón —nahiz eta artista hau “errealismo sevillarraren” barruan ere sartu duten— ez dira Madrilen jaioak. Eta, bestetik, konturatuko gara hasierako lagun eta familiarterko taldearen barruan, guztiak ez zirela errealismoaren ildotik joan, adibidez, Lucio Muñoz, Enrique Gran eta Joaquín Ramo. Batzuetan, elkarrekin ezkontutakoek, esaterako Antonio López eta María Moreno-k edo Francisco López Hernández eta Isabel Quintanilla-k, errealismoaren praktika artistiko komuna jorratu zuten, baina ez, ordea, Lucio Muñoz eta Amalia Avia senar-emazteak.

Espanian, 50eko hamarkadan, arte prestakuntza jaso zuten eta norberak bere lana jorratzeari ekin zion hamarkada hartan, panorama artistikoak dagoeneko utzi zion uniforme izateari. Izan ere, tokiko abangoardiaren korrante nagusia arte abstraktua izan zen, abstraktu-espresionista nahiz normatibo-geometrikoa. Gainerakoan, hamarkada hartan talde horretako kideak lantzen hasi ziren errealismo motak ez zuen batere antzarik ez errealismo akademikoarekin, ez garai hartako nazioarterko abangoardistarekin, ez eta, orokorrean, orduko korrante figuratiboekin ere. Hala eta guztiz ere, lagun-talde horrek bazuen zerbait komuna, errealistak izan ala ez alde batera utzita, hau da: motiboei aurre egiteko eta horiek lantzeko modua, beste hitz batzuetan esanda, begirada mota jakin bat. Hori denboraren poderioz baieztatu ahal izan dugun zerbait da, hain zuzen ere bakoitzari dagokion ibilbidea erretrospektiboki aztertu dugunean; eta konturatu gara gero eta nabarmenagoa dela teknika, materiaren ehundura-tratamendua, gama kromatikoa edo, besteren artean, denboraren arrastoa adierazteko modua antzekoak zirela.

Bestalde, lehenengo fasean ere, beren zentzu materiko komunak, ebazpen figuratiborik izan ala ez, oso dimentsio subjektiboa adierazten zuen, elementu onirikoak, afektiboak, “magikoak” erabiliz, edo, nahi bada, oso modu espainol batean errealtatearen eta surrealtatearen zentzu intimista nahastuz. Nolanahi ere, dibergentzia ondoren gertatu zen, bakoitzaren nortasuna eta estiloa garatu ahala, eta hori 60ko hamarkada arte ez zen gertatu. Benetan errealistak izaten jarraitu zutenek, harez geroztik, beharbada Julio López Hernándezen kasuan izan ezik, dimentsio oniriko edo magiko hori gutxinaka alde batera utzi zuten, soilik begibistakoa eta nabarmena den horretara gehiago mugatutako edo horretan zehaztutako definizioaren eta bestelako giro eta bihozkada poetikoaren mesederako.

Nire ikuspegitik, horien guztien ibilbide bereziena Antonio López Garcíaena da. Argi naturala den bezalaxe jaso beharrak asko baldintzatzen du artista hau errealtatea irudikatzeko orduan, hau da, berarentzat denboraren iragaiteak eragin handia du errealtatean. Antonio Lópezen obsesioa ez da motiboak zehatz-mehatz diren bezala irudikatzea, horietan argiaren irradiazioa isladatzea baizik. Zentzu horretan, oraingo edo lehenengo beste edozein artistarentzat bezala, zenbait arrazoiengatik teknikari edo adimenari dagokionez lan bat amaitutzat ematea zaila da beretzat; baina arrazoi horiek alde batera utzita, bere kasuan, batez ere koadro bat amaitutzat emateko atzeratu eta atzeratu aritzen dela aipatzen denean, beregan, nire ustez, bere lehenengo zirraraz sorrarazi zuen argiaren hasierako inpresio hori gordetzeko exigentziak du eragina. Horregatik, denboraren iragaiteak argia nabarmen aldatu duenean, aire zabaleko ikuspegi paisajistekin edo, esan ohi zen bezala, zuzenean naturatik pintatzean gertatzen den bezala, Antonio Lópezek lana eten eta, nolabait esateko, esperotako itzulera ziklikoaren zain geratzen da.

Bestetik, horrelako zerbait gertatzen zaio, adibidez, natura hil batekin hasten denean. Kasu honetan, badirudi, paradoxa ematen duen arren, Antonio Lópezek mugigaitza denaren mugikortasuna jaso nahi duela, frutaren eraldaketa sotila eta etengabea, fruta bera izanik, “geldirik”, itxuraz aldatu gabe, nahiz eta errealitatean aldatu besterik ez den egiten. Eraldaketa geldo baina etengabe horrek ikuspegi berriak, erakargarriak eta adierazgarriak eragiten ditu, eta horietan oinarrituta marrazki edo pintura berriak iragartzen dira. Horrela, Antonio Lópezen artearen arazo dramatikoa pintatzen dituen gauzei gertatzen zaiena zehaztean eta finkatzean sortzen da.

Nolabait ere, denboraren iragaitearen ikuspegi edo berriuspegi dramatiko horrek aipatutako errealista gehienengan eragina dauka, baina, jakina, interpretazio desberdinak izan ditu. Bada hiriaren zahartzea ikuspuntu nagusitzat hartu duenik, esaterako Amalia Aviak, iraganaldiko hondakinak eta hondarrak hartuz, horien jatorria edo egoera edozein izanik ere; edo etxe barruko gelditasun intenporala hartu duenik ere, bertako objektuen arrasto isilari jarraituz, baina, eredu historiko holandar famatuan ez bezala, objektu horietan denboraren iragaitearen erakusgarria azpimarratuz, hau da, pitzadurak, traste akastuak, erabileraren poderioz kolokan geratutako altzari xumeak eta abar, gustu naturalista espainolaren arabera. Horien artean, batzuek, Isabel Quintanillak adibidez, denborak eragindako zauriaren alderdirik dramatikoena eta latzena nabarmentzen dute, eta beste batzuek, Julio eta Francisco López Hernándezek adibidez, zenbaitetan existentziaren atsekabe tragikoaren aurrean oso sentikor, errealitatea aura liriko eta ameslari batez biltzen dakite. Zentzu horretan, Carmen Laffón-en kasua berezia da, enpatia nostalgiko handia (gauzen ingerada giro garden batean lausotuz) nahastu egiten baitu, aldi berean, konposizioari dagokionez oso ondo antolatuta dagoen ikuspegi “urrundua” mantentzeko ahaleginarekin, tentsio emozional horrek begiratzearen argitasunari oztopo egin ez diezaion. Azkenik, María Morenok lore xumeen edertasun hauskorra, leihotik antzematen den zuhaitz hori, lau paretek ezarritako mugetatik ihesi doan naturaren edozein zati nahiago dituela erakusten digu.

Ikuspegi horien guztien atzean, lehen esan dudan bezala, oso espainola den sentimendua antzematen da, hain zuzen ere existentziaren eskastasunarena, nahiz eta aldi berean mende honetako Espainiako gizartearen herri-historiaren berezitasun bat adierazten den, gizarte hori gutxinaka hirietara emigratzera behartuta egon baitzen, bai eta ohiturak eta paisajeak, erritmoa, eta bizitza-estiloa aldatzera ere. Izan ere, gertakari hura nabarmenago bihurtu zen 50eko hamarkadaren eta 70ekoaren artean, urte haiek erabakiorrak izanik ia artista horien guztien heldutasunerako.

“Errealismo madrildarraren” kide eta lagun-talde horren barruan, aurretik esan dudan bezala, pintura figuratiborik egin ez zuten batzuk zeuden, esaterako Lucio Muñoz, Enrique Gran eta Joaquín Ramo. Blake-Purnell Bilduman horietako bat dago ordezkatuta, Lucio Muñoz; zur gogor pintatuek erliebearen kutsu handia dute, eta ez dira materiaren zentzu espresionista goraiatzera soilik mugatzen —eta horrek eskultura polikromatuaren Espainiako antzinako tradizioa isladatzen du nolabait ere—, gainazalean era delikatu batean dar-dar egiten hasten den azal sotila, haragia dardararaztera baizik. Errealitatearen bi dimentsioak, garrasiarena eta laztan isilarena berak horrela jasotzeak, eta ehundurarekiko erakusten duen sensibilibitateak gauza komun asko ditu, hondoan eta forman, bere kide errealisten lanarekin.

