

Jean Dubuffet

Abentura baten aztarna

GUGGENHEIM BILBAO

JEAN DUBUFFET. ABENTURA BATEN AZTARNA	3
---	---

JEAN DUBUFFET. ABENTURA BATEN AZTARNA

CAROLINE MESSESEE

Jean Dubuffet-ek, 41 urte zituela, pinturan aritzeko behin betiko erabakia hartu zuen. Erabaki horren aurretiko epeak, baina, Dubuffetek egin artean funtsezko eragina izateaz gain, hark segituko zuen norabide intelektuala ezarri zuen.

Le Havretik Parisa lehen aldiz iritsi zenean, 17 urteko gaztea zen orduan, jatorri zuen goi mailako burgesiarekin bat zetorren heziketa zeraman berekin, aitaren liburutegiko irakurketa “debekatuek”, inteligentzia kritikoak eta intelektualarekiko grinak aberastua eta estimatua. Parisko Julian akademia pribatuan ez zuen sei hilabete ere egingo, Dubuffetek bere pintura-metodoa propio prestatzea erabaki zuen arte iraun baitzuen bertan, zehazki. Hurrengo bi urteak hizkuntza biziak eta hilak, literatura, filosofia eta musika ikasten emango zituen, nork eta geroago kulturari “itogarri” iritziko zionak. “Institutua eta gero pintura ikasi nuen sei-zazpi bat urtez, eta baita beste gai batzuk ere: poesia, abangoardiako literatura, atzeragoardiakoa, metafisika, paleografia, etnografia, atzerriko hizkuntzak, hizkuntza klasikoak; ulertuko zenuten honezkero, *Sarrera* ari nintzen bilatzen”¹. Hasieran, Dubuffetek gosez ekin zion ezagutzeari, jakiteari, hori guztia bildu zuen, unea iritsitakoan bazterrean utzi ahal izatearren. Dubuffetek printzipio-mailara eramane zuen ikasteko gogoaren eta jakitearekiko errefusaren arteko itxurazko bat ez etortze hori, zeren eta harentzat ezagutza *a priori* errefusatzeari ezinbesteko baldintza baitzen denok ezagutzarekiko erakutsi beharko genukeen urruntzea lortzearen. Oro har, Dubuffeten artean kultura izaten da beti nagusi eta, hala ere, kulturatik libre ageri zaigu. “Dubuffet ardo-tratulariaren” eta “Dubuffet pintorearen” mundu paraleloek funtsezko garrantzia dute hark egin obran, horretan nonahiko baitira errealtatearekiko aipamen eta erreferentziak. Bizitza fisiologikoaren adierazpenak berehalako inspirazio-motibo zituen haren sormenak. 1940ko hamarkadaren erdialdean litografia-sorta bat argitaratu zuen, *Les Murs*², giza izaeraren, giza naturaren deskripzioa. *Les Murs*-eko xaflek ardo-merkatarari baten eta dituen bezeroen egunerokotasuna islatzen dute, taberna-jabeena, bere *petit blanc* eta *petit rouge* basoekiko ohiko bezeroena, eta txizak kalean egiten dituen mozkorrena. “Irudikatua izateko duin” ez dena, motibo artistiko bihurtzen da. Dubuffet behatzaile liluratua da: “Ez dago arterik horditasunik gabe, baina horditasun zoroa behar du. Koloka bedi arrazoia! Eldarnioa! Eldarniorik eldarniagarriena! Zoramen gorian murgiltzeal! Inolako alkoholarekin bainoago”³.

Arteak murgilaraz zaitzakeen horditasun-egoera hori ardoa edanez iristen denaren parekoa da: horiek biek ezabatu egiten dute ikasia, eta gogo askatzen, eta, horrela, gogoak aukera du adimenezko sorkuntzaren gorenera igo edo barrunbeetara jaisteko. Dubuffetek haluzinazioetan sinesten du, horditasunean eta estasian, modua ematen dute eta sorburuaren iturriek munduko enigmak azaltzen dituzten errealtate batean sartzeko.

Compagnie d'Art brut-en eraketa bereizi ezindako moduan dago Dubuffeten izenari lotuta. 1947ko udazkenean, Dubuffetek bakarkako hirugarren erakusketa egin zuen Parisko Galerie René Drouin-en. Sotoan, hilabete batzuk lehenago fundatutako *Foyer de l'Art-brut* (arte gordinaren etxea) ezarri zuten.

Dubuffetek elkarte bat sortu nahi zuen, *Art brut* zabaltzeko eta ikertzeko; asmo horrek bultzaturik, André Breton-ekin jarri zen harremanetan. Dubuffeti gaixotasun mentalak zituzten pertsonen arte-adierazpenek eragiten zioten liluramenduaren analitik askoz haratago dago planteatu beharreko galdera. Liluramendu horren arrazoia bilatu behar da, eta sorburuaren galdea egin. Sortzaile guztiek bezala, Dubuffetek aurrez aurre zuen bere aurretikoen ezagutza, baina ondare hori dagoeneko ez zetorren bat berak munduaz zuen pertzepzioarekin. Horregatik *Art brut*-en aurkikuntzak, bat-batean, are sendoagotuko zion itxaropena, eremu librea, eremu birjina, sorkuntza ororen sorburuaren eremua aurkitzeko. Baina horrek berekin zekarren tradizio mendebaldarraren hiru mila urte abandonatzea. Marcel Duchamp-ek 1917an formulatutako haustura dugu itzulerarik gabeko puntua.

