

Max Beckmann

Urmargoak eta pastelak

GUGGENHEIM BILBAO

BECKMANN-EN AKUARELAK ETA PASTELAK.....	3
---	---

BECKMANN-EN AKUARELAK ETA PASTELAK

SIEGFRIED GOHR

KONTRAPUNTUAK

Max Beckmann-ek oso era desberdinetan erabili zituen eskura zeuzkan bitarteko artistikoak; beste modu batean esanda, bere obraren epe guztietan ez zituen teknika guztiak aldi berean eta baldintza beretan aplikatu, estiloaren inguruko erabakiek ere parte izan baitzuten egin obra grafikoari mihise gainean egin zuen pintura-lanarekiko balioa emateko unean.

Esana bereziki argi ikusten da I. Mundu Gerraren aurretiko obra goiztiar deituan, hots, artistak hogeita hamar urte bitartean egin zituen obra, batzuetan, zeharo asmo handikoetan. Inpresionismoaren irudikapen figuratibo eta kromatikoak elikagai zituela, Eugene Delacroix-ek neobarrokoaz egin bidearen arrastoan eta *Jugendstil*-ekiko hurbilketak jorratuta, Beckmann gazteak trebetasuna lortu zuen pintura tradizionalan; horren hondoan, modernitateko kezka eta egonezina ere antzeman zekioketen. 1904 eta 1914 bitartean mihisetara bideratu zituen arte-ingar guztiak; hala, paper gaineko obrek, litografia sorta bat kenduta, batez ere koadroak prestatzeko balio zuten. Alabaina, Beckmann gazteak paper gainean egin zituen kolorezko lan apurrek oso sustrai sakon eta hurbilak zeuzkaten motiboak formulatzen zituzten, eta haren hermeneutek beti pintorearen munduaren geroko irudiaren aurrekariak ikusi dituzte horietan, esate baterako *Diamantezko mendia* (*Diamantberg*, ca. 1889), *Autorretratu xaboizko burbuilekin* (*Selbstbildnis mit Seifenblasen*, ca.1900), *Autorretratu* (*Selbstportrait*, 1902), *Gazte koroaduna, harresi zahar batetik urrunera begira* (*Bekränzter junger Mann, aus einem alten Gemäuer in die Ferne blickend*, 1903), edo *Lau gazte itsaso ondoan* (*Vier junge Männer am Meer*, ca. 1904) lanetan. Azken pastel honi dagokionez, esan genezake aurkikuntza formala izan zela eta zenbait hamarkadatan zehar Beckmann liluratu zuela, are interpretazio berriak inspiratu zizkiola ere egin zuen azken triptikoko, hots, 1950eko *Argonautak* (*Die Argonauten*) laneko erdiko taulara iritsi arte. Alabaina, hurrengo hamar urteetan zehar, hau da, 1914 arte gutxi gorabehera, Beckmannek ez zuen pastel edo akuarelatiko arte autonomorik behar izan, bere problema artistikoak eta irtenbideak pinturaren beraren barnean itxuratzen zituen eta. Paper gaineko lanaren itxuraketa kromatikoak, arte-lengoaia autonomo gisakoa, gouache sorta txiki baten ondotik lortu zuen; seme galduaren, seme hondatzailearen motiboari buruzkoa zen gouache sorta hori 1918an sortu zuen, hau da, I. Mundu Gerran frontetik itzuli eta berehala.

Orain arte lamina horiek 1920 inguruan zeuden datatuta, baina estiloak alderaturik ikusten da obrak askoz gehiago hurbiltzen zaizkiela motibo kristauak dituzten koadroei, 1917ko *Gurutziltatzea* (*Kreuzigung*) deituari esaterako. San Lukasen ebanjelioko parabola, motibo aldetik, bat zetorren Beckmannek 1915eko urtearen amaiera inguruan jasan kolapso fisiko eta animikoarekin eta 1917an zerbitzu militarreko eman zioten behin betiko lizentziarekin. Beraz, ezin genezake pentsa seme galduari buruzko gouacheak Frankfurteko aldiko lehen obra nagusi *Gaua* (*Die Nacht*, 1918/19) deituaren ondokoak direnik. Dagoeneko ezin dugu jakin nola eskuratu zituen pintoreak lanean atzealdetik erabili zituen pergamino-orriak. Seguruenik kasualitatez aurkituko zituen XIX. mendeko eskuizkribu bibliko baten orriak, seme galduaren parabolari buruzko pasarteak zeuzkatenak, eta horietatik aukeratuko zituen bere eszenak. Bost konposizio ezagutzen ditugu, eta horietako lau New Yorkeko Museum of Modern Art-eko

bilduman daude gaur egun. Estanpak Essengo Museum Folkwang-enak izan ziren hasiera batean, bost eszena erosi baitzituen 1929an; alabaina, 1937an Reichskammer der Bildenden Künste-ren batzorde batek konfiskatu egin zituen horiek, “Entartete Kunst” operazioan. *Seme galdua prostituten artean* (*Der Verlorene Sohn bei den Dirnen*) estanpa Hildebrand Gurlitt arte-merkatariaren esku geratu zen, eta desagertuta dago harrezkero. 1939an Karl Buchholz-ek lau eszena baino ezin izan zizkion eskaini New Yorkeko museoari. Seigarren eszena bat aipatzen zuten 1920ko hamarkadako urteetan, Beckmanni buruzko liburu batean, eta baita artistak berak ere, baina ezin izan da ez obra, ez haren inolako erreproduktzioirik ere aurkitu. Oso gutxitan islatu izan da, estanpa horien historian bezain gordin, Alemanian modernitateko obrek izan patua eta abangoardiaren Estatu Batuetarako emigrazioa.

Max Beckmannek ezohiko trinkotasunez konposatu zituen formatu ia-ia karratuak, Erdi Aroko ilustrazioen intentsitatea berreskuratu nahiko balu bezala. Eraikuntza teknikoak eskema bati segitzen zion, eta pintoreak beti jarraitu zion horri, akuarelaz pintatzen zuenean. Zehazki, sekula ez zion erabateko askatasunik ematen koloreari, konposizioak lapitz eta ikatz-ziriz marrazten baitzituen aurrez, akuarelaz eta zuri opakoz kolorea eman aurretik. Paper gaineko obra horietan pintoreak bere estilo piktoriko berria probatu zuen, azentu kromatikoen eta eremu zuri askoren arteko konbinazioa baitzen. Aldi berean egiten ari zen mihise gaineko pinturan oso gutxitan jotzen zuen nonahiko kromatismora; koloreak beti mugatuta ageri ziren, zuri, gris edo beltzaren eraginpean, halako moduan ezen efektu irrealak sorrarazten zituzten, I. Mundu Gerraren aurretiko motiboetan ikusten zen erreala sendotasun puztura iristeko inolako asmorik gabe jada. Errealitatea eta haluzinazioa elkarrekin lotzen dituen artearen kontzeptu hori argi eta garbi ikusten da Beckmannen hemeretzi akuafortez osatu lehen karpetan; 1919an agertu zen hori, *Aurpegiak* (*Gesichter*) tituluarekin, eta lehentxeago egin estanpa sorta bat biltzen zuen¹.