Denbora igaro ahala, konbentzituta nago garai horretako Espainiako arteari bestelako modu batean begiratuko zaiola. Horrela antzeman ahal izango da “errealismo madrildarraren” belaunaldiko taldekideak —figuratiboak izan ala ez— artistikoki elkartzen dituen funtsezko unitatea ez ezik, biografiaren ikuspegitik

haiekin zuzenean zerikusi handirik edo batere izan ez zuten beste zenbait kide garaikideena ere. Hori da, hain zuzen ere, Francisco Ferreras kataluniarraren kasua. 1927an jaioa eta, beraz, aurrekoak baino urte gutxi batzuk zaharragoa, artista horrek pintura mota materikoaren bidetik jo zuen, hareak erabiliz. Daniel Vázquez Díaz-en diszipulu izan zen, gerraosteko aldi latz hartan joera abangoardistak zituzten beste zenbait gazte bezala, haietako batzuk gerora 50eko hamarkadako berrikuntza artistikoaren kide entzutetsuak izanik. Dena dela, Ferrerasen lan helduak Espainiako gustuaren beste dimentsio bat eskaintzen digu, Tàpiesek hezurmamitu zuena, bere lanak Riberak erabilitako paletaren kolore-tradizioaren, hau da, okre, gorri eta marroien, eragina jaso zuelarik. Kataluniako artista horietako batzuek, adibidez Tàpies, Ferreras edo Guinovart-ek, beren lan abstraktuaren zentzu erreala aldarrikatu dute, eta hori, bestelako ikuspegi batetik, Lucio Muñoz buruz lehen esandakoarekin bat dator, betiere ahaztu gabe, artista honi dagokionez, zuraren erabilerarekiko Ferrerasesk erakutsitako antzeko interesa izan duela.

Orain arte aipatu ditugun artista guztiak barne hartzen dituen belaunaldiko panoramatik atera gabe, guztiak 20ko hamarkadaren bukaeran edo 30eko hamarkadan zehar jaioak izanik, kasu berezi bat dugu, Xavier Corberó kataluniarrarena. Urreginen familia kataluniar batekoa eta Llorenç Artigas eta bere aitak sortutako Massana Eskolan prestatua, begibistakoa da Corberók ondo errotuta zituela sustraiak bere herriko arte tradizionalen. Nahikoa da gogoratzea Julio Gonzálezen eta bere familiakoen aurrekaria. Hala eta guztiz ere, bere prestakuntza apartekoa, kosmopolita izan zen, Espainiak bizi zuen garai hartarako. Izan ere, ikasketak Londresen jarraitu zituen eta handik gutxira, 1960an, New Yorkera joan zen. Bertan, oraindik han bizi ziren abangoardista historiko handi askorekin harreman zuzena izan zuen. Egia da Corberók ez duela bere familiarteko inguruko teknika eta estetikaren arrastoa inoiz galdu, baina berak erabilitako informazioaren aberastasunak eta, batez ere, material eta tekniken erabileraren aldakortasunak bere estiloari nazioartekotasun kutsu handiagoa eman dio besteenarekin konparatuz. Dena den, formaren estilo organikoa gordetzen du, Arp-ekin lotu daitekeena, baina oso kataluniarra den dimentsio telurikoarekin, ordea.

70eko hamarkadaz geroztik, Espainiako errealdaren beste belaunaldi bat sortu zen, eta horietako batzuk Blake-Purnell Bilduman agertzen dira baita ere. Artista horiek Florencio Galindo, Guillermo Lledó, Matías Quetglas eta Rafael Cidoncha dira, 40ko hamarkadaren erdialdean edo 50ekoaren hasieran jaioak. 70eko hamarkadaren urte haiek nazioarteko abangoardiaren garapenaren jarraibideak eman zituzten eta horiek Espainian izan zituzten ondoreak, Ameriketako hiperrrealismoaren arrakastarekin eta Espainiako gizartea kanpora gehiago irekitzearekin bat egin zuten. Hala eta guztiz ere, 70eko hamarkadako Espainiako errealista berri haietako batek ere ez zion modaren agindu soilari jarraitu. Hori, neurri batean, bertako artistek bat-batean eta mekanikoki Pop kultura asimilatzeak egindako erresistentziagatik izan zen, herriaren garapen industrial asko bizkortzen hasia zen arren; baita “errealismo madrildarra” izeneko ereduak izan zuen eraginagatik ere, ordezkari nabarmenena eta ospetsuena Escuela de San Fernandon aldi baterako arte irakaskuntzan ziharduen Antonio López García izanik. 70eko hamarkadaren hasieran nazioartean entzutetsua izaten hasi zen bere lanaren bidez eta, jakina, San Fernandon ematen zituen eskolen bidez, Antonio Lópezek belaunaldi gazteena osatzen zuten talentu berri asko erakarri zituen. Horren emaitza konbinazio interesgarri bat izan zen, Espainiako tradizio errealdaren ezaugarri ziren tokiko elementuek eta nazioarteko abangoardiaren teknika piktoriko hotzenek osatua. Nolanahi ere, adierazgarria da artista horien artean gehienek Espainiako gustu

errealistaren “motiboak” behin eta berriz erabili izana, Florencio Galindo eta Guillermo Lledóren kasuan nagusiki, biak Gaztelakoak izanik eta aurreko sentsibilitateari atxikienak izanik.

Mallorcako Matías Quetglasek irudimen oparoa eta kutsu sarkastikoa zuen eta, bere aldetik, familiaren gai obsesiboa tentsio erotikoa eta psikologikoen unibertso konplexu bihurtu zuen, batzuetan, espresionismoaren ertzetik ibiliz. Gainera, bere mundu mediterraniar epelaren giroa eta argia irudikatzeari ekin zion azkar, eta horrek indarra kendu zion, ia desegin arte, Espainiako errealismoak ezaugarritzat zuen zorrotasunari. Rafael Cidonchak, bere aldetik, aurrekoak baino gazteagoa eta prestakuntza eta modu oso kosmopolitak izanik, berehala utzi zituen agerian Claudio Bravo eta Avigdor Arikha bezalako pintoreen edo Londresko Eskolako artista britainiarren eraginak, oso espainola den barne tentsioaren nolabaiteko ukitua galdu gabe, ordea.

Gaur egun bizirik dauden eta lanean diharduten Espainiako hamabi artista horiek oso adierazgarriak eta esanguratsuak dira Blake-Purnell Bilduman, zalantzarik gabe Espainiak artean duen ukituaren, hau da, intentsitatearen erakusgarri.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

AKADEMIATIK ABANGOARDIAKO ARTERAINO: LATINOAMERIKAKO ARTEA BLAKE-PURNELL BILDUMAN

EDWARD J. SULLIVAN

Melvin Blaken eta Frank Purnellen Bilduma aparteko lan-sorta interesgarria da, eta lehenengo begiratu batean lan horietan joera eta aukera artistikoen aniztasuna antzeman badaiteke ere, ondo behatuz gero, estilo eta filosofia artistikoen bat egite eta elkartzeko ugaritasunak adierazten digute. Hori nabarmena da bereziki Latinoamerikako lanen kasuan. Blake-Purnell Bilduman Latinoamerikako artisten kopurua nahiko txikia izan arren, haien lanek arterako begi zorrotza duten bildumagileon ondarearen portzentaia handi bat osatzen dute.

Kolonbiako artista den Fernando Botero da, beharbada, Latinoamerikan bizirik dagoen artista ospetsuena. Alde batetik, 60ko hamarkadan Latinoamerikan garrantzia hartu zuen (eta Kolonbian indar berezia hartu zuen) pop art-eko joera nagusiekin lotu dezakegu. Hala ere, Botero tradizioaren ikuspegitik ere erraz ulertzeko aukera izango dugu. Bere sustraiak oso errotuta baititu marrazki, pintura eta eskulturak egiteko modu akademiko klasikoetan. Izan ere, Botero ikasle leiala izan da Errenazimenduko eta Barrokoko praktika artistikoetan. Eta bere marrazki, pintura eta eskulturen gaiek sarritan iraganaldiarekiko duen lotura erakusten digute. Blake-Purnell Bildumak Boteroren lanaren aparteko adibide batzuk ditu, adierazitakoaren erakusgarri bikainak izanik.