Gizakia bere kultur herentziatik askatu behar zelako uste sendoz, Jean Dubuffet (beste batzuekin batera) zerotik hasi behar zelako iritzira zegoen bilduta. Ikuspegi historikotik, marjinalak produzitutako artearekiko interesa ez zen kontu berria. Surrealistek —Dubuffet André Bretonekin zuen adiskidetasunaren bitartez sartuko zen haiekin harremanetan— bere “poesia denon eskura dago” horrekin osatuko zuten Dubuffeten “edonor izan daiteke artista” deklarazio formala.

Gaixo mentala, gure gizartean “goi mailako artetik” baztertua, jainkoak ukitutzat hartzen da kultura askotan. Epilepsia, Babiloniako Hammurabiren kodean estreinako aldiz aipatua, sorburu jainkotiarra zuen gaitz sakratutzat hartzen zuten antzina. Dubuffetek marjinalen arte-adierazpenekiko erakutsi adorazio ia-ia fanatikoak sinesmen xamanikoak gogorarazten dizkigu; izan ere, horien arabera, errealitate ezaguna bazterturik beste errealitate eta beste konbentzimendu batzuetara irits gaitezke.

Kultura aldetik birjina den, ahal delarik gizarteak ukitu gabea den gizakiaren bilatze horrek, nolabait, hurbilarazi egiten ditu Dubuffet eta Jean-Jacques Rousseau; honek, bere *Gizakien arteko desberdintasunen sorburuari eta oinarriari buruzko diskurtsoa* lanean, hitzaurrean bertan idatzi zuen jada ezen, gizarte bat epaitu ahal izateko, ezinbestekoa dela norbanakoa bere historiari askatzea. Gizarte baten berezko oinarria eratzen duena egoera naturala da, ez soziala. Egoera natural horretara iristeko, sorburura itzuli behar da, eta izan daitezkeen kultur eraginetatik libre utzi behar da natura. Claude Lévi-Strauss-ek 1950eko hamarkadan sortu “pensée sauvage” (pentsamendu basa) deituaren postulatuak Parisko intelektuaren kezka islatzen zituen, zeharo baitzeuden estrukturalismoaren mendean. 1951n Chicagoko Arts Club-en esan hitzaldian, Dubuffetek esan zuen konbentzimendu horiek ez zirela soilik bere artean aplikatzen, baizik eta, batez ere, arte horren sorburu zirela: “Gizaki mendebaldarrak uste du bere pensamenduaren bitartez gauzak erabat ulertzea lortzen duela. Konbentzitua dago munduaren martxa eta bere arrazoinamenduarena berdina direla. Uste sendoa du bere arrazoiaren oinarriak eta, bereziki, bere logikarenak, irmo finkatuak daudela. ‘Gizaki primitiboak’ gehienbat akats jotzen ditu arrazoia eta logika, eta nahiago du beste bide batzuk jorratu gauzen gaineko ezagutzara heltzeko. Horregatik, guk eldarniozko deritzegun gogoaren, adimenaren egoerak estimatzen eta miresten ditu. Aitortu behar dut izugarri interesatzen zaidala eldarnio hori, eta konbentzitua nago artea oso lotua dagoela eldarnioekin”⁴. Eta geroago honakoa diosku: “Mendebaldeko arte guztia, literatura guztia eta filosofia guztia pensamendu jada landuaren esparruan mugitzen dira. Nire neure artea, nire neure filosofia azpiko geruzei baino ez darizkie. Pentsamenduaren mugimendua sustraian harik eta sartuen atzematen saiatzen naiz, izerdia —ziur naiz— askoz kontzentratuago dabilen leku batean”⁵.

1947ko otsailean, Dubuffet bere emazte Lili-rekin Aljeriara joan zen, eta gero hegorantz segitu zuten, El Goléa oasiraino; han hilabete batzuk eman zituzten, beduino batzuekin. Leku horrek eragin liluramendua, kultura mendebaldarretik eta honen doktrinetatik isolatua baitzen, itzelezkoa izan zen. Frantziako hiriburura itzuli zelarik,

berehala ekin zion arabieraz hitz egiten eta arabieraz idazten ikasteari, eta udazkenean Aljeriara bidaiatu zuen atzera. Basamortuak, Dubuffetek segidako hiru denboraldi eman zituen bertan 1940ko hamarkadaren bigarren erdialdean zehar, ezaugarri primitiboak zeuzkan harentzat, *Art brut*-enen antzekoak, kanpo eraginik gabe. Basamortuari garbi, puru zeritzon, tradizioak ezarri presioetatik eta konbentzioetatik libre. Gogortasunaren eta soiltasunaren bitartez, esentziara eta ezinbesteko denera murrizten du bizitza; horrela, kontrapuntua jartzen dio, argi eta garbi, Mundu Zaharreko kultura mendebaldarrari.