Seme galduaren historiari buruzko eszenek tarteko lekua hartzen dute 1917ko motibo kristauen, *Aurpegiak* saileko estanpen eta 1920tik aurrera Beckmannen irudi-mundua determinatu zuen Frankfurteko bide errealistaren artean. Eszena biblikoetan drastikoa eta begitaziozkoa nahasten dira, halako moduan ezen horietako batzuen kasuan Beckmannen askoz geroagoko sorkuntza formalak baitatuzkigu gogora, 1933tik aurrera motibo mitologikoei atzera fruitua atera zienekoak. Osterantzean, 1918ko lau orri horietan bada gauza programatikoren bat, erakusten diguna ezen paper gainean koloreekin egin lanak askatasun gehiago bermatzen ziola pintoreari, ikusleentzat oro har sortutako pinturak baino. Gainera, akuarelak aukera ematen zion artistari bere buruaren gaineko gogoeta egiteko, autorretratuaren genero zorrotz eta estua gogorarazteke. Norberaren galeraren, depresioaren, biraketaren eta itzuleraren motiboari dagokionez Beckmannek, jantzi bibliko-alegoriko batez, transferitu egin zitzakeen gerrako izugarikeria eta beltzuneetarako jaitsieraren eta krisitik bizirik atera eta berriro hastearen artean kokatzen zen bere egoeraren gaineko pentsamenduak, hala eta guztiz ere berarekiko halako distantzia bat mantentzen duten irudien bitartez. Horrela, obran presentzia propioa izateko aukera adierazten da, artistak rolak, gutxi asko autorretratu izaera duten rolak aurkitzen baititu bere buruarentzat. Ildo horretatik, New Yorkeko estanpetan prestatu egiten da gero rola presentzia horretarako eredu formala —esate baterako, triptikoetan—.

Geroago sortutako ziklo grafikoek artistaren alderdi zeharo bestelako bat erakusten dute, figura publikoarena zehazki. Behatzaile eta kronikagile kezkatu eta liluratu gisa, autorearen erretratu gisa, zirkuko zuzendari gisa, bidaiari gisa, mozorroa soinean —esate baterako *Kedar-garbitzailea* (*Der Schornsteinfeger*) lanean, *Bidaia Berlinen barrena* (*Berliner Reise*) karpetaaren amaieran (1922)—, behatzaileak gertaeran sartuta ikusten du artista, eta batzuetan baita artistak zuzenean publikoari hitz egiten diola ere². Estanpa, esparru publikora zuzendutako bidetzat, Beckmannen lengoaia formal nagusietakoa izan zen 1920ko hamarkadan zehar, olio-pinturarekin batera. Eta, zentzu zabalean, urte haietan egin zituen liburu ilustrazioak ere gehitu behar horiei. Autosufizientziaz eta ironiaz, sail grafikoek gerra eta gerraostea dituzte gai, eta Weimarreko Errepublikan eratze bidean zen gizartea halaber. Beckmannek estilo

“grafiko” garratza garatu zuen, alferrikako eta iheskor gutzia konposizioetatik kanpo utzita. 1920ko hamarkadaren bigarren erdialdean, Beckmannen estilo berria gehiago egokitzen zitzaion pastelari eta gouacheari, ur-pintura huts gisako aplikazio klasikoko akuarelari baino. Akuarelak egiten zituenean, bi tapiz proiektuetan (1925) edo *Natura hila lirioekin (Stilleben mit Maiglöckchen, 1926)* lanean bezala, motibo alai eta atseginak egiten zituen, arazo formalik zein eduki aldekorik planteatzeke.

1925etik 1930era bitartean gutxi gorabehera, Beckmann bere pintura berriaren punturik gorenean zegoen. Pintura horiekin aurre egiten zien, zeharo propio gainera, Parisko korrante modernoei, are horiek gainditu eta zuzendu nahi zituela. I. Mundu Gerraren aurretiko garaian bezala, urte horietan uste zuen posible zela asmo kromatiko eta piktoriko guztiak mihise gainean gauzatzea, eta oraingoan modernitatearen pare ari zen gainera, koloreen aukeraketari eta argi-intentsitateari dagokionez. Gauzak horrela are harrigarriago gertatzen da hain zuzen ere fase horretan sortzea olio-pinturen antzeko pastel sail bat ezen, bere xarma estetiko guztiarekin ere, koadroetarako armazoiak direla ematen baitu. 1927ko *Rimini (Rimini)* pastelean jada, lerroek zabalki egituratzen dute azalera, uhin erritmo batez. Kostako paisaia, goitik ikusia eta soilki trazatua, eta lur-mihiak, paseariak dabiltzan zubia, zumezko besaulkiak eta txalupak dituela, kakotu egiten da ostertzaaren kontra. Alferrikakoa litzateke garai berean mihise gainean egin zuen obran antzeko paisaiarik bilatzea: pastel honek etorkizuna aurreratzen du, 1930eko hamarkadako itsas hiri eta paisaien irudiak, Amsterdamgo erbestealdiko lantegian oroimenak ekarraraziak. Zubi gainean dagoen pertsonaren motiboak Beckmannengan zenbait interpretazio eragiten baditu ere gerora, uste dut ezen hark obra honetan zuen asmo nagusia egitura espazial bat lortzea zela, egitura hori bat etortzea irudiaren azalerarekin berarekin, eta egitura horrek ez izatea azaleraren gainean aurrez motibo gisa zertan agertu. Hori lortzeko modu bakarra pastel-barraren aplikazio latza zen. Hegoaldeko paisaia honen estiloa garai bereko natura hilen eta irudi figuradunen kontrapuntua da, azken hauek, oro har, dentsu eta trinko ageri baitira. Ber gauza gertatzen da formatu handiko beste orriekin. Horietan, izan ere, ez da mihise gaineko pintura-lana pastelez osatzen edo parafraseatzen, gauza berri bat iragartzen baizik. Beckmannek bide hori jorratu zuen sarritan, gertaera formala eta beronen edukia lausotzearen, hain zuzen irudi-sortzaile gisa zituen asmo eta helburuak nabarmenago ager zitezen.