Txileko artista den Claudio Bravok geografi-ingurune anitzekin lotura izan du. Valparaíso jaioa, Txileko Santiagon ikasi zuen, eta prestakuntzaldiko urterik garrantzitsuenak Madrilén eman zituen. Bere errealismoa oso pertsonala eta bereizgarria da, eta hori, neurri batean, Madrilgo mugimendu errealista osatzen zuten beste kideekin izandako loturagatik izan daiteke (Antonio López García, Francisco López Hernández, Isabel Quintanilla eta beste zenbait), horiek ere Blake-Purnell Bilduman bikainki ordezkaturik daudelarik. Tangerrera joan zenetik, hiri islamiko honetako paisajeak eta eguneroko bizitza izan ditu inspirazio-iturri nagusitzat, eta bere mihise eta marrazki helduetako askok bera orain bizi deneko lekua erakargarri bihurtzen duen enigmaren zentzuaz bilduz. Bravori dagokionez, Grezia eta Erromaren eta Errenazimenduaren iraganaldian errotutako tradizioetatik ondorioztatzen da halaber bere sentsibiltatea. Espainiako Urrezko Mendeak indar eragilea izaten jarraitzen du bere lanean eta konposizio isolatu asko erabazteko Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán eta beste artista batzuen arteari egiten dizkion zeharkako aipamenak ulertu beharko dira.

Bilduma honetan ordezkaturik dauden Latinoamerikako bi eskultoreen kasuan, irudiarekiko hurbilketa tradizionala nahiz abangoardiakoa neurri berean antzematen dira (eta, izan ere, giza irudiarekiko interesa da Blake-Purnell Bildumako lan gehienak batera biltzen dituen elementua). Raúl Valdivieso Txileko

eskultorea ezaguna da bere forma leun dotoreengatik, nolabait ere abstrakziora jotzen dutenak (gizakiarenak nahiz animaliaarenak). Baina, anatomiaz eta gorputzak espazioan betetzen duen funtzioaz duen ulermena onartutako hurbilketa akademiko batean oinarrituta dago aldi berean, hurbilketa hori gaztaroan ikasia eta bere ibilbidean zehar (gehienbat Madrilén garatu zuen horretan) nabarmen eraldatua izanik. Valdiviesoren irudien gainazal dirdiratsuetan, erreferentzien entziklopedia birtual bat topatzen dugu, antzinako Egiptoko arteraino nahiz 1930eko hamarkadako art déco mugimenduko eskultoreen irudi dotore eta lirain batzuen berrasmaketaraino atzera eginez.

Blake-Purnell Bilduman ordezkaturako artistarik gazteena Javier Marín eskultore mexikarra dugu. Bere gorputz enborrak eta gizonezko nahiz emakumezko figura osoak arte klasiko eta errenazentistaren munduan murgilduta daude. Marínen lanak pentsaezinak lirateke eskulturarekiko hurbilketa tradizionaletan jaso zuen prestakuntza sakon hori gabe. Hala eta guztiz ere, ikasitakoa hartu eta giza formaren simulakro bat sortzeko ideiak berrasmatzen ditu funtsean. Izan ere, Blake-Purnell Bilduman ordezkaturako artista latinoamerikarrek lortu duten irudigintza tradizionalaren eta praktika artistikoaren egokitzapenaren eredu bikain bat da Marín. Academia de San Carlos-en ikasi zuen, Mundu Berriko arte-erakunde ofizial zaharrenean, alegia. San Carlos 1785 urtean sortu zen, eta bertako egitura teorikoa bai eta artista gazteen prestakuntza praktikorako metodoak ere Madrilgo Academia de San Fernandok ezarritako horietan oinarritu ziren. Ondorengo mendeetan, Latinoamerikako beste leku batzuetan ere ireki zituzten Europan inspiratutako academia gehiago. Rio de Janeiroko Real Academia eta Habanako Academia de San Alejandro (1818an irekia) izan ziren lehen academia horietako batzuk. Eskola horietako bakoitzak antzinako eta Errenazimenduko eskulturen eskaiolazko moldeak kopiatzea eta artearen teoriari buruzko eskolak entzutea bezalako metodoak sustatu zituen. Ikasketa-planaren alderdi horiek eta beste batzuek Europako lehenengo academia (Erromako San Lucca-koa) XVI. mendean sortu zenetik sortzaileak gidatu zituzten arte-irakaskuntzaren oinarriak ezarri zituzten. Izan ere, Blake-Purnell Bildumako Latinoamerikako artista guztiek ondare iraunkor horren eragina jaso dute eta horietako bakoitzak ondare horren eraginpean lan egin du artea sortzeko, arte hori originala eta azken joera abangoardistekiko hurbilketa berezi batez ezarritako ereduaren alderdiak barneratzen dituen izanik. Marínen kasuan izan ezik, hemen kontuan hartutako artista batek ere ez zuen eskolarik jaso ofizialki ezarritako arte-akademietan. Hala eta guztiz ere, kontuan hartzekoa da erakusteko era tradizional honek artista horietako bakoitzaren irudimen artistikoan izandako azken eraginak duen garrantzia.

Erakusketa honetan, Fernando Boteroren lanak hainbat alditatik jasotako hari askoren bategitearen erakusgarri bikainak dira, guztiak batera ehotu direlarik artista honen irudimen oparoan, adierazpen pertsonal aparteko baten lana sortzeko. 1950eko hamarkadaren bukaeratik, Boterok marrazteko, pintatzeko eta eskulturak egiteko modu berezi bat landu du, gizakiaren forma, sentsualitatea eta haragikoitasuna goraiatzeko duena. Bere ustez irudiak ez dira lodikoteak, giza existentziaren alderdi probokatibo, erakargarri eta desiragarri guztien hezurmamitza baizik. Zentzu horretan, Venusa irudikatzen duten bildumako bi lanek Boteroren artearen funtsezko ezaugarrien pertsonifikazio bikaina dira. Mihise gaineko ikatz--marrazki eskerga (1971) ehunduren eta tonu sotilen estudio bikain bat da. [Lan horretan](#), Venus jainko eta jainkosen panteioan duen jarrera arranditsutik atera eta erabat lurtarra den latoizko ohe zaharkitu baten gainean ezartzen du, gau-mahai txiki bat ondoan dela. Ilea moteltasunez orrazten du ispilura begira, katu potolo bat begira ari zaion bitartean. Jakina, logela bero--beroaren erreinuan gaude, maitasunaren emakume profesionalaren gela nahiko estu batean. Lan honetan adierazitako burdelaren gaia Boterok bere ibilbidean zehar landu dituen gaien erreperatorioan agertu da.

Batzuetan, erreferentzia horiek zuzenagoak dira, bere jaioterria den Medellíneko putetxeen koadroetan adibidez. Beste batzuetan, kasu honetan adibidez, logelako ohearen gozamenari buruzko erreferentziak sotilagoak dira, zeharkakoak. Jakina, lan hau behatzean burura datorkigun lehenengo gauza maitasunaren gaia iradokitzeke historian zehar erabili diren zeharbideen aniztasuna da, Tiziano-tik hasi, Barrokotik jarraitu, Peter Paul Rubens-en *Ispiludun Venusa* lanarekin (irudi honetarako iturri bisual nagusia), eta Rococó aldiko Fragonard, Boucher eta Watteau-ren horietaraino. XIX. mendeak eta XX. mendearen hasierak sexuaren salerosketari buruzko ikuspegiaren aldaketak irudi makurragoak eta beltzagoak eskaintzen dizkigute Henri de Toulouse Lautrec-en lanetan edo José Clemente Orozko-ren hasierako marrazkietan. Dena den, Boterok testuinguru atsegina eta gozamenezkoa soilik eskaintzen digu lan honetan, *Venusa* neska bakuna, tolesgabean bailitzan agertuz.

Hala eta guztiz ere 1977-78ko *Venus* eskulturak irudiarekiko oso bestelako hurbilketa adierazten du. Boterok benetako sinbolo monumentalizatua sortzen du, jainkosa grekoerromatarren birsorkuntza bat izanik, goieneko unean. Bere irudi dotorea ez litzateke lekuz kanpo egongo antzinako tenplu batean. Venusen ilea, kaskoa bailitzan, aurpegi serioaren marko gisa agertzen da, bere gorputzaren handitasunak sentsualitate erotikoaren pertsonifikazio honek normalean adieraziko lukeen eztitasunaren eta samurtasunaren erreferentziari ia guztiz uko egiten dion bitartean.