Bai metroko eszenekin, paretetako pintadekin edo txirula jotzen ari diren beduino batzuekin izan, Dubuffetek bizitza deskribatzen du. Ez du erretraturik egiten, bere buruak prozesatu duen errealtatea pintatu baizik. Baliteke Dubuffeten egia bereiztea oro har onartzen denetik, baina egia hori errealtatearen, egunerokoaren gaineko pertzepzio indibidual bati dagokio, ez beste ezeri. Dubuffetek denontzako baliagarri, arketipo horrenbestez, bihurtzen du hutsala. Behin eta berriro adierazten du ohiz kanpoko ez zaiola askorik interesatzen, eta indibiduala destilatzen saiatzen dela, gizakiarengan komuna dena aurkitzeko eta, horrela, gizaki komuna topatzeko (*l'homme du commun*). Errealitate hori irudikatzeko bitarteko egokiena ez da hizkuntza, pintura baizik: “Lengoaia gisa, pintura askoz zuzenagoa da hitz idatziak baino, eta, aldi berean, askoz esangura-karga handiagoa dauka. Hitzak ez bezala, abstraktu eta etereo ez diren zeinuak baliatzen ditu. [...] Pinturak gauzak gogoraraz ditzake, gutxi gorabehera, arbitrarioki —eta hori oso deigarria da—; esan nahi dut gauzen presentzia iradoki dezakeela gutxi gorabehera. Izatearen eta ez izatearen mailaketa guztiekin”⁶.

Gerraosteko Parisen, egokiera ona zen orduko egitura politiko, sozial eta intelektualak era erradikal batean zalantzan jartzeko. 1945eko urrian, Jean-Paul Sartre-k zuzendutako *Temps modernes* aldizkariaren lehen edizioa argitaratu zuten. Parisko intelektualak Senaren ezkerraldean elkartu ziren, Saint-Germain-des-Prés-en. Han nagusi zen espirituak ukazioaren apologia zuen ezaugarri, eta horrek arrastoa utziko zuen bai arte ederretan bai literaturan. Horrenbestez, gizarte hondakinen sublimazioa, zentzurik zabalenean, ez zen soilik Dubuffetengan islatuko, baizik eta baita Giacometti-rengan, Fautrier-engan edo Wols-engan ere. Objektu hutsalekiko lilura gizaki komunarekiko liluraren baliokidea zen. Francis Ponge poetak —honek, gerra ondoren, eta Michel Leiris eta beronen emazte eta une hartan Galerie Kahnweiler-en zuzendari Louiseren bitartez, hainbat artista ezagutu zituen, besteak beste Dubuffet, Picasso, Fautrier, Braque eta Giacometti—, 1942an, *Le parti pris des choses* prosako obra argitaratu zuen, Gallimard-ek editaturik; horretan erretorika bat eraikitzen du, pinturaren munduak hizkuntzarenera helarazten dituen objektuen izenean.

Europar kultura finkatzen zen oinarriak zaharkituta geratu ziren I. Mundu Gerraz geroztik. Bizitza, horren oinarritzko printzipioak kolokan jarri eta eraldatuak baitziren, ezin zena jada bide tradizionaleri jarraituz deskribatu.

Historia mendebaldarreko irudikapen forma eta sistema guztiak errefusatzeko eta ezarritako bideetatik segitzeko ezintasun agerikoa bat zetozen mundua deskribatzeko oinarri (espiritual) berriaren bilaketarekin; mundu horrek espazio piktoriko berriak eskatzen zituen, forma berriak, material berriak, hau da, hainbeste irrikatzen zuen birjintasun erlatiboa eskaintzen zion mundu horrek Dubuffeti.

Eta errebolta hori gertatu arren, dimentsio biko euskarriak segitzen zuen pinturaren abiapuntua izaten. Hasiera batean, erabilitako bitartekoak ohikoak ziren: gouachea paper gainean erabiliz egin zuen 1940ko hamarkadaren hasieran *Métro* seriea. Baina edukian agertzen hasiak ziren jada Dubuffeten artearen printzipioetako batzuk. *Marionettes de la ville* seriean, artistak diletantismo artifiziala eta berariazkoa baliatu zuen, horrek aukera ematen baitzion tradizio mendebaldarreko pinturaren printzipio naturalistak ukatzeko. Perspektiba errefusaturik eta irudiak

despertsonalizatuta, arketipo bat formulatzera daraman orokortze bat lortu zuen. Tradizioak berretsiriko adierazpideak erabiltzeari aurka egiten zion neurrian, Dubuffetek bere lengoaia propioa sortu behar zuen.