Gaueko topaketa (Begegnung in der Nacht), *Patinatzaile artistikoak I eta II (Eiskunstläufer I eta II)*, *Nekazariak (Feldarbeiter)*, *Gaua eta Bainu-hartzaileak (Badende)* lanei zein 1928ko *Emakumea kandelarekin (Quappi) [Frau mit Kerze (Quappi)]* lanari dagokienez, egiaztapen orokor batzuk egin ditzakegu: konposizio guztiek dituzte, neurri batean, muturreko mugimenduak eta, gainera, lehen planora hurbiltzen diren figuretan kontzentratzean, pastelak erabiliz modu bereziki sendo batez lor zitekeen presentzia plastikoa landu zuen Beckmannek. Motiboek, mugimendu biziz hornituta daudela, pastelak ahalbidetzen duen bolumenen “nabarmendurak” eman dezakeen egitura plastikoa eskatzen dute ia-ia. Teknika horren ezaugarrien indarrez figuren lehentasuna sortu zen, espazioaren aurrean, lehenago apenas ikusi lehentasun bat, eta horrek, espazioa bera hertsatzeke, irudikatuaren bizitasuna eta barne dinamika areagotzen ditu. Artistak modu bereziki ikusgarri batean iritsi zuen nolakotasun hori *Gaueko topaketa* koadro formatuko laminan³. Hondo beltza emanez, marrazkigileak oso espazio iradokizun abstraktua zuen eskura, hondo urdin, gorrixa edo arrea erabiltzen zuen talde bereko beste lan batzuetan bezala, lapitzari ekin aurretik. Horrek abantaila handia ematen zion, figuren plastikotasunak konposizioko gai nagusi bihurtu behar zuen lekuetan. Beckmannentzat, trazu zuri gutxi batzuk baino ez ziren behar, gizonezko esmokindunaren eta objektu batzuek, hala nola aulkiak, lanparak, leihoak eta ateak, osatu markoaren barnean sabaitik zintzilika dagoen emakumearen arteko topaketa imajinatzeke. Esku ireki bat ageri da irudiaren beheko partean, eskuinean; pertsonaia femenino batena da, eta emakume zintzilikatuarengandik eskuinera du burua. Eszena hau oso bizkor marraztua izan zen, eta konposizio lauaz horrenbestez, behatzaileak jakin zezan alegia burdel eszena bat zela; emakumearen irudi alderantzikatuan, berriz, marrazkiaren benetako oparotasuna egiazta dezakegu. Artistak,

hemen, beharrezko guztia egin du, gorputz formak intentsitate guztiz atera daitezzen argitara. Irudiaren ezkeraldeko alderdi lauen eta eskuineko bolumen handiko erdigunearen arteko kontraste handiaren bitartez, argi uzten du figura, berez, espazio-energien erdigune bihur dadin lagatzeko asmoa. Beckmannentzat, gizonaren eta emakumearen arteko harremanak leku garrantzitsua hartua zuen jada lehenagoko konposizioetan, baina pastel honetan lehen aldiz itxuratzen da motiboa hain era erradikal eta esklusiboan. Logikoa den moduan, obra honen interprete guztiek adierazi dute Beckmannek behin eta berriro irudikatua zuela buruz behera erortzearen motiboa, esate baterako 1925eko *Umberto Galeria* (*Galleria Umberto*) lanean, eta bereziki modu harrigarrian 1942an Faustoren irudian, hau amen gainera erortzen denean, edota egin zuen bere azken pintoretako batean, hots, 1950eko *Gizona erortzen* (*Abstürzender*) lanean. Kasu horietan guztietan irudi maskulinoak dira, eta gainera askoz indar handiagoz daude txertatuta kasuan kasuko konposizio egituretan. 1928ko pastelean biluzi femeninoa, artistak landu zuen moduan, tentazio haragitua bihurtzen da.

Modu espontaneo batean, artearen memoria historikoak animalia sakrifikatu zintzilikatuen irudiak gogorarazten ditu, barrokoaz geroztik margotu ziren moduan eta 1920ko hamarkadan oraindik ere Chaim Soutine edo Jean Fautrier-en obran ageri diren bezala. Motibo gisa alderatzerik ez dagoen arren, *Emakumea kandelarekin* (*Quappi*) irudiak gaueko topaketakoaren oso antzeko argi-egoera erakusten du. Figura eta espazioa klarion-trazu labur eta zehatzez irudikatu baziren ere, gouachearen laguntzaz Beckmannek efektu plastiko iradokitzailea sortu zuen emakumearen bustoan. Estreinako aldiz, kandela objektu garrantzitsutzat deskribatzen zen, geroko interpretazioen beharrik gabe alegia, esaterako Karlsruheko *Natura hila kandelekin eta ispiluarekin* (*Stilleben mit Kerzen und Spiegel*) lanean, 1930ean sortuan, ezen hiru kandela ispilu batekin, planeten irudikapenekin, arropajeekin eta *betikotasun* hitzarekin konbinatzen ditu, era esanguratsu batean. Esangura-karga berezia duten zenbait objekturen sinbolismorako bidea trazatuta dagoke jada pastelean. Paper gaineko lanean, kasu bakoitzean behaketa zehatz batek konfigurazio formal bat eragiteko faktorea eskaintzen zuen; horren dimentsio ikonografikoa askoz bizitasun handiagoz kontzentratuko zen geroago.

Hau berau ezin dugu, baina, esan 1928ko pasteletako beste motiboei dagokienez. Alabaina, horietan ere antzeman daiteke narrazio hutseko testuinguru batetik nola ateratzen diren zenbait jarduera, keinu edo mugimendu, eta nola bereganatzen duten horiek balio propio bizi-bizi bat.

Beckmannek konposizio berezia lortu zuen patinaje artistikoari buruz egin marrazkietan; horiek, seguruenik, St. Moritzen bizi zituen gertaerekin lotuak izango dira, baina erakusten duten keinuzkotasun eta espazialtasun ausartaz gauza paregabetzat ageri zaizkigu. *Nekazariak* lanekoa bezalako konposizio bat oso modu desberdin batez uler daiteke eta, hala eta guztiz, berdintsua da figurei presentzia plastiko handia eman nahi izateari dagokionez. Patinaje artistikoaren gaian gizona eta emakumea baturik eta,aldi berean, mugimendu kementsu batean banandurik ageri dira; aldiz, nekazari pare soroan ari da lanean, bizkarra emanez elkarri, inolako komunikazio arrastorik gabe. Aitzurtzen ari dira biak. Indarrak, intentsitateak eta kontzentrazioak ez-beharrezko bihurtzen dute sexuen arteko harremanean pentsatzea. Gizonak lurrerantz bideratzen du bere energia falikoa —pala gauzatua—, hau da, materia femininorantz; emakumeak, berriz, bere gorputzean zeharka eragiten duen tresna bat erabiltzen du. Energia sexual edo erotikoak libre dira jada gizon-emakume konstelaziotik, eta gorputz-lan bihurtu dira. Bikotekideak bat-batean banandu dira, patinaje artistikoan baino arrisku gutxiagoko era batean, eta konposizio diagonaleko *Gaua* ikatz-marrazki handian baino erradikaltasun apalago batez. Azken honetan, gorputz tartetuak kontrako norabideak adieraztera iristen dira. Badirudi ezen Beckmannek gizonaren eta emakumearen arteko harreman experimental sorta bat probatu nahi izan zuela: soluzioak ezin izango ziren 1928ko paper gaineko obretakoak baino muturrekoagoak izan, are horiei beste irudikapen bat ere gehitu beharko litzaiekeela, zehazki