Boteroren eskultura bere ekoizpen artistikoaren fazeta intimo bat da. Bere hasierako hiru dimentsioetako lanak egiteko (material esperimentalekin eginak) gaztetan Kolonbian ezagutu zituen irudi barroko kolonialak izan zituen inspirazio-iturritzat. Hala ere, 1970eko hamarkadatik aurrera, brontze eta marmolezko lanak (Italian, Pietrasantan duen etxean igarotako udaldietan egina) antzinako munduaren tradizioa alde batetik eta bestetik Jacobo della Quercia, Donatello eta Michelangelo bezalako Errenazimenduko maisu horien lorpenak bat eginez sortutakoak dira, horiengandik hartutakoa izanik bere ikuspegi plastiko bereziaren garapen-bidea. *Venus*-ak (sei eskulturek osatutako sortako bat) osotasun organiko baten zati bat osatzen du, artistak sortutako irudi eskultorikoen “familia” bat, alegia, horietako asko batera agertu direlarik Boteroren aire zabaleko erakusketa ospetsuetan, adibidez, Madril, Paris, Washington DC, New York eta Luganon.

Blake-Purnell Bilduman, Boteroren hirugarren lana duela gutxiago egindako *Monsinorea* (Monsignor) koadroa da, hain zuzen ere 1996an bukatua. Aurrena, urte bereko urritik azarora bitartean New Yorkeko Marlborough Gallery-n izandako erakusketa handi batean izan zen erakusgai. Bertaratutakoek nolabaiteko aldaketa antzeman zuten artistak lanarekiko duen hurbilketa estetikoan. Irudietan maila intimoagoa, koloreen sotiltasun handiagoa, bai eta aldarte kontenplatibo eta malenkoniatsuagoa ere antzeman zitekeen. *Monsinorea* Boteroren artean izandako aldaketa diskretuaren eredu bikaina da, heldutasun artistiko eta barnekoitasun handiagoa adierazten duena. Hemen ikus daitekeen imajinak, Boterok hain maite duen aurrez aurreko jarreraren, bere bizitza eta, orokorrean, munduaren egoerari buruzko gogoeta egiten ari dela dirudi. Koadro honek aurreko *Venus*-aren sentsualitate optimistarekin zerikusi gutxi dauka.

Blake-Purnell Bilduman, Claudio Bravoren hirurogei eta hamarretik gora lan daude, artistaren pintura eta marrazki sorta bikaina osatuz. Erakusketa honek olio-pintura nagusiak erakutsi nahi ditu, bai eta paperean egindako aparteko estudio batzuk ere. Horietako bakoitzak pertsonalitate artistiko konplexu honen hainbat fazeta erakusten ditu. Paperean egindako azkenetako lanen artean 1969ko *Kaskoak* (Helmets)

dugu, itxuraz bi motozikleta-kasko apal baten gainean besterik agertzen ez duen estudioa. Hala eta guztiz ere, hori baino askoz ere gehiago antzeman daiteke. Bertan, nabarmenak dira pop arteari buruzko erreferentziak. Izan ere, 60ko hamarkadan Bravok egindako pintura eta marrazkietako bat da, objektu arruntak isolaturik adierazten dituen horietako bat: disko-makina bat, bota-pare bat, atleten pisuak eta abar. Gainera, Kaskoak eszenatokitik kanpo dauden bi gizabanakoen erretratu bikoitza izan daitekeela pentsa daiteke baita ere. Vincent van Gogh bezalako artisten tradizioari jarraituz, laguna zuen Gauguin-en erretratu hunkigarria bere aulkia (hutsik) irudikatuz sortu baitzuen. Apartekoa da Bravok sugestiorako duen ahalmena ere.

Claudio Bravok ahalmen berezia du baliabide xumeenetatik enigmaren, misterioaren eta dilemaren zentzua sortzeko. Eta hori nabarmena da 1960ko hamarkadaren bukaeran artistak lantzen hasi zituen “bildutako paketeen” pintura-sailan. 1970eko azaroan New Yorkeko Staempfli Gallery-n sail gisa erakusgai izan zirenean, kritikek lan berritzaile eta freskotzat jo zituzten, haiek goraituz. Izan ere, Bravoren pakete-pinturak, esaterako Blake-Purnell Bildumako *Santa Teresari omenaldia* (Homage to St. Theresa) izenburu enigmatikoa duena, neurri batean Bravok abstrakzio garaikidearekiko orduan zuen interesaren emaitza izan ziren. Artistak honela zioen “Koadroen ideia hori neurri batean Mark Rothko-ren kolore-eremu zabaleko koadroak behatzetik sortu zitzaidala uste dut, eta neurri batean Antoni Tàpies-ek egindako zenbait lanetik ere, mihisearen gainazala zeharkatzen duen soka erabiliz”¹.

Pakete-pinturan ehundurarekiko oso sentsibilitate berezia antzematen da, Bravok Espainiako pintura barrokoen ukimen-kualitatearekiko duen mirespenaren emaitza gisa.

Santa Teresari omenaldia lanean, paperaren kualitate “ukigarria” Zurbaránen koadroetako oihalenaren antzekoa da. Zentzu batean, Bravoren natura hil guztiak (pastelean egindako adibide bikain ugari hemen dira erakusgai) Espainiako Urrezko Menderearekiko duen mirespenaren azken emaitza direla esan daiteke. Gainera, tamaina handiko figura-konposizio ugari daude, Espainiako maisu zaharrekiko duen benerezioa berdin gogorarazten digutenak. Bereziki *Vanitas*-en antzeman daiteke hori, konposizio barrokoetako eguneratzea izanik (adibidez, antzeko gaiak lantzen dituzten Antonio de Pereda-ren koadroak), hain zuzen ere Calderón de la Barca-k idatzitako *La vida es sueño* horren, Urrezko Mendeko dramarik handienetakoa, ondoreak izan ziren kezka filosofiko eta teologikoetatik eratorria. Espainiako maisu-lan klasiko bat inspirazio-iturritzat izan zuen beste lan bat, Infantae dugu (Velázquez-en *Las meninas* koadroko erdiko figuratik eratorria), eta lan horretan artistaren alde bihurria somatzen dugu. Madrilgo galeria batek sustatutako arte erotikoari buruzko erakusketa baterako sortua, Infantae lanak izugarritzko iskanbila eragin zuen eta konfiskatu egin zuten aldi baterako Francoren erregimeneko aldi errepresiboenean.

Bravoren neurritz gaineko jakinminak Espainiako artearen mugak gainditzen ditu, ordea. Bere lan askotan, nazioarteko mugimendu artistiko anitzetatik jaso dituen irudi eta gaiekiko duen atxikimendua antzematen da. Bere aparteko *Kristo etzanda* (Lying Christ) lana azkena da artearen historian zehar patetismoaren eta desolazioaren irudi bakarti gisa agertzen zaigun hildako Jesusen irudikapenen artean, horietatik ezagunena Milango Pinacoteca di Brera-n dagoen Andrea Mantegna-ren *Kristo hila* (g.g.b. 1501) izanik. Beste bi koadrok, *Galerian* (At the Gallery) eta *Barrualdea paisaje-pintorearekin* (Interior with Landscape Painter), “koadroa koadroen barruan” irudikatzen saiatu diren hainbat artistaren lanak gogorarazten dizkigute, gai hori bikainki azaldu duen Julián Gállego arte historialari espainolak horri buruz egin duen

azterlan batean. Gállegok dioenez, antzinatik, artistek bestelako arte-lanak beren koadroen gai gisa irudikatzeko ahaleginean dihardute. Bravoren 1980ko koadroak bi irudi ezartzen ditu berari gehien gustatzen zaizkion lanetako baten aurrean, hain zuzen ere sakrifizioarako arkume bat irudikatzen duen horretan —Tangerreko bere bilduman jasoa. *Barrualdea paisaje-pintorearekin* lanak zailago bihurtzen du gai hau. Lanean ari den artistaren zeharkako ikuspegi batekin amaitzen den bata bestearen jarraian dauden espazioen segida konplexua eta burutsua, Errenazimenduko, Barrokoko eta gaur egungo estudioko koadro askorekin pareka daiteke, eta Vermeer, Velázquez, Courbert, Picasso eta beste askoren lanetan aurki ditzazkegu horren aurrekariak. *Couchez jaunaren erretratu* (Portrait of Mr. Couchez) bikaina dugu Bravok giza irudiarekiko duen konpromisoa ondoen hezurmamitzen duen lana. Izan ere, natura hil baten estudio bat eta, aldi berean, forma biluzi baten irudikapen klasiko bat da, denboran izoztua eta betikotasunerako monumentu bihurtua.