Bi urte geroago, *Mirobolus, Macadam et Cie, Hautes Pâtes* seriean, Dubuffetek kolorearen eginkizuna areagotu zuen. Pintura gainazal lau baten gainean eman beharrean, berezko material gisa erabili zuen. *L'auteur répond á quelques objections* (autoreak objekzio batzuei erantzuten die) testuan, 1946ko maiatzean Galerie Drouin-en egin *Mirobolus, Macadam et Cie* erakusketaren katalogorako idatzi zuen Dubuffetek, "lokatz" deitzen zien bere pintura-masa lohitsu eta oretsuei, oreka balira bezala ora eta molda baitzitzakeen. Substantzia hori ez zuen pintura gisa erabiltzen, baizik eta erliebe bat lortzeko material malgu gisa. Sortze-indarra materialarekiko harreman zuzenetik zetorren: "Erabilitako materialetik eta tresnatik etorri behar du arteak, eta tresnaren eta horrek materialarekin zertu borrokaren arrastoak eraman behar ditu. Gizakiak hitz egin behar du, baina baita tresnak eta materialak ere"⁷. Berariaz mugatu zuen bere paleta: "[...] hobe iruditzen zait erraz izendatzeko moduko kolore taula aurkitzea: 'harea', 'mastika', 'limoia' edo 'soka', ezen ez 'kromo-horia', 'Prusia urdina' edo 'Veronako berdea'. Azkenik, ez dut ikusten koadro batek gama kromatiko osoa hartu behar izateko inolako arrazoirik. Askoz gehiago gozatzen naiz murriztuta, esate baterako piano-joleak egiten duen bezala obra oso bat jotzen duenean bere eskuei teklatu osoan ibiltzen uzteke"⁸.

Dubuffetek berak prestatutako brea, asfalto eta berun-zurizko oreka, batzuetan zementuz, igeltsuz, bernizez eta kolaz zein karez, harez, harribilez eta abarrez aberastua, zenbait euskarritan ematen zuen, esaterako aglomeratuzko tauletan edo mihisetan. Pintzelaren ordez koilara, aiztoa edo espatula bat erabiltzen zuen gaia oratzeko eta gainazal moldagarria lehortu baino lehen lantzeko. "Materia esangura bihurtzea"⁹ da, George Steiner-ek esan moduan.

Pintura tradizionalera jotzen segitu arren, Dubuffetek, teknika horren bitartez, dimentsio osagarri bat zabaldu zuen, lerroa eta gainazalera mugatzen den koadroaren dimentsio bitasun zorrotza gaindituta. Ore moldagarri bat erabiliz, espazioan den gorputzaren esparrura hurbiltzen zen, eta, horrenbestez, ia-ia hirugarren dimentsiora. Artistak dimentsio-jauzi moduko bat ere lortzen zuen, nahiz beste bitarteko batzuen bidez izan, mihizatze teknika baliatuta.

"Mihizatze-koadro" horien aurretik, tximeleta-hegoz egin collageak izan ziren. Formatu txikiko *Ailes de papillons* koadroek aukera ematen zuten koloreari ohiko apaingarri xedearen kontrako bat emateko. 1953tik aurrera, Jean Dubuffetek pintura eta collagearen teknika txandakatuko zituen, urte askoan zehar.

Metodo horren alderdi teknikoa bigarren maila batean geratzen da artistaren jarrera mentalarekiko, ikusizko esperientziak ezartzen baitu jarrera hori, era espontaneoan eta tolesik gabe. Dadaistek jorratu bideari segitu beharrean, Dubuffetek, collageak egiteko, ez zituen errealitate-zatiak erabiltzen (argazkiak, egunkari ebakinak...), baizik eta berak sortutako elementuak. Mihise lauaren gainean dimentsio biko elementuak antolatze tekniken bitartez, Dubuffetek gainazalak biderka zitzakeen, dimentsio bitasun zorrotza gainditzearen. "Dimentsio-jauzi" hori bereziki garrantzitsua da, zeren eta artistak erabili elementuak artistak berak sortuak baitira eta, horrela, are gehiago aberasten du bere potentziala, bere odolaren transfusioa egingo balu bezala. *Hautes Pâtes* (enpaste trinkoak) edo *Pâtes battues* (enpaste irabiatuak) deituetako erliebe lodiarekin aldera daitekeen gainazalen gainjartze horrek aberastu egiten du hiru dimentsioko izate hori.

Espazio piktorikoa handitzearen paraleloan, gainditze edo bikoiztea ere aipatzen da edukiari dagokionez. 1950eko abenduan hasitako serieekin, *Tables paysagées*, *Paysages du mental* eta *Pierres philosophiques* baitira, Dubuffetek tarteko egoera iritsi zuen “izatearen eta ez izatearen, errealtatearen eta ametsaren artean”¹⁰. Collagea hasiera bat zen, errealtatearekin “tratuan” ibiltzeko modu bat, beste errealtate bat sortzeko. Mihiztadurak bereziki garrantzitsuak izango zitzaizkion, oso sorkuntza-prozesu emankorrak ziren eta. Testuinguru horretan, polifoniari¹¹ eta aldibereko aniztasunari buruz ziharduen; kontzeptu horiek biak formatu erabiliak gainjartzeari, zabaltzeari eta aldatzeari lotuak dira. Aldibereketasun gogo hori modu bereziki argian azaltzen da artistaren obra berantiarrekoak ditugun *Théâtres de mémoire*¹² lanetan. Mihiztaduraren teknikara itzulirik —askoz eskala handiagoan baina—, ikuslearen begirada zenbait norabidetan bideratu nahi du aldi berean. Ikusleak begi bistan daukana ezagutu behar du, bai, berez denagatik, baina, horretaz gain, begi bistan daukan hori lotu egin behar du “ondoan” eta “atzean” dagoenarekin.