Bainu-hartzaileak laneko figura anitzeko marrazkia. Horretan tapa-tapa mugitzen ari diren emakume batzuk ageri dira, eta hondoan itxura batean maskulinoak diren figura batzuk. Marrazki honek, izan ere, egiazko behaketa batean izan dezake sorburua, bada-eta Beckmannek inolako zalantzarik gabe naturaletik abiatuta egindako bozeto bat.

Konfigurazio sinboliko eta konplexu baten herstatatik libre, 1928ko pastel handiek aukera eman zioten estilo figuratibo berri batean ahalegin sorta oso bat garatzeko, azentu plastikoei espazioan eman mugikortasun berri batez, eta zenbait keinu eta objektu biziagoturen gainean bilduta nagusiki ikonografia. Garai bereko mihise gaineko pinturak Parisera begira segitzen zuen, haren *peinture* eta dotoreziara begira, baina pasteletan orientazio horretatik urruntze baten iragarpena dugu jada: konposizioaren egitura, hemen, ez dago soilik piktorikoaren mendean, baizik eta baita figura-nukleo baten mendean ere, gai psikologiko bat kristaltzen baita horretan.

Beraz, egiazta dezakegu ezen, 1928ko formatu handiko pastelen bitartez —obra multzo ezin errepikatuzkoa da— eta motibo aldetiko material mugatua harturik oinarri, Beckmannek oreka haztatua iritsi zuela, berria inolaz ere berarengan, figuraren eta espazioaren artean; pertsonen zein objektuen banakako arreta handia jaso zuten gainera, eta 1930etik aurrerako urteetako geruza anitzeko konposizioen prestakuntzat hartu behar da hori.

ERRETRATUAK

Autorretratuen lan sorta etengabe handituarekin batera, bere arte-jardueraren genero guztietan egin zituen-eta horrelakoak, Beckmannek bere lagunen erretratu asko egin zituen. Enkarguz ere bai, gutxi batzuk Frankfurten eta Berlinen eta beste zenbait Amerikako azken urteetan zehar. Beckmannek pastelez egiten zituen erretratuak tartean kokatzen ziren, erretratu marraztuen multzo handiagoaren eta olio-pintatuen artean. 1927tik 1930era bitartean Beckmannek aukera batzuk izan zituen beregandik hurbil samarreko emakumeen erretratuak egiteko, esaterako Städelches Kunstinstitut-en zuzendari Georg Swarzenski-ren emazte Marie Swarzenskiren kasuan legez. Artistak intentsitate handiz jaso zuen emakume horren aurpegiera serioa, *Emakumea kandelarekin (Quappi)* erretratuaren kasuan bezala areagotu egiten baita, ikuspegi ia denboraz gaineko batez, alderdi nabarmenduen indar plastikoaren eraginez. Badirudi ezen bakar-bakarrik indibidualetik desbideratzen den ezaugarri hori interesatu zaiola Beckmanni, zeren eta hemen ere janzkerari, giroari eta abarri buruzko oharrik urri eta laburrak baitira. *Naila*, Hildegard Melms doktorearen ezizena da, Swarzenski andrea bezala dago, ez dio behatzaileari begiratzen. Begitarte oso serioa erakusten du atzera, bularreraino altxatutako eskuak nabarmenduta hori. Marrazkilariak deskuidu une batean ikusi ahal izan balu bezala emakumea, behatzaileak, erretratu intimo horretan, esperimenta dezake Beckmannen paper gaineko obrak esparru pribatu baten mandataritzat irakur daitezkeela sarritan. Pastela Nailaren 1934ko olioeko erretratu batekin alderatuz gero, azken hau buruz egina da inolako zalantzarik gabe, ageri-agerian geratzen da kontzepzio bien arteko dibergentzia.⁴

Era adierazgarri batean jantzia, begi gogoetatsuzko begiradak baztertu egiten du behatzailea, eta, pastelezko erretratuan baino gazteago ageri delarik, bere buruarengan konfiantza duen pertsonatzat ageri zaigu, malenkoniatsu hala eta guztiz ere.

Hirugarren erretratu batek, olio-pintura bat balitz bezala dago landuta, Städelchule-ren zuzendari Fritz Wichert-en alaba Margarete Wichert irudikatzen du. Azken muturreraino landutako orri horretako sinadurak eta datak

erakusten dute ezen, kasu honetan, pastela mihise gaineko pintura baten ordekoa izan zela; euskarria, gainera, kartoi zurruna da. Beste behin, erretratuaren begiradak ihes egiten dio behatzaileari, eta urruntasun zehaztugabe baterantz bideratzen da, pentsakor, eskuetan apaingarri dauzkan loreak utzikieriaz bezala daudela eskuinean dilindan. Antzematen da Beckmann harrituta zegoela neskatxa horren ohigabeko seriotasunarekin, halako moduan ezen arreta berezia eskaini zion ile-xerlo ilunetan bildutako aurpegiari; hori guztia are nabariago ageri da gordeta dagoen prestakuntza-bozeto batean⁵. Beckmannen eskuak lortu pastelaren aplikazioa ñabardura aberatsez beteaz; izan ere, trazu kementsuz abiatu eta, azkenen, aplikazio horrek gero eta mailaketa finagoak ahalbidetzen zituen gorputz ataletan zehar, halako moduan ezen buruko efektu plastikoa asko hurbil zekioken olio-pinturetan lortuari.

Beste erretratuetan, hots, *Fänn Schniewinden erretratu (Portrait Fänn Schniewind)* (1928) eta *Emakumea biolinarekin (Quappi) [Frau mit Violine (Quappi)]* (1930) lanetan, adibide gehiago aurki daitezke, alde batetik piktorekoak eta bestetik marrazkiarenak berarenak diren efektuei dagokienez.