Couchez jaunaren erretratu lanean somatzen den kalitate eskultorikoa Javier Marínen *Gizon txiki gorri iluna, zutik* (Hombrecito de pie rojo oscuro) izenburua duen hiru dimentsioko irudi osatuagoan dago lortuta. Lan hori Mexikoko hegoaldeko Oaxacatik eta erdialdeko Zacatecasetik hartutako buztinarekin eginga da, bi leku horiek ezagunak izanik lur gorri aberatsagatik. Ikusleek materialaren jatorria zein den badakitela artistak ziurtatzeak bere jaioterriarekiko duen interes eta identifikazio handia zein neurritarainokoa den erakusten digu. Izan ere, eskultura honek, batetik, oso ukitu “mexikarra” du, materialari dagokionez ez ezik, Kolonaurreko eskultura nahiz eskultura barroko kolonialarekin lotu daitezkeen forma handiei dagokienez ere. Irudiaren bihurturak eta birek (proportzioetan Michelangeloren horiekin ia konpara daitezke) oso espazio dinamikoa betetzeko aukera ematen diote. Ikusleak inguru guztietatik behatu behar du lan hau, dagoen lekua jabe egin den eskulturarekin elkarrekintzan arituz, hain zuzen. Marínen imajina bat dator erabat batez ere giza formarekiko hurbilketen aniztasun ia amaigabean oinarritu den bildumaren testuinguruarekin. Hurbilketen aniztasun hori, zenbaitetan, giza formaren kontsideraziotik harantz doa beste edozein izaki bizidunen formarekiko. Raúl Valdiviesoren *Txoria* (Pájaro) lanean, hegazti formaren estilizazio dotorea beha dezakegu. Berriro ere, irudia tradizioaren eta esperimentazioaren erreinuaren barruan eztabaida dezakegu. Bere dotoretasunak eta araztasunak Antoine-Louis Barye eta François Pompon bezalako XIX. mendeko animalien eskultore handietako batzuen estilizazioa dakarkigu gogora, art déco mugimenduarekin duen erlazioa aurretik adierazi dugun bitartean.

Latinoamerikako artearen eremuan, Blake-Purnell Bildumak aparteko irudi batzuk ditu, Mundu Berriko arte-produkzioa Europako horretatik sarritan bereizten duen hutsunean zubi bat eraikitzeke baliagarriak. Hemen ordezkaturako artista latinoamerikar guztiek lotura estua izan dute beren herrietan mendez mende iritsi zaien ondarearekin ez ezik, beren lanean barneratu eta birlandu dituzten mendebaldeko ondare artistiko zabalagoaren elementuekin ere.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

MELVIN BLAKE-REN ETA FRANK PURNELL- ENARTE-BILDUMA: ERREALISMOA ETA BESTE ZENBAIT ADIERAZPEN EUROPAN ETA IPAR AMERIKAN

SAM HUNTER

Azkeneko lau hamarkadetan zehar Melvin Blake medikuak eta Frank Purnell medikua zenak hain intuizio handiz bildutako arte-lan moderno eta garaikideen bilduma zabal eta pertsonalari emandako lehen begiradarekin bilduma eskuratzearen prozesuaren funtsezko alderdi bitaz ohartuko gara, antzinako piezen nahiz arte modernoaren hain aukeraketa oparoa egiten erakutsi duten aparteko gustuaz gain.

Begi bistan da, New Yorkeko bildumagileok ia eskusiboki, baina aniztasun nabarmenaz, gure garaian nagusi den arte abstraktuak hainbeste itzalezatu duen eremu batean oinarritu direla: figurazioa eta giza irudia. Hari bateratzaile horren emaitzak Domenico Gnoli-k baliabide mistoz eginiko *Jakaren poltsikoa* (Tasca della giacca, 1965) bezalako lan dotore eta irudipenezkotik hasi eta René Magritte-k urkolorez eginiko *Grazia naturalak* (Les grâces naturelles, 1942) aldartetsuraino doaz. Ohi kanpoko bilduma honetan, gainera, Nancy Grossman-en 1968ko *Buru-eskultura* (Head Sculpture) dago, larruz estalitako zurezkoa, nahiko susmo txarra eragiten duen eskultura fetitxista. Horiekin batera, Larry Rivers-en *Joseph* (1954) eta *Logela* (Bedroom, 1955) bezalako koadro garrantzitsuak daude, eta Antonio López García maisu espainolaren *Neskato hila* (Niña muerta, 1957), hildako ume baten atsekabeko ikuspegi hunkigarria eta zazpi urte ondoren pintatu zuen Atocha, erabat obsesiboa hori ere. Arte garaikidearen izen handi horien zerrenda bikaina izan arren, bilduma nahiko apal hasi zen, 1956an Greenwich Village-n aire zabalean egindako erakusketa batean hogeita zortzi dolarretan erositako natura hil txiki batekin; koadroa esekita dago oraindik Mel Blakek Manhattan-en bizi den atiko dotore eta altzari gutxiz jantzitako horretan.

Bi bildumagileok bilduma estilo figuratiboko lanetara mugatu bazuten ere, estilo, gai, jatorri kultural, baliabide artistiko eta maila anitzen artean egin zuten aukeraketa, bilduma jantzia eta oso pertsonala sortzeko. Izan ere, bilduma hau Antzinako Egipto eta Grezia klasikoko arte-lanak nahiz gaur egungoak dauzka. Haiek egindako aukeretan loturaren zentzu sakona nabarmena den arren, eta berrikuntzatik baino tradizioetik jasotako norabidea gehiago antzematen den arren, tarteka, izaera ikonoklasta freskagarri batez, irudi harrigarriagoak, bai eta ausartagoak ere barne hartzeko erreparurik ez dute izan. Eta horixe da, hain zuzen, gure garaiko artearen laginketa berezi hau lehen aldiz aztertzean begietarako opari bat den bigarren alderdi harrigarria.

60ko hamarkadan zehar, Blake eta Purnell medikuek etorkizun oparoa izan zezaketen hainbat errealista gazteri laguntza eman zieten, batez ere orain Tangerren bizi den Claudio Bravo txiletarrari, eta 1993ko

udan Madrilgo Centro de Arte Reina Sofía berrian koadroak eta eskulturak aurkeztu zituen Antonio López Garcíari. Bertan, kritikak goraipatutako banako erakusketa polemiko bat egin zuen, luzaroan nazioarteko mugimendu moderno eta post-modernoaz kezkatuta ibili zen artean errealismoa onartzeko estandar berriak ezarriz. Errealismoaren alderdi berezi horietan, Bravo eta López Garcíari dagokienez, bildumak egiten duen kalitate/sakontasun konbinazioa apartekoa da. Eta azken urteotan Blake eta Purnell medikuek ausardiaz eta zolitasunez jarraitu dute artista gazteak bilatzen eta haiei laguntzen, askotan erosketa anitz eginez.

Bravoren gorputz biluzi sentsualen eta López Garcíaren gizatasun eternoaren oroimen ikaragarri baina eresia-modukoetatik oso urrun —nolabaiteko kalitate enigmatiko eta gogoetatsu batez lotuta ordea— beste zenbait artista gazterengandik lortutako lanak daude, adibidez New Yorkeko Vincent Desiderio pintore bikainaren 1992ko koadro dramatiko eta biografikoa, *Gu guztion aita* (Father of Us All), bai eta 1989ko *Hiriaren ikuspegia* (View of the City) ere. Bilduman, artista bakoitzaren adierazpena anitza izan daiteke, eta hala eta guztiz ere lotura bat dago lan horien guztien artean, lotura hori errealismo deskriptiboa izanik, bildumagileek sortzaileen izaera eta maisutasun teknikoa ondo baloratzen jakin baitute.

XX. mendeko figurazioa, surrealismoa, gerra ondorengo errealismo espainola, alegoria, fantasia eta fotoerrealismo garaikidea bezalako joeren funtsezko alderdi guztiak bilduman ordezkatzek badira ere, hemen lortu nahi dena, azterlan historiko sistematiko bat eskaintzea baino gehiago, lanen jabeek dagokien gustu pertsonala asetzea da. Gehienetan errealismo garaikidean gutxien trazatutako eremuetan zehar bidaiatzea aukeratu dute, adierazpen idiosinkrasikoak baina erabakigarriak nahiago izanik, adostutako korrante nagusia baino, hainbeste bildumagile berrik, arriskuaren zale ez direnek, korrante horri jarraitzeko joera erakusten baitute, adibide bikainenak aspaldian agortu direnean ere. Bildumak historian zehar iraunkorra den baina luzaroan aintzat hartu ez den joera baten ondo doitutako eta bikainki oinarritutako ikuspegia eskaintzen digu, natura hilen, figuren estudioen eta lan narratiboen aukeraketa pertsonal baten emaitza izanik. Sarritan, lan horien esanahia ezkutua da, itzurkorra, bai eta enigmatikoa ere, baina erakargarria halere.