Dubuffetek ez du inolako hierarkiarik ezartzen obra batean esku hartzen duten elementuen artean; horregatik, funtsezko deritze bere koadroen osagaiak bereizten dituzten “tarte”¹³ deituei. Enteleguak proiektzio mentalen bitartez lortzen du tarte horiek antzematea, eta normalean artearen barneketzat jotzen ez diren elementuak itzultzea lortzen du halaber. Objektu baten irudikapen hutsaren aurrean, adimenaren eginkizun bakarra da gure kulturak ezarritako baldintzatzaileen arabeko interpretazio bat egitea. Osotasunari ekinez baino ez du lortzen Dubuffetek objektu batek ezaugarritzat duena ulertzea. Nolabait, eta abiapuntua bestelakoa bada ere, Cézanne-ren gogoetetatik oso hurbil dago; izan ere, honen iritziz multzoa ikusteko gaitasuna da xehetasunak identifikatzea ahalbidetzen duen bakarra.

Petites statues de la vie précaire eskultura txikiak, Dubuffet horietan aritu zen 1954tik aurrera, 1940ko hamarkadaren erdialdeaz geroztik haren pinturan jada ikusten zen testura eta materialen gaineko analisi bizia hirugarren dimentsiora eraman ahal izateko saiora bideratzen dira. *Matérialogies* deituekin eginaren antzera, material aurkituak ere erabiltzen ditu Dubuffetek, materia baliogabe eta ezdeusak, hala nola zur flotagarria, belakiak, ikatz zatiak edo aluminio-papera; horiek minimora daramate artistaren esku-hartzea, materialaren adierazpen indarraren onerako. Zibilizazioaren hondarrek eragiten dituzten asoziazio normalean negatiboak desagertzea lortzen du Dubuffetek eta, oso esku-hartze mugatu baten bitartez, horiei dimentsio berria ematen die. Surrealisten kasuaz bestela, ez da eraldaketa bat, baizik eta materiala gauza bihurtzea. *Petites statues de la vie précaire* horiek hirugarren dimentsiora eraman zuten ordura arte dimentsio biko pintura-euskarrien sistema mugatua zena.

L'Hourloupe-ren zikloak, 1962an abiatuak, transposizio bat irudikatzen du, bizi izandako munduaren esperientzia Dubuffetek sortutako sinboloetara eramatea alegia. Artistak, horretan, “meandro erako idazkera bat”¹⁴ darama praktikara, “idazkera etengabe eta zeharo uniformea”, horren letra edo oinarritzko elementuak zelulak edo ingerada linealez egindako albeoloak direla. Edukiak hiztegi horretara itzultzen dira, eta berei egokitutako albeolo-banaketa egiteko modua ematen dute. Zelulak betetzen dituen marraduraren trinkotasun aldakorrak arrasto optikoa eskaintzen dio ikusleari, “mugagabearen printzipioari” jarraituta. Elementu guztiak aurrez aurre aurkeztu behar dira, duten neurria eta batzuen eta besteen arteko distantzia kontuan hartzeke. Horrela, koadroaren planoaren barnean desegin egiten dira kategoria eta esangura guztiak, eta grafia uniforme bat hasten da, horretan elementu guztiak modu baliokide batez baloratzen direla eta, beraz, unibertso jarraitu bat sortzen dela. Horregatik, erabat aske eta mugikortasun handiagoz mugitu behar du gogoak. Kolore bakarrak gorria, urdina eta beltza dira, hondo zuriaren gainean.

L'Hourloupe, lehenik, bi dimentsiotan baino ez da garatzen, inolako sakontasun edo espazio alderdirik gabe. Estilo honen osagaiak espaziora aldatu nahiak agerian lagatzen du Dubuffetek bere asmakuntza hiru dimentsioko formatuetan esperimentatzeko zuen beharra. 1966tik aurrera, poliestireno hedatua lantzeko moduko materiala zela jabetuta, artistak aukera izan zuen hasiera batean bi dimentsiotara mugatzen zen lengoaiari beste dimentsio bat gehitzeko. Materialaren pisu txikia dela eta, bolumen handiak erraz manipula daitezke. Alanbre beroa baliaturik poliestirenoa zailtasunik gabe landu daiteke, eta halako bat-batekotasunez ezen Dubuffetek paper gainean erabili lapitzaren arintasunarekin eta berehalakotasunarekin alderatzen baitzuen. Mendebaldeko eskultura klasikoak ez bezala, horrek galdu egiten baitu askatasun ikonografiko espaziala materialak berak ezartzen dituen murriztapenak direla eta (pisu handia, lan fisiko gogorra, kromatismo mugatua), Dubuffetek erabili poliestirenoak esparru berriak zabaltu zizkion. Materialaren arintasunaz gain, zeharo homogeneoa eta erregularra izatea aldeko faktoreak ziren Dubuffetentzat, eta beste kolore batzuk hartzeko prestatua dela dirudien immaterialtasuna gogorarazten zion kolore zuriak. Poliestirenoa Dubuffeten idazkeraren proiektzio-azala izango zen. Horregatik, ez zen artistaren eskulturarik izango, pinturarik gabe.