TRANTSIZIOAK

1933ko akuarela sorta trinkoena hasi arte, Beckmannek lamina kopuru aipagarri bat zuen jada egina, teknikari zein edukiari dagokienez halako trantsizio bat ezarri horietan. Artistak, zehar lerro batez, "Beckmann P. 30" idatzi zuen Eiffel dorrearen ikuspegi bat erakusten duen pastelaren beheko ezkerreko ertzean. Eguzki-argia gela argi batean sartzen da. Balkoi irekiak Paris gaineko ikuspegi zabala eskaintzen du, hiriko sinboloak, laino errezel batez estalia neurri batean, gora egiten duela, zeru urdinerantz. Haizeak gozoki uhinarazitako gortina gorriek biltzen dute ikuspegia, eta horien parean bi aulkik eta egunkaria, zigarretak eta hautsontzia dauden mahaiaik etxeko biztanleen aipamena egiten dute, natura hil suete honen bitartez baitaude irudikatuta.

Beste kasu batzuetan Beckmannek ohiko mozketen bidez mugatzen zituelarik bere motiboak, barnealde eta kanpoaldearen artean tentsioa sortzen zen, elementu adierazgarritzat. 1930eko pastelerako, beregan ezohiko samarra zen konposizio bat garatu zuen, sekzio espaziala inolako tentsiorik gabe erakusten du eta. Horrela, paper gaineko obra horretan lasaitasun inpresio bat sar daiteke, eta Eiffel dorre kulunkariak berak ere bat egiten du, otzan, horrekin. 1938an behatzaileak oraindik ere antzeman zezakeen Pariserako bisita egin zuenean Beckmannek zuen aldarte erlaxatua, *Barnealdea mahai hankabakarrarekin (Interieur mit rundem Tisch)* lana ikustean; horretan, "P.38" oharrak adierazi egiten du lana non egina den. Horrekiko kontrastean, *Mintegia Frankfurtetik hurbil (Gärtnerei bei Frankfurt)* neguko eszena, 1930ekoa, lakonikoa eta soila gertatzen da. Tonu kamuts batzuk dira eguneroko eszena oso ohiko bat irudikatzen duen urmargo honetako paletan nagusi. Hostoa galdutako zuhaitz-hondo arre beltzaxka bat dutela atze-oihal, bi gizonetako lanean ari dira lore-txatal batzuetan. Beirazko estalpe batzuk ikusten dira, eta lasto-tapaki bildu batzuk, neurri batean neguko zeruaren urdin hotz eta esnekara nagusi den koadroaren azaleran zeinu abstraktu gisa pausatuta. Zer interesatu ote zitzaion pintoreari itxura batean hain sinplea den motiboan? Burdin hesien forma hertsatzaileen eta zuhaitzen forma espontaneoaren arteko kontrastea? Hotzetatik babesteko giza ahalegina? 1922ko paisaia batean Frankfurteko Oberrad auzoaren ikuspegi zabalago baten parte agertu zen jada mintegia. Forma abstraktuen eta organikoen arteko kontrasteak, geometriaren eta naturaren artekoak, zerikusia izango zuen, seguruenik, motiboaren aukeraketarekin; izan ere, 1922ko ikuspegiaren denak material bakar batez egina ematen badu ere, 1930ean Beckmannek hain justu kontrasteak nabarmendu zituen, egingo zuen pintura gero eta maila handiago batez determinatuko zuen printzipioari jarraikiz.

1930 eta 1932ko beste bi orri oso bestelako gaiak jorratzen dituzte, eta zirkuko ohiko bisitari gisa erakusten digute pintorea, eta baita animalia-eszenak umore urruneko batez ikus ditzakeen pertsona gisa ere; bi orri horiek *Lehohetzelea* (*Löwenbändiger*), gaur egun desagertuta dagoena bera, eta *Hartz heziak* (*Dressierte Bären*) dira. Lehena hain iruditu zitzaion Carl Einsteini ezaugarri ezen kolorezko lamina gisa sartu zuen 1931n agertutako bere *Kunst des XX. Jahrhunderts*-en hirugarren edizioan. Lamina hau Beckmannek Parisen ere bere artea ezartzeko garatu zuen borrokarekin lotu beharko ote litzateke? Beraz, hezlearen irudikapenean autorretratu ezaugarriak ikusi ahal izango genituzke? Akordio engainagarri bat dago gizonaren eta animalien erregaren artean, hau jentilki hanka biren gainean tentetua dela; bigarren animaliak, lurrian etzanda dago murrungari, behar beste argi erakusten du beharturik onartzen duen menderatzea. Hezleak pika bat ere prestatuta dauka, zer gerta ere. Horren irudia trazu kementsuz dago moldatuta, animalia, berriz, era suabe eta piktorikoago batez dago irudikatuta. Aurpegiera ere alderantzikatuta dago itxura, gizonaren profila itxura martzialekoa da-eta, lehoiak ia-ia gozoro begiratzen duela karparantz.

Zirkuko eszena baten esparruan gertatzen den gizonaren eta animaliaen arteko aurrez aurreko plastiko nabarmenduarekin alderatuta, *Hartz heziak* laneko motiboak umoristiko eta kasuala ematen du. Orri biek elementu komuna dute paper gaineko obretan gutxi asko kondentsaturik agertzen diren esperientzietan izatea sorburua. Lehen kasuan, *Lehohetzelea* lanean, itxuraketa formala mihise gaineko pinturarenari hurbiltzen zaio, eta bestean, *Hartz heziak* izenekoa alegia, itxuraketa formalak begieste onginahizko baten onura jasotzen du, dibertsioa eta olgeta eskainiz nahigabe garaietan.

Autorretratu lanak, 1932an pintatua da halaber, urte horretako errealitate zaila adierazten du. Frankfurt izenaren “F” letraz seinatuta dago. Eta sinadura zaindua ez da lanari dokumentu pribatu baten, egoera zail bateko autointerrogazio intimo baten izaera ematen dion bakarra. Lerro bertikal eta horizontal gogorren artean itxirik, pintoreak bere aurpegia du begiesten, lasaitasun itxuran. Beckmannek zigarreta erabiltzen zuen beti, egindako lana bere burua aztertzeke eten izana adierazteko, baina baita barne tentsio baten adierazgarri ere —horrelaxe izan zen 1907tik aurrera Florentzian, eta baita 1927an ere *Autorretratu esmokinarekin* (*Selbstbildnis im Smoking*) lanean, 1950ean gorri eta urdinez pintatu zuen bere azken autorretratura arte—. Pintoreak burua irudikatzeke jardun zuen finen, eskultura baten antzera ernetzen baita konposiziotik. Beraz, jaun itzaltsu eta burges baten erretratu da, autoafirmazio ezaugarri guztiak baditu ere bere burua era kritikoa aztertzen ari den batena, benetan bere estatusaren gaineko konfiantzarik izango ez balu bezala.