Bilduma honetako eskulturek multzo erakargarria osatzen dute, askotan etxeko moduko proportzioetakoak. Horiek adimenaren emaitza dira beti, ikusle arretatsua saritzen duten pentsamendu handiko adierazpenak, hain zuzen. Akira Arita-ren 10 botila (10 Bottles, 1980) ontzi itzalezatatu eta misterioetsuen sorta, Harry Bertoia-ren 1962tik 1970era bitarteko lau eskultura osatzen duten metalezko ihi finen sorta dirdiratsu eta zurrumurrutsuak eta Xavier Corberó-ren *Gertaera zuria* (White Episode, 1974) eta *Uso beltza* (Black Dove, 1974) eskultura lirainak, kontrolaren adierazpen puruak dira, grina orekatuarena, harmonia dotorean gordetakoarena. Raúl Valdiviesoren *Txoria* (Pájaro, 1986) lanaren marmol grisezko gainazal leunak, ezinbestean Egiptoko dinastietako edo *art déco* mugimenduan landutako formak distiratsuak gogora dakartzkigu.

Bareagoak, nahiz eta objektu arruntei buruz egindako azterlanaren ikuspegi arrotzari eta zehaztasun zorrotzari dagokienez besteak bezain kezkarriak izan, Gñoliren *Lore urdindun jantzia* (Vestito a fiori azzurri, 1964) eta hurrengo urtean pintatutako *Jakaren poltsikoa* lanak ditugu. Magritteren *Grazia naturalak* koadro gorrixkan antzematen den bezala, Gñoliren *Jakaren poltsikoa* lanean ehundura azpimarratzen da, irudi bakunak bata bestearen barruan zehazgabetu eta galtzea ahalbidetzen duen

lehen plano nahasi batean agertutako formekin, forma horiek batzuetan kontraesanekoak izanik; ikuslearen begirada txundituaren aurrean, Magritteren txori lumatsu eta udare-formakoak, nola jakin gabe, hosto bihurtzen dira, atzera txori bihurtzeko, apropos sortutako nahasmenaren taktika surrealista tipikoa izanik, nahierako sintesi poetiko handiagoari heldu beharrean. G noliren 1965eko lanean azaltzen den poltsikoa, mihisearen gainean emandako olio-pintura eta harezko ohi ez bezalako nahasketa, hiru dimentsiotan agertzea lortzen duena, irekita dago, soinean daraman pertsona ikusezin baten aldaka zabalak alboratu izan balu bezala. Antzera, Bravoren koadro eta marrazkietako kasko hutsak eta lasterketako kotxe-gidarien jantziak —lehenengo begiraldi batean objektu errealista espresiboak besterik ez direlarik, hutsalak—, magiaz edo, bertan ez dauden norbanakoen sinbolo esanguratsu bihurtzen dira.

Baina G noliren lan misteriotsuan, espikulezko oihal nabarra barne hartzen duen marko delikatu eta apaingarriarekin batera, poltsikoaren ahoak —ia surrealista— Erdi Aroko erretaula konplexuren baten gainegitura arkitektonikoaren itxura hartzen du, adimena eta irudia lehian ari diren bitartean. Nobleziarik batere ez dago itxuraz lodikotea eta jatun ona izan behar duen jabearen gorputzean estututako jantzi batean, eta ezer apartekorik ere poltsikoaren oihalean edo diseinuan. Xehetasun hutsal bati halako garrantzia emateak barregarria dirudi, baina G noliren izenburu esplizituari esker edo eremu piktorikoa osatzen duen tweed jakari esker, lanaren mamia adierazten du argi eta garbi.

Arte-lan bat da, baxuerliebe baten itxura hartzen duena. Horretarako, artistak pasta akrilikoa zabaldu du harea-geruza fin baten gainean, hala, hiru dimentsioko bigarren geruza uniforme bat eratzeko, benetako oihalaren itxura eta ehundura hartuz. Lan hori oinarritzkoa eta begien bistakoa bada ere, adierazpen-maila sakonagoak gogora ekartzen dizkigu; ilusioari eta jolasgura sotil eta ironikoari buruzko azterlan bat da, “eguneroko bizitzaren eszena osatzen duten gauzen etxeko museo txikia” bezalako hitzekin deskribatu izan den osotasun horren parte bat, “egunkari bateko bi orriren artean lehortzen utzi eta estutu beharreko irudiak. Historia gauza horien pantailaren atzean dago, horien atzetik dator; oraingoz iheskorak ez diren gauza horiek ez dute ezer ezkutatzen ez eta ezer gehiago iragartzen ere”.

Blake-Purnell bildumak “errealitatea” aztertzeko ikuspegi anitz hartzen ditu bere baitan. Espainiako zenbait artistek, López García eta Rafael Cidoncha esaterako, mundu errealean dagoena bere horretan biluzietan eta bestelako figuretan irudikatzen saiatzen diren bitartean, halako errealismo bakun eta zuzena Balthusen biluzien forma kurbatu eta puztuetatik oso urrun dago, horiek ingerada leuneko izaki gatzetxoak eta baldarrak izanik, beren erakargarritasun erotikoaz marginalki bakarrik jabetzen direla antza; ahaztu gabe, ordea, Delvauxen *Eguneko proposamena (Ispiludun emakumea)* [Proposition diurne (La Femme au miroir)] laneko emakume galantak, beren burua ederretsiz izoztuak, edo, nolabait ere poetikoagoa eta urrunagoa den *Arrosa eta zuria* (Rose et blanc) lana, askoz ere lehenago egina eta ez hain adierazgarria.

Balthusen pubertaroko edo, beharbada, pubertaroaren aurreko emakume eder horiek, Errenazimenduko emakume gazte nobleren baten antzera mahai edo aulki baten ondoan, edo hegan hastekotan dauden Italiako aingeru jagoleen jarrera berdinean, izoztuta egotetik urrun daude; baina, itxuraz ia Delvauxen biluzi irreal eta helduenak bezain urrun daude psikologikoki. Ikatz antzeko arkatx bigunez marraztuta, Balthusen irudiek dirdira zabal eta argi batean murgilduta dirudite, formei plastizitate nabarmena eskainiz, hasieratik Poussin eta Piero della Francesca-rengan izan zuen interesak eraginda. Balthusek modelo adoleszenteak horiengan pizten hasia den sentsualitateagatik edo, berak dioen bezala, gainazal

zapatilak batean irudipenezko espazioa sortzen duten bolumen soil gisa erabiltzen ote dituen alde batera utzita, lan horiek ñabardura poetikoa, ukitu erotiko atsegingarria ematen diote bildumari, berau osatzen duten beste lan batzuetan ere maila desberdinetan antzeman daitekeena. Aldarte isila, baketsua eta epela da artistak egindako soslai biluziaren estudioan, eta argiak eta itzalak bere forma bete eta gaztearen gainean mugitzen dira; hala eta guztiz ere, biluzi etzanek txundidura handiagoa eragiten duen jarrera adierazten dute. Itzalek elkargurutzatutako irudiak inguratzen dituzte, bata itxuraz lo eta bestea kezka, beldur eta oinazezko begirada batez ikusleari begira.

Anbigüotasun hori bildumako Delvauxen koadroetan adierazi eta nabarmentzen da, bereziki *Eguneko proposamena (Ispiludun emakumea)* lan zoragarri eta ametssezko horretan. Bertan, amets batean edo aluzinazio batean bezala, errealismo handiko biluzi heldu bat lehen planoan agertzen da, eta atzean gain beheara etorritako eraikin klasiko eta atrio harrigarri eta goibelak. Lehen planoaren erdian, irudi biluziaren eskuinetara eta justu atzealdean, hain zuzen ere konposizioaren espazio sinesgarri baina estuan, perlatzko eskutako bat eta lepoko bat espaloi baten gainean agertzen dira, gizonetzko gorputz biluzi baten oinen ondoan; haren besoak luzatuta daude erregutzen ari balitz bezala —edo zehatzago esanda, patrizio erromatar baten landetxean kokatutako antzinako eskulturaren batekoak balira bezala—.

Bi irudi biluzi horien larruazala oso zuria da; izan ere, marmola edo alabastroa dirudi, beharbada bizidun bihurtu diren estatuak direlako, edo estatua bihurtzeko izozte-prozesuan dauden izaki bizidunak direlako. Beren jarrera ez da batere lasaia edo naturala. Emakumezkoa esku-ispilu batean ikusten duenagatik paralelkiatua dago, eta itxuraz gizonetzkoa ez da jabetu haren presentziak, ez eta bere barne-ikuspegi paralelkiagarritik harantz dagoen ezertaz ere. Behin eta berriz errepikatzen den berraurkikuntza da “...*le même paysage, à la fois physique et psychique, mêlant des éléments, vus ou remémorés, paysages d'enfance qui sont des paysages industriels du nord au début de ce siècle, à des éléments fabuleux empruntés à une ville antique*”, Jean Clair-ek Rimbaud-en testu erotikoein lotzen duena, Delvauxi “l’illustrateur halluciné” deituz.