Note sur les polystyrénés de L'Hourloupe-n¹⁵ Dubuffetek ohartarazi egiten gaitu, objektu baten pertzepzio zuzenak eta hiru dimentsiotan egin horren irudikapen espazialak duten arriskuaren gainean. Objektu baten eta bere irudikapenaren arteko korrespondentziaren bitartez, behatzailea bultzatu egingo genuke irudikapena kopia berdin hustzat hartzera, ez baina artistaren sortze-ekintzat. Arte-produkzioak adimeneko zirrikituak ibili behar ditu, eta ezin da zuzenean igaro pertzepzio “objektibotik” objektu landura. Bere poliestireno pintatuetan, Dubuffetek *L'Hourloupe*-ko idazkerara joz bideratzen du arazoa, horrek eutsi egiten dio eta dimentsio bitasunari, irudikapen modu horretara itzultzera behartuz ikuslea. “Metodo” paradoxikoa irudi dakiguke, baina artistak kontraesanen bitartez dihardu, horiek artearen barne logikari jarraikiz bideratzen direla. Dubuffetek “adimenaren lekua” aipatzen du, irudizkoaren eta errearen arteko muga dagoen lekua baita: “Garrantzitsu deritzot dagoeneko espazio naturalistari ez baizik eta espazio *deskonposatu* bati dagokion espazio bat ahal den moduan garatzeari, hain zuzen ez dadin fisikoki ukigarria den inongo lekurik irudika, horrelakoak baitira naturak pentsamenduari eskainiak; hori beharrean, elkarren ondoan jarritako zatiek osatutako lekua irudikatu behar da, birtualtasun askok osatutako lekua, pentsamenduak lantzen eta aldatzen zein bereizten dituen moduan baliaturik zati eta birtualtasun horiek. Espazio *mental* bat”¹⁶.

Bere ikuspegi *L'Hourloupe*-ko sistemara eramanez, berriro ere unibertsaltasuna erreibindikatzen du artistak, eta bi dimentsioko era batez ez, baizik eta dimentsio anitzeko batez erabiltzen du sistema. Pinturak, eskulturak, arkitekturak, antzerkiko dekoratu eta jantziek, musikak eta hitzen sorrerak dimentsio berri eta autonomo batzuetarantz hedapena ahalbidetzen dute. 1962an, *Paris Circus* lan-sortan lan egiten ari zelarik, horixe da *L'Hourloupe*-ren aurretiko hurrena, Dubuffetek zioen “leku habitagarriak eraiki” nahi zituela, edo, “hobeto esanda, hiru dimentsiotan eraikitako lekuen interpretazio mentala eta sensoriala, leku gogorazien eskala berean, interpretazio horiek habitagarriak izan daitezke”¹⁷. Poliestirenoaren aurkikuntzak amets bisionario hori gauzatzeko oinarria emango zuen.

Plastikotasun monumentaleko esperientzia horren ondotik, esperientzia fisikoa ahalbidetzeko moduko askoz eskala handiagoa aldatu zuen Dubuffetek *L'Hourloupe*. Pantografoa erabiliz, eskalan egin eskultura-eredu txikiak neurritz arbitrarioki handiak ziren beste batzuetara eramango zituen, eta prozesutik ateratako eskultura monumentalak bertatik ibiltzeko modukoak edo habitagarriak izango ziren. Haren eraikin mentalak errealtate zehatzen esparrura eramatean, elementu berri bat sartzen da: objektu baten interpretazioaz eta transposizio artistikoaz gain, inguru egokia sortu behar da, ideia hori, oroitzapen edo ebokazio eta zeinuen bitartez, ikuslearen irudimenaren pizgarri

izan dadin. Izate fisikoaren eta irudizkoaren arteko muga dago eraikina. Dubuffet plano batetik bestera, dimentsio batetik bestera igarotzen saiatzen da.

L'Hourloupe-ren printzipioan oinarritutako arkitekturako transposizio handiena *Closerie Falbala* (Falbala landetxea) da; horren muina *Cabinet logologique* (kabinete logologikoa) deitua da. *Cabinet*-ek, 22 xafaz osatuta dago, gainazal lauen gainean egina dela, dimentsio bitasunaren kontuari heltzen dio. Alabaina, oraindik ez du bideratzen espazioaren egituraketaren eta barruko eta kanpokoaren artean dauden harremanen arazoa. Hiru dimentsioko estalkia eta lorategi erantsia beharko ditugu (*Closerie Falbalak* 1.610 m² hartzen ditu) Dubuffetek helburua, hots, “leku eraikien interpretazio mentalak [...] fisikoki habitatzea”¹⁸, lortzeko.

Dubuffeten arkitektura monumental guztiak bezalaxe, *Closerie Falbala* “sorkari mental bat habitatzea” ahalbidetzen duen ideia baten transposizio fisikoa da. Abiapuntua marrazkia da, adimenaren produktu huts gisa. Hiru dimentsioetarako transposizioaren bitartez, marrazkia espazioko gorputz bihurtzen da, handituz, halako mailan ezen posible baita haren barnean mugitzea.