BAKARRIZKETAK

Udako beroa zen Amsterdamen, Max Beckmann egonezinean zela bere bigarren erbestealdirantz, Amerikarantz, abiatzeko zain. 1947ko abuztuaren 18an, gaueko bederatziak aldera, artean Minneapoliseko beste pertsona bat hartu zuen Amsterdamen⁶. Mr. Richard P. Davis-en bisita ustekabekoa izan zen, baina laster jakin zen Beckmannen artearen miresle amultsua zela, eta oraingoan urmargo zahar bat erostera ere iritsi zen, *Betikotasuna* (*Ewichkeit*) zehazki, pintoreak bere egunkarian *Betikotasuna margotzen duen tximinoa* izena emana ziona bera. Paper gaineko kolorezko beste lanen bat edo beste bezala, lamina sinadurarik eta datarik gabe geratu zen. Beckmannen adiskide eta bildumagile Stephan Lackner-ek, geroago, eta naturaltasun osoz, pentsatu zuen “tximinoa”, arreta handiz eta errotulu baten gainean *Ewichkei...* hitza oker idatzi zuena, “berlineatzen” ari zela⁷. Izan ere estilo-alderaketa batera joz gero akuarela hori, egiaz, Berlingo urteetan koka genezake, 1933 eta 1937 bitartekoetan alegia. Eta St.

Louisen 1948an egin atzera begirako handiaren katalogoan, hiri hura baitzen Beckmannen egoitza eta irakaskuntza-leku berria Estatu Batuetara aldatu zenez geroztik, 1936an datatu zuten lamina —maisuren begiradaren pean, nolabait esatearren⁸—.

Lamina horretan zerk liluratu zuen Mr. Davis, hain bizkor erabakitzeko? Pintore ari zen tximinoak? Koadroaren beheko erdi biziaren eta horren gaineko azalera hutsaren arteko konbinazio ezohikoak —espazio ordena tradizionalaren alderantzikatzea, inolaz ere—? Gaizki idatzitako alemanezko hitzaren txistea ulertu al zuen [itzultzailearen oharra: *Ewigkeit* hitzak “betikotasun” esan nahi du]? Eszenak asko zuen harrigarritik eta bitxitik, itxura. Atzealdea biluzik, tximinoa zangalatrau eserita dago, tronaduran oinarritzen den zurezko barra zerratu eta etzanaren gainean; behatzaileak goitik ikusten du. Tximinoak, hain zuzen ere, errotulu batean osatu behar du *Ewichkei...* hitza, falta zaion T-a jarrita. Animaliak txanoa darama buruan, eta librea batez dago jantzita —zirkuko ohiko tximinoa da—. Zuraren gainean, orkestra-pezoiz suete baten gainean dago, zehatz identifikatzerik ez dagoen objektuak edo izaki bizidunak ikus ditzakegula bertan lerroan jarrita. Hegoak? Tronpetak? Pikoak? Zaila da bereizten. Aurreko petrilaren gainean orkestrarenak diren tresnak daude, partitura bat, flauta bat eta tronpa bat, 1920ko hamarkadaz geroztik Beckmannen clownek erabiltzen zituztenen antzekoak. Enbor moztutik ezkerera datza, abandonaturik, pertsonaia koroadun baten maskara, 1935eko *Erreginaren taberna* koadroan baliatzen duen tipifikatzeko moduarekiko analogia handia duena bera⁹. Enborretik ezker-eskuin antzeko bi forma dautza, arrautza handi irekitzat interpreta daitezke, eta horietatik forma horzdunak edo orriak ateratzen dira.

Onar daiteke eszena, oro har, zirku batean dela; kasu honetan, zirkua abandonatuta dago, edo muntatze prozesuan, eta tximinoak beretzat ulertezina den errotulua egiten du bertan, helburu ezezagun batez. Ezin da jakin zirku emanaldia amaitu den edo oraindik prestatzen ari den. Eta umoreak zein sarkasmoak determinatzen duten obra honen interpretazioan gehiago sakondu ahal izango litzatekeenez, behatzaileak inpresioa hartzen du Beckmannek modu espontaneo eta arin batean proiektatu duela, bertan, garai hartan egiten ari zen triptikoetako baten testuinguruan xehetasun balioa ere izan zezakeen eszena bat. Hala eta guztiz, akuarelak lengoia propioa mantentzen du, zerbait badu-eta “burutazio” baten, aurkikuntza formal bizkor baten izaeratik. Dirudenez, motiboa eta konposizioa buru-argitasun lasai batetik erne ziren, Beckmannen egoerari berari argi egiten baitzion horrek, distiraldi baten antzera.

Beckmannek akuarela pintatu zuenean, 1936an, kili-koloko egoera batean zegoen. Hitler boterera iritsi eta hilabete gutxira, kendu egin zioten Frankfurtoko Stadelschulen zeukan irakasle postua. Horren aurretik, baina, zenbait tentsio sortua zitzaion erakunde horretako zuzendaritzarekin, eta, gauzak horrela, Beckmannek eta emazteak, Quappik, 1932an etxe bat alokatu zuten Berlinen, Tiergarten-etik hurbil. Artistak zertzelada penagarrietan laga zuen I. Mundu Gerrako frontetik 1915ean itzuli zenean finkatu zen hiria. Ez zuen soilik ezagun eta etxeko egiten zitzaion ingurua abandonatu, baizik eta baita bere lagun taldea eta gerran barrena jo ondoren arrakasta berriak lortzeko babes sentimentala zion lekua ere. 1914ko Berlin ezagutzen zuen, noski, goitik behera ezagutu ere; han hasi zuen artista ospetsu gisako bidea, han ezkondu zen 1906an, eta 1907an etxe estudiodun bat eraiki zuen, lehen emazte izan zuen Minnaren proiektuari jarraikiz. Baina 1932an, eta erabat jada 1936an, koiuntura zeharo desberdin batean aurkitu zen atzera artista. Berlinek ez zion dagoeneko balio arte-agerraldi distiratsuetarako, ihes egiteko leku gisa baizik, ezen anonimatuarekin halako babes bat eskaintzen zion artista esetsiari.