Bildumako artista gazteenetako bat den Vincent Desiderio amerikarraren lanetatik sortzen diren asoziazioak, beharbada, ez dira hain irrealak eta txundigarriak, baina Delvauxen bi koadro horietakoak bezain magikoak eta esanguratsuak dira. Beren tradiziozko maisutasunaren bidetik, Gñolik ohi kanpoko baliabide mistoz egindako lanak baino harrigarriagoak dira. *Gu guztion aita*, eta lehenago sortutako eta askoz ere handiagoa den *Hiriaren ikuspegia*, artistak hainbestetan erabiltzen duen triptiko-formatoko hiru paneletan aurkeztutako narratiba konplexuak dira. Apropos sortutako irudi-sekuentzia disjuntiboak erretoa tradizioaren antza du formari dagokionez, ez ordea jarraitasun narratiboari dagokionez. Izan ere, Desiderio artista garrantzitsuetako bat da “pintura historikoaren” azken ernaberritzean, artearen historiako lan handien aipamenak eta Frantziako saloi-pinturaren eta alegoriaren ezagutza berezia horren ezaugarri izanik. Ildo horretatik, bere koadroak denboraren iraganbidearen eta “mugimendu modernoaren azken fasearen” metafora gisa irakurtzea proposatzen du. Bi lanetan, maisu zaharren koadro ezagunak itzalean paretetatik esekita antzeman daitezke, inoiz ere ez osorik, beti zatika, bide batez sofistikazio eta galeraren kulturalaren zentzua gehituko balute bezala, panel bakoitzaren gai nagusiagotari esanahi berriak eta esanguratsuagoak gehituz, gai horiek itzurkorak badira ere.

Mundua distantzia seguru eta isolatu batetik ikusten da *Hiriaren ikuspegia* lanetik: banketxe bateko ganbara korazatu batetik, hain zuzen. Giro astuneko gela horren ezkerrean pintore bat dago arte-

galeria bateko pasabidean, maisu-lan klasiko bat kopiatzen, eskuinaldeak mundu zabalagoa eskaintzen duen bitartean. Bertan, hasieran lainoa eta bukolikoa dirudien eszena bat dago, baina gero landetxearen inguruan barruan gertatzen dena espiatzen ari diren edo leihoetatik ere lotsagabe behatzen ari diren pertsonaiekin kargatu egiten da giroa.

Gu guztion aita lanean, hiru panelak klaustrofobikoagoak dira oraindik, bai eta nabarmenagoak ere. Erdiko panelean, bi gizon gaztek laban bat lepoan jarri diote gizon zaharrago bati; atzealdean marko apaingarri batean ipinitako mihise bat eta harrizko pareta antzeman daitezke, eszenatoki noble edo operako dekoratu bat gogora datorkigularik. Ezkerreko panelean, objektu prosaiko batekin —zurgagailu bat— estropezu egiten ari diren bi ume ikus daitezke, paretan zintzilik dagoen Caravaggioren estiloan egindako mihise baterantz hurbiltzen ari diren bitartean; eskuinaldera, heroikoa besterik deitu ezin zaion eskala eta angelu batetik, soinean arropa informala daraman gizon batek zabalik dagoen zerraldo batean makurtzen du bere burua, bertan dagoenari musu emateko. Atzean duen bankuak ikuslea kanpoan uzten du, eta zerraldoaren gainetik hasieran beirate bat dirudien zerbait antzematen da. Hala ere, irudi-sail konplexuak narratiba koherente bat sortzeko elkarrekintzan ari den bitartean, “beirate” hori Mondrian-en mihise bateko sekzio gisa antzematen da —mugimendu modernoa biziatuaren sinboloa, bai eta gaur egungo abangoardia neo-kontserbadorearen aita kuttuna zenarena ere, geroago alegoria, metafora eta gizatasunaren narratiba adierazpide gisa gogotik bildu zituen joera.

Desiderioren azkenaldiko lan nabarmenetako bat *Norberekeriaren aurrerapena* (The Progress of Self-Love) izenburu harrigarria duen triptiko alegorikoa eta monumentala dugu. Eskala ikaragarria duen koadro bat da, 283,3 x 868 zentimetro neurtzen ditu, eta gai historikoak adierazten zituen hemeretzigarren mendeko saloi-pinturaren handinahiko izaerarekin eta estilo narratiboarekin lehia egiten du nahita. Izan ere, Desiderioren triptiko eskerga honek arte eta bizitza garaikidearen parabola konplexu batean murgiltzen gaitu, beharbada nahita nahastu nahi gaituen baina bikainki irudikatu duen motibosorta baten bidez; sorta honek, lehenengo paneleko krimen-eszena misterioetsutik hasi eta erdiko paneleko lubaki-gerrako drama izugarriaraino, eta gero, azkeneko panelean, literaturaren mito amerikar bati buruzko erreferentzia argi bateraino, Ahab antzeko irudi gisa, obsesionatuta bizi den ehiztaria, azkenean denboraren poderioz galdutako Moby Dick-en aztarna ustelen hilobi ureztatura iristen da.

Beraz, zeintzuk dira hain karga handiko eszena, antzerkiko pertsonaia eta elementu horien berariazko esanahiak, guztiak Velázquez gaztearen argi zehatzaz eta ukitu dotoreaz adieraziak? Oinarritzko mezua, artistaren arabera, hiru panel dibergenteetan zehar antzematen den jarraitasun narratiboaren eramaile hori, Desideriok mugimendu moderno historikoaren garaipenarekin lotzen duen egoaren nolabaiteko handiustearen eta harrotasun faltsuaren adierazpenaren besterik ez dela uste du. Bere ustez, baliabide gisa erabili dituen atzera begirako izpirituak eta estilo narratiboak berebiziko garrantzia duten arte-arazo garaikideetaz arduratzeko bidea ematen diote.

Larry Rivers, errealismo berriaren sortzaileetako bat, bereziki ondo ordezkaturata dago bilduman, bere hasierako hiru koadro finen bidez. Biluzik, soinean daramatzan oinetako baldarrak izan ezik, seme gaztea hartu zuen artistak modelotzat 1954ko *Joseph* koadroan. Estudioko biblioteca baxu baten gainean jarrita, burua esku gainean, eta itzaleztatutako aurpegi bizi horretatik harriduraz begiratuz agertzen da. Koadro honetan, intimitate izugarria eta lasaia antzematen da, *Berdie eta Joseph* (Berdie and Joseph) eta *Logela* 1955eko bi koadro goiztar eta adierazgarrietan bezala. Bi pertsonaien aurpegiak bata bestetik gertu-gertu

agertzen dira lan txikienean, Joseph semea emakume —Riversen amaginarreba maitea— zaharrago baten ondo-ondoan dela; tonua *Logela* bikain horretakoa bezain pertsonala eta adierazgarria da, azken koadro hori oso gela berezi batean agertzen diren bi figuren estudioa izanik, besteetan baino ingerada zehaztuagoarekin egina. Gizonezko biluzia ohe zimurtu baten ondoan agertzen da, zapatak atzean dituela, duela gutxi bota dituen leku berean hantxe geratu izan balira bezala, bat gorantz begira eta bestea aldamenean; eseritako emakumezko biluziak espresio izutua du, eta alde batera makurtuta dago bere burua estaltzekotan balego bezala. Atsekabetuta eta adi, presentzia fisiko sendoak dira, ia laua den lehen plano batetik atzealdeko gela huts baten sakontasuneraino mugitzen den irudipenezko espazio batean.