Coucou Bazar serieak, *L'Hourloupe*-ren zeinuaren pean gauzatuak, oso bestelako garapena planteatzen du. Antzerki-ikuskizun horretan, pintura ez zaio jada arkitekturako eraikuntza bati aplikatzen, koadro bizidun bati baizik. 1971n, *L'Hourloupe tableau animé* (koadro animatu) gisa antzeztea erabaki zuen Dubuffetek. Agertoki batean koadro-multzo handia bildu zuen, tartean giza irudiak, animaliak, arkitekturako elementuen transposizio lauak, objektuak eta abar. Dekoratu mugikor horiek, bakar-bakarrik aurrealdetik pintatuta dauden gainazalak, elementu autonomoak dira, irudi lau eta ebakiz eginak, eta, mugitu ahal izan daitezen, gorpil gainean muntatuak. 1971 eta 1973 bitartean *Praticable* (ebakitako figura mugigarriak) deituetatik ehundik gora egin zituen. Bereziki garrantzitsua da hogei jantzi-sorta egin izana; maskaraz, janzkiz, kapelaz eta eskularruz osatuak ziren eta, material astunez eta zurrunez eginak izaki (erretxina sintetikoak eta berniz eta pinturaz gogortutako oihalak ziren), aktoreen mugikortasuna murrizten zuten, berariaz murriztu ere. Antzezpen horiek, *praticable* txikiagoz eta beste zenbait osagarriz biribilduak, hondo-musika elektronikozko soinua zuten lagungarri¹⁹. Turingo 1978ko antzezpenerako Dubuffetek sortu soinuak collageen bitartez, osaturik geratu zen artistaren unibertsoa. Antzerki-arteko berezko elementuen presentzia badugu ere, koreografia eta taularatzea esaterako, *Coucou Bazar* ez da dramaturgo baten ez koreografo baten obra, pintore batena baizik. Egitate erabakigarria da, Dubuffetek behin eta berriro aipatzen baitzuen: “autorea pintore bat da [...], pintura da iturri bakarra, pinturaren garapen suerte bat da, pinturaren animazioa”²⁰. Kosta ahala kosta saihestu nahi zuen bere obra antzeztan batekin lotzea: *Coucou Bazar*-en ez dago ekitzarik eta, beraz, ez hasiera ez amaierarik. Neurritz gainera koadro mugikorra plano-gainjartze bat da (mihiztadurak gogorarazten dituzte). Pintoreak figura animatu, bizidun horien bitartez ematen dio bizia bere unibertsoari. Unibertso oso hori berak sortu du. Eta duen sistemak azken etapa bat gainditu du: mundu-ikuskera bihurtu da, artelan unibertsal gisa.

Coucou Bazar laburpen gisako bat da, *L'Hourloupe* izenaren pean bildutako ahalegin eta arrakasten laburpena. Baina *Coucou Bazar*, era berean, errealitate osoa biltzen duen ilusio baten aukeraren iradokizuna da. Horregatik, Dubuffetek berak honakoa diosku: “Benetako izatea? Ez, ez erabat. Izate errearen simulazioa gehienbat. [...] Eta zer gertatuko litzateke, gure mundu erreala —esan nahi baitut guk hartaz dugun eta zalantzan jartzen ez dugun irudia—, simulazio mundua ere izango ez balitz, gure gogoaren apeta soilen mundua ere izango ez balitz?”²¹.

1974ko irailean Dubuffetek, hamabi urteko lanaren ondoren, *L'Hourloupe*-ren zikloa amaitu zuen. Berak “*L'Hourloupe* uharte” deitzen zionetik itzulirik, marrazki-sorta bat egin zuen, *Crayonnages* izenekoa, eta horretan

berriro eraman gintuen, mamu filosofikoekin urte luzeak igaro ondoren, mundu zehatzago batera. 1975eko urritik aurrera pintatzen hasi zen *Théâtres de mémoire* olio handiak Dubuffeten gogoeten bildumatzat hartu behar dira. 1950eko hamarkadan erabiltzen zuen mihiztaduraren teknika baliatuko zuen atzera pintoreak, bere aldiberekotasun- eta aniztasun-grina iraunkor hori itzultzeko. Obra horietako bakoitzak aipamenak, oroitzapenak eta asoziazioak biltzen ditu, leku eta egoera desberdinen erreferentzia eginez, hain zuzen ere giza garunean aldi berean pentsamendu mordo itzelak bat egiten duen bezalaxe. *Synchronisation*-ek, serie horretako lehen obra da, zehatz-mehatz erakusten du Dubuffeten asmoa.

Oro har, *Théâtres de mémoire* horiek ia-ia orakulu izaera dute. Dubuffeten sistemak eta prozedurak konbinatzen dituztelarik, lehenagoko zerbaitetara atzera itzultzeko sintesia dira, tranpolin moduko bat alegia beste behin berriro hastearren.