Tximinoaren motiboa duen akuarela ez zen egoera serio baten deribazio barregarri hutsa; oso bestela, Beckmannen egoeraren alegoria sarkastikotzat interpreta daiteke. Bada tximinoaren irudia gizakiaren edo, zentzu murriztaileago batez, pintorearen ordezkari aukeratzen duen tradizio ikonografikoa. Dena den, mendeetan zehar

tximinoaren figuraren inguruan egin diren interpretazioek norabide hain zuzen kontrakoak adierazten dituzte. Bekatua irudika dezake, zitala eta gaitza, eta baita, beste aldean, tolesgabetasuna, askatasun naturala eta zentzumenezko plazera ere¹⁰. Pintorearen sinbolo gisa, artearen imitazio alderdia irudikatzen du, artistaren ahalegin mimetikoaren harrokeriaren zentzuan sarritan. Eta, azken batean, “sasimargolariaren” interpretazio hori Beckmannengan ere aurkitzen dugu, neurriz kanpoko interpretazioa den arren mimesiak artearen arloan dituen helburuekiko. Izan ere, *Ewichkeit* hitza idaztean, Beckmannen tximinoak berez irudika ezin daitekeen eta, horrenbestez, mimesiaren ideiatik kanpo geratzen den zerbait aurkitu nahi du. Letrak margotzen ditu, eta horien emaitza kontzeptu bat da, ez besterik, sekula ez ordea kontzeptuaren edukia —eta, gainera, gaizki idazten du kontzeptua, itxura batean mimetiko den prozedura alferrekoa dela erakusten duen akatsa eginez—. Tximinoak pintore lana egiten du eta, horrela, lana ulertzeke eta errekonozimendurik jasotzeko inolako itxaropenik gabe egiten duen aktoretzat ageri da. Beraz, horrela egituratzen da artistaren funtsezko dilema, Beckmannek ulertzen duenaren arabera. Artistak aukeratu egin behar du, batean dela liluratzen duen eta era artistiko batean itxuratu behar duen sentorialtasuna, eta bestean, berriz, ikusgarria erabateko iruzurtzat gaingintzeko desira. “Ikusezina jaso nahi baduzu, sar zaitez, ahalik eta sakonen, ikusgarrian”, horrelaxe parafraseatu zuen pintoreak, behin batean, kabalista batek, hots, tradizio mistiko juduko pentsalari batek formulatutako paradoxa¹¹. Bestetik, 1936an Beckmannek sentitzen zuen figura marjinala bihurtua zela, zirkuko tximinoaren antzera: kontzeptu solemneak erabiltzen ditu, bai, baina inork ez dio inolako arretarik eskaintzen, publikoa falta du, tximinoa bakarrik dago agertokian eserita.

1935ean jada, bere *Autorretratu buruko beltzarekin* (*Selbstbildnis mit schwarzer Kappe*) lanean, Beckmann marjinaltzat agertu zen, Antoine Watteau-ren Pierrot Pilles-en erretratu ospetsuaren aipamena eginez¹². Olio-zko autorretratuak haren egoeraren dimentsio tragikoa egituratzen zuen; aldiz, tximinoaren alegorian, Beckmannek iruzkin sarkastiko bat egiten zuen, bizkor egiteko bat, 1935eko autoestilizazio latzerako konpartsa arintzat. Olio-pinturaren eta akuarelaren genero edo bitartekoen arteko horrenbesteko aldea ikusiko dugu, atzera, urte batzuk geroago. 1938an *Autorretratu adarrarekin* (*Selbstbildnis mit Horn*) ospetsua egin zuen; horrek, behin betiko bertsioan, ahalegin itzelez begira ari den gizonezkoa erakusten du, itzaltzen ari den adar baten deia entzuten ari dela¹³. Oso bestela sortua da urte berean paper gainean egindako autorretratuak. Beckmannek berokia daruma soinean, olio-pinturaz egin koadroko marra bereberekin, baina aurpegia pixka bat iluntzen dion kasketa bat du jarrita buruan. Jakin-nahizko begirada zuzentzen dio bere buruari, eta behatzaileari, baina gorputzaren eta buruaren jarrerak, egoera aztertzearen artista gelan sartu berria balitz bezala baitaude irudikatuta, bere buruaren gaineko konfiantza erakusten du, arreta bizi-biziarekin batera. Eguzki-argiak eta kolore argiek halako lasaitasun puntu bat ematen diote buruko informaldun erretratuari.

Sorburuan, *Autorretratu adarrarekin* lanak aurpegiera lasaia zuen, koadroaren lehenagoko egoera jasotzen duen argazkiak erakusten duen moduan, pintorea irribarretsu ageri zen eta artean¹⁴.

Orain arte aipatutako orri urriek aukera ematen dute jada ikusteko Beckmannek ez zuela akuarelaren generoa hain justu formatu txikiko olio-pinturatzat ulertzen, baizik eta bazekiela haren ezaugarri espezifikokoak baliatzen: egiteko bizkortasuna, kontzepzioko erlaxazioa, ikuspegi-angelua bilatzeko mugikortasuna, esperimentu kromatiko eta ikonografikoa egiteko aukera... Horrela, akuarelak intimitate edo artistaren mundu pertsonalarekiko hurbiltasun handiagoa ere lor dezake bere gai-sortan; sarritan, nor bere buruaren gaineko gogoeta egin dezan balio du, eta mihise gaineko pintura, aldiz, esparru publikora bideratuta dago printzipioz. Hori guztia Berlingo urteetako beste bi obrarekin egiazta dezakegu; horietako batek *Lantegiaren* (*Atelier*, 1934) motiboa jorratzen du, eta besteak, *Natura hila lanpararekin* (*Stilleben mit Lampe*, 1936), itxura batean hutsala den motibo bat. Barnealdeak dira, besterik gabe¹⁵. Hala eta guztiz, begirada arretatsuagoa eskatzen dute, lantokiaren motiboarenak batez ere. Beckmann