Figuratiboak izanik arte-munduan pintura abstraktua nagusi zen garai batean, Riversen asmakizunek ausardiaz konbinatzen dute zeharkako tonu ametsezkoa, Espainiako artista garaikide onenengan ere aurki daitekeen idealizatu gabeko mundua erakusteko irrikarekin. Bigarren Mundu Gerraren ondorengo errealismo madrildarrari lotutako artisten artean Laffón dugu bat, berak margotutako figuren estudioak R. B. Kitajek 1979an pastelez eta ikatzez egindako Richard marrazkiaren antzekoak izanik, begirada tinkoari dagokionez; eta Lucio Muñoz dugu beste bat; bere konposizio soil eta bakunek “egiara edo saindutasunera...” hurbiltzen den izpiritualtasuna irudikatzen dutelarik “forma sakratua aztertzetik ondorioztatzen den edertasun sendoa, arte garaikidean ez bezala, non sarritan masa fisikoa izan ohi den gai bakarra”. 1964eko *Ataria* (Zaguán) baliabide mistoz egindako koadro bat da, landu eta pintatutako zurez osatua. Lan horretan, intentsitate muskular iluna eta bat-batekotasunaren zentzua antzematen dira, forma antzemangarriak oraindik osatu ez duten barneko eta funtsezko elementuen bat-bateko argazki baten antzera. Bat-bateko inpresio horiek alderdi bat baino gehiago dituzte komunean López García errealista espainolarekin, baina bereizi egiten dira nolabait ere definizio egokiagorantz aurrera eginez.

Errealismo-formen aniztasunak, banan-banan hartuta paregabeak eta batzuetan oso emozionalak izan daitezkeenak, ikus daitekeena artearen bidez adierazteko gaur egun modu posible eta bideragarri ugari daudela azpimarratzen du, batez ere aberastasun ikonografikoaren, metaforaren, alegoriaren eta aipamen historikoaren oinarri postmodernista erroten zenetik. Errealismo objektibo garaikideak, nahiz eta hemeretzigarren mendeko edo hurbilagoko estrategia tematiko eta formalen ernaberritze lehor eta uzkur bat izatetik urrun egon, dena dela, iraganaldiaren ezagutza handia erakusten digu, antzinako modelo erromatarretik hasi eta Manet eta Dégas-eraino, Frantziako saloi-pinturaren garairik oparoena eta pasadisozko arte viktoriarra tartean direla.

Nolanahi ere, gaur egungo errealismoak abstrakzioetik ikasitako lezioak ere barne hartzen ditu, eta errealismoari jarraitzen dioten artista gaituenetakoek, Vincent Desideriok adibidez, denbora asko eman zuten beren lana abstrakzioaren bidetik jorratzen. Besteren artean, López García, Bravo eta Desiderioren lanetan erlazio formal abstraktueta arreta berezia jarri dutela antzematen da. Eta hori pentsaezina da XX. mendeko abstrakzioa kontuan hartzen ez bada. Gaur egungo errealismoa indarberritu eta berrasmatu egin da, defendatzaile garaikideen hainbat eta hainbat talderen eskutik, horiek intelektualki sofistikatuak, esperimentazioan ausartak eta artearen historian jantziak izanik.

Bilduma honetan, Bravoren 1981ko *Vanitas* koadro kezkarriak zenbait elementu harrigarri batera biltzen ditu sakontasuna eta bolumena sortzeko orduan: barne-pareten elkarrekintza; karga ikonografiko handiko objektuen nahaspila mahai baten gainean, eta bi gizon, bata fraide itxurakoa aulki batean lo eta

bestea, gaztea, ertzetik asmo okerrekin begiratzen duena. Baina Bravoren aldartea hain da arina eta atsegina *Vanitas* lanak bizitza ederretsi eta goraiatu ezik, bizitza beraren transzendentziaren oroigarri soila ere badela. Antonio López García-ren lanetan, ordea, tonua eta teknika erabat desberdinak dira, nahiz eta errealismoarekiko duten atxikimendua bera izan.

Bildumako errealismo garaikidearen beste adibide bikain bat Lucian Freud artista britainiar handiaren eskutik datorkigu: *Susie* izenburua duen Freuden alabaren erretratu, ia izugarria den bakuntasuna eta zintzotasun gordina erakusten duena. Artistak pinturarako duen trebetasun tekniko handia bortizki landuta agertzen da, eta okre, berdexka eta gorrixken paleta konplexu eta nabarrak lan txiki eta xume bat eta aldi berean errealismo deskriptiboaren aparteko ariketa bat den honek aise gainditzen ditu itxuraz etorkizun handirik ez duen gaiaren mugak.

Arreta handiagoz aztertu ondoren, erreferentzia eta inplikazio bisualak zabaldu egiten zaizkigu, gertaeraren jasotze soila izateari utziz. Espazioaren ebaketa zakarrek eta konpresioak, aurpegiko eta buruko planoen modelatua eta topografia nabarmenduak, argazkietako lehen plano baten antzera guztia eskortzoan eta handituta agertuz, indar berezia ematen diote erretratu zintzo eta txiki honi. Hala eta guztiz ere, batere polita agertzen ez den alaba honen aurpegiak hunkigarria izaten jarraitzen du, eta gure giza errukia pizten du. Artista honen beste estudio zirikatzailago batzuek, bereziki biluziei dagozkien horiek, beren sexualitate lainoarengatik eta itxusitasunarengatik kritika zorrotzak eragin zituzten eta Freudena lana ustez arrazoirik gabe eta berariaz eskandaluzkoa, bortitza eta krudela izateagatik gaitzetsia izan zen. Artistak horri guztiari honela erantzun zion:

“Zer eskatzen ote diodan pinturari? Zera...txunditzea, distraitzea, erakartzea eta konbentzitzea”. Garai honetan, artista heldu gutxik lortu dute Freudek, 75 urte dituen Londreseko pintore errealista bikain honek, azkenaldi honetan berandu bada ere jendearengan piztu duen aparteko interes eta succès d’estime hori (bide batez esan beharra dago psikoanalisiaren sortzailearen biloba dela). 1993an Londreseko Whitechapel Art Gallery-n antolatutako *Lucian Freud: Recent Work* erakusketa egin zen arte —gerora 1994an New Yorkeko Metropolitan Museum of Art museora eraman zena— Freud ez zen oso ezaguna Britainia Handitik kanpo. Dena den, aparteko erakusketa hark laudorioak besterik ez zituen jaso, oraindik ere oihartzuna dutenak.

Izan ere, Europako gerraosteko errealisten artean, Freudek arte figuratiboaren tradizioa goreneko unera eraman du erretratu, natura hil eta biluzien estudio-sail amaigabeari esker. Biluzien estudioak bere lan berezkoena direla esan daiteke, eta hori beharbada Freudek gai bakoitza berez biluzi bat balitz bezala tratatzen duelako izan daiteke, gaia agerian utziz, hortaz gozatzeko hain nahi bizi eta voyeur modukoa erakutsiz, pinturari dagokionez behintzat, zeina azkenean fisikoa denak psikologiko eta izpiritual denari gain hartzen baitio.

Blake eta Purnell jaunek eratutako ohi kanpoko bilduma hau, dudarik gabe, oso originala da, erakusten duen kalitate- eta heterogeneotasun-maila handiagatik ia parekorik ez duena alegia, lehentasun nagusia arte figuratiboa dela erraz antzeman daitekeen arren. Bi bildumagile aditu horiek gehienbat giza irudira mugatu badira ere, estilo, gai, baliabide eta eskala anitzen artean egin dute aukeraketa, bilduma garaikide bikain hau osatzeko. Horren emaitza, elkarren artean lotura izan dezaketen baina inoiz begien bistako esanahia dutela esan ezin daitekeen lanen multzo bateratua da, ikuspegian eta ezagutza kolektiboan

jarraipena gorde duena. Bestalde, elkarlan honen interesa bitxitasun iraultzaileen elementuek piztutakoa da, bildumagileek gustu konbentzionalei desafio egiteko nahiak bultzatuta, apartekoak diren irudiak eta batzuetan harrigarriak diren aurkezpenak bat eginez, horien inplikazioa zein neurritan den ausarta kontuan hartu gabe.

Bi bildumagile bikain hauek aurreiritzirik gabe behatu dute garai historikoen espektro zabala, antzinatik hasi eta gaur egun arte, bilduman ordezkaturako Claudio Bravo eta Antonio López García aparteko bi errealista garaikideen lan-kopuru zabala orekatuz, arte-estilo eta gai moderno eta garaikideen aniztasun handiaren laginketa eklektiko eta harrigarri baten bidez. Beren aukeraketa pertsonal paregabeak Europako eta Ameriketako arte garaikidearen ikuspegi berri eta freskagarria eskaintzen digu, iraganaren eta orainaren, irudiaren eta formaren elkarrizketa berreginez, eta muga nazionalak eta estiloari buruzko aurreiritziak gaindituz.

Ezeren gainetik, erakusketa honen bidez ikusle gogoetatsua gizartearentzat orokorrean benetako arte-bildumagileen jardura kultural sutsu baina desinteresatuak duen garrantziaz jabetzea lortu nahi da.

[Itzultzailea: Bitez
[Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]