1974tik aurrera egin zituen obra sailen tituluek, *Lieux abrégés*, *Théâtres de mémoire*, *Sites aléatoires* eta *Non-lieux* dira, azpimarratu egiten dute lengoaiak Dubuffeten obra berantiarrean duen garrantzia. Igarlea balitz bezala, “oroimenaren antzerkietatik” “ez-lekuetara” doa Dubuffet, “ausazko lekuetatik” igaroz eta, horren guztiaren bitartez, izakiaren eta beronen patuaren enigmari izena emanez. *Présentation des non-lieux*-en Dubuffetek honakoa idatzi zuen: “Gure enteleguari balio oro ukatzea, gure ezagutza guztiak errefusatzeko inolako salbuespenik gabe. Ukatzea edozein gairi buruzko inolako ezagutza-formaren aukera, inolako izakik beste inolako izakiren gainean ezagutza izatekoa. *Egia* nozioa baliogabetzea [...] Ez dago materiari, mugimendu etengabearen den energiaren oszilazioak baino ez”²². Badirudi ezen Dubuffet jada askatu dela beti zalantzan jarri duen bizi izandako mundu sentikorraren errealtatetik, nahiz bera ere mundu horren parte izan; eta badirudi ezen begirada bisionarioak gaitasuna ematen diola igartzeko, eta igartzeko ahalmen horrek, bere aldetik, iragartzen digu hark abandonatu egin duela mundu materiala, eta *Non-lieux*-en mundu espirituzko eta mentalean sartu dela.

“Artearen betebeharrak nagusia da pentsamenduaren joera haustea, zein baita gorputzen mundu ustez materialaren eta ideien mundu immaterialaren artean bereizketa ezartzea. Bi eremuon artean oker bidez altxatutako murru horrek oztopatu eta ito egiten du pentsamendua hara-hona libre ibiltzeko aukera. Murru horretatik libratutik, pentsamenduak indarra eta sormena berreskuratu ditzake. Horixe da artelanaren eginkizuna, izateko duen arrazoiak [...]”²³.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharra

1. Jean Dubuffet, “Plus modeste”, 1945, in *Prospectus et tous écrits suivants*, I. lib., 90. or. [itzuli]
2. 1945eko urtaril eta martxo bitartean Dubuffetek 15 litografia egin zituen, Eugène Guillebic-en hamabi olerki ilustratzeko. Obra multzo hori album gisa argitaratu zuten, *Les Murs* tituluarekin, 1950ean. [itzuli]
3. Jean Dubuffet, “Notes pour les fins lettres”, in *Prospectus*, *op. cit.*, I. lib. 79. or. [itzuli]
4. Jean Dubuffet, “Positions anticulturelles”, in *Prospectus*, *op. cit.*, I. lib., 95. or. [itzuli]
5. *Ibid.*, 96. or. [itzuli]

6. Ibid., 99. or. [\[itzuli\]](#)
7. Jean Dubuffet, "Notes pour les fins lettrés", in *Prospectus op. cit.*, I. lib., 56. or. [\[itzuli\]](#)
8. Jean Dubuffet, "L'auteur répond á quelques objections", in *Prospectus, op. cit.*, II. lib., 64. or. [\[itzuli\]](#)
9. George Steiner, *Réelles présences*, Gallimard, 1991. [\[itzuli\]](#)
10. Jean Dubuffet, *Prospectus, op. cit.*, II. lib., 440. or. [\[itzuli\]](#)
11. Jean Dubuffet, *Bâtons rompus*, 17. or. [\[itzuli\]](#)
12. Ikusi Jean Dubuffet, "Théâtres de mémoire, Présentation" in *Prospectus, op. cit.*, III. lib., 414. or. [\[itzuli\]](#)
13. Jean Dubuffet, *Bâtons rompus*, 56.-57. or. [\[itzuli\]](#)
14. Jean Dubuffet, "Simulacres: Lettre à Arnold Glimcher", 1969ko irailak 15, in *Prospectus, op. cit.*, III. lib., 354. or. [\[itzuli\]](#)
15. *Prospectus, op. cit.*, III. lib., 372.-382. or. [\[itzuli\]](#)
16. Ibid., 379. or. [\[itzuli\]](#)
17. Jean Dubuffet, "Habitats, Closerie Falbala, Salon d'été", in *Prospectus, op. cit.*, III. lib., 366. or. [\[itzuli\]](#)
18. Ibid., 366. or. [\[itzuli\]](#)
19. *Coucou Bazar* hiru aldiz antzeztu zuten guztira: 1973an New Yorken, Guggenheim Museoan egin Dubuffeten atzera begirakoaren harira, hilabete batzuk geroago Parisen, Gran Palais-ekoaren atzera begirakoaren kariaz, eta azkeneko aldiz 1978an Turinen. Italiako emanaldirako, Jean Dubuffetek berak konposatu zuen musika. [\[itzuli\]](#)
20. Jean Dubuffet, "Un tableau animé", in *Prospectus, op. cit.*, III. lib., 390. or. [\[itzuli\]](#)
21. Ibid. [\[itzuli\]](#)
22. Jean Dubuffet, "Non-lieux, Présentation", in *Prospectus, op. cit.*, III. lib., 449. or. [\[itzuli\]](#)
23. Jean Dubuffet, "Note en vue d'éclairer les motivations du Théâtre de Mémoire", 33. zk., in *Prospectus, op. cit.*, III. lib., 423. or. [\[itzuli\]](#)