Berlina aldatu zenean, ez zeukan lan egiteko inolako espazio propiorik; horrenbestez, egoera mugatuan jardun behar zuen, etxe eskalan alegia. Horixe ikus dezakegu akuarelan, gela bateko txokoa erakusten baitu, apaindura joriko besaulki bat dela elementu nagusia, eserleku gisa berez duen eginkizunik gabea baina, zeren eta besoen gainean taula bat baitauka, kokagune ezegonkorrean: horren gainean, berriz, mota guztietako pintura-tresnak daude —pintzelentzako ontzi bat, baso bat ur, papera, tinta, kutxak eta pintura-tutuak—. Akuarelaz pintatzeko prozesuari buruzko akuarela? Beckmannengan sarri-sarri ikusten dugun moduan, ezin da bereizi aurretikoa edo ondorengoa irudikatzen ari den, hau da, lana hasita edo amaitzeko dagoen. Espazioari ematen dion tratamenduak lausotu egiten du narrazio denbora. Eserlekuaz eta tresnez gain, txokoan paretaren kontra jarritako koadro batzuen atzealdea ikus dezakegu, eta irudiaren beheko ertzean mahai baten zatia, goitik ikusita, gainean liburu ireki bat duela; eskuinean, artistak bide egiten dio behatzailearen begiradari, zirrikitu batean zehar, dirudienez koadro gehiago dagoen gela ilunera iritsi dadin. Sekzio pintatua estua bada ere, ez du aldarte malenkoniatsu edo larriturik iradokitzen, erlaxatua eta ia-ia jai girokoa baizik, kolore berde eta horiez egin aukeraketari erreparatuta behintzat. Inpresio hori sor dadin laguntzen du, halaber, besaulkiaren apaindura joriak, badirudi-eta artista baten etxeko mundu plebeiora iritsitako tronu bat dela. Arropajeak, bizkarraldean enfatikoki bildua bera, indartu egiten du duintasun eta autokonfiantza irudikapena. Osterantzean, besaulkia eta pintura-tresnak dauzkan taula koadroaren espazioarekiko zehar-angeluan daude jarrita, halako moduan ezen pintoreak hirudimentsiokotasun biziko eszena osatu ahal izan zuen, berez estua den espazioaren erdian. Horrela, eszenaren irakurketa batek, lehen begiratuan adierabakarra bada ere, interpreta lezake ezen artistak, historiako gorabeheretan murgildua dela, bere babeslekua aurkitu duela lantoki inprobisatuan, eta ez dagoela pinturaren erresumatik kanporatuko duen ezer ez inor. Bereari eusteko ez du leku ez tresna askorik behar, bai ordea bere obrez hornituta egotea. Gutxi lehenago arte, Beckmann Frankfurten zegoen, karguz eta dignitatez ongi osatuta; orain, berriz, artea besterik ez zitzaion geratzen. Bere lehen triptikoan, hots, garai berean egindako *Agurra (Abfahrt)* deituan garatu zuen esangura sakoneko sinbolismoa erabiltzeke, akuarelak artearen botereari buruzko gogoeta bat jasotzen du; eta pintatzeko prozesuan bertan betetzen da gogoeta hori, behatzaileari enigma ikonografikorik batere planteatzeke.

Berlingo urteetako beste akuarela bat, zehatz esanda estualdietan egin arteari eta artistari berari buruzko gogoetari dago lotuta, *Natura hila lanpararekin* da, 1936koa. Tonu bero eta eutsiek, marroi, hori gorrixka eta berde mateak baitira, giro abegikorra sorrarazten dute; alabaina, hori guztia zalantzan jartzen du lanpara gaineko arraseko perspektibak. Lanpara itzalita dago, eta ikusten ez den leiho batek argitasun erosoak blaitzen du eszena. Lantokiari buruzko akuarelan bezala, hemen ere ezin da irudikapenerako beste inolako asmorik edo motibo sinboliko edo ikonografikorik duenik sumatu. Egiaz, egoera ezin da sinpleagoa izan: dirudienez, behatzaile-pintorea besaulki edo sofa batean hondoratuta zegoen, eta natura hil ezdeusa ezohiko behe-ikuspegi batetik ikusten zuen, motibo interesgarritzat; mahai ertzetik zintzilik, mahaiko tapiz baten ertza, eta horren gainean altxatzen dira, joritasun plastikoz, lanpararen gorputz hantua eta bonbilla pixka bat ikusten uzten duen pantaila. Atzean armairua ikus daiteke, eta atea irekita dituela katilu baten eta baxerako beste pieza batzuen gainera bideratzen da begirada. Lanparatik ezkerrera loreontzi txiki bat, lore ximelekin, eta hondoan aulki baten bizkarraldea bereizten da. Motiboak hutsalak badira ere, ikuspegia aukeratzean Beckmannek halako monumentaltasun bat lortu zuen, 1931n bere egongelari buruz egin irudikapen batekin alderatzean argi eta garbi ikusiko dugun moduan. Orduko hartan, marrazkilariak goitik begiratzen zien mahai biribilari eta aulki apainduei, armiarmari, errezelei, eta, begi-bazterrez, armairu bat ere hartzen zuen eskuinean. Etxe giroz betea zen irudia, batzuetan akuarelak Beckmanni eskaintzen zion erlaxazio ariketa baten antzera. Altzari antigoalekoek eta zintzilikako errezelek etxe kultura burgesa gogorarazten dute, rokokoaz geroztik, Biedermeier-en bitartez eta 1870etik aurrera garatu zen moduan. Akuarelak, beraz, bere gain har dezake artistaren esfera pribatua komentatzeko eginkizuna, inolako dimentsio sinboliko edo filosofikorik erantsi gabe hari.

Errubrika honen pean jar dezakegu garai bereko beste obra bat ere, *Peter, etzanda (Peter, liegend)* 1931koa. Horretan Beckmannen semea ikus dezakegu, jarrera ezohiko samar batean lotan. Akwarelistak, muturreko eskortzo batez, are gehiago nabarmendu zuen haren distortsioa; horrela, oin biluzi barregarriki handituek eraso egiten digute, eta eskuetako bat atzapar geldo zintzilikatua bihurtzen da. Kezkarik gabeko ametsean murgilduta egote hori ezin da egokiago adierazi formula grafiko soil horrekin baino, grisaila erako kolore arrearen aldaerak lagungarri dituela. Miniatura bat balitz bezala, artistak 1930eko urteetako bere estilo-aldaketa formulatu du hemen. Izan ere, armazoi linealak nagusiago egiten dira, eta espazio harremanak konplikatu egiten dira eskortzo eta gainjartzeen bitartez. Hala eta guztiz, horrelako motibo bat jasotzean artistaren espirituak gainditu egiten du eraikitze borondatea.

Une horietarako bitarteko egokia izateko akwarelak duen gaitasuna 1930eko urteetako beste obra sail batzuetan ikusten dugu halaber. Izan ere, hemen egitate artistikoaren abiarazlea ikusizko inpresioa da, gertaldia beharrean, *Betikotasuna* lanaren adibidean erakutsi moduan. *Natura hila lanparekin* lana ere kategoria horretakoa da, itxura, eta hala ere behatzailearentzat askoz estimulagarriagoak dira espazialtasun konplexua eta objektuen modelatu plastiko kementsua, 1931ko adibideetan baino. Horregatik, etxeko eszenaren pertzepzioaren atzean gero eta barrenago sartzen da arrotasun sentazio bat, konposizioan orriaren formatuarekiko paralelismoaren zentzuan batere lerro “zuzenik” ez egoteak sorrarazten duen kezka handiak elikatzen du-eta sentazio hori. Dena iraultzen edo amiltzen da, edo labaintzen, denak dar-dar egiten du. Artistaren ikuspegi-angelu ezohikotik zehar, ihes-lerroetatik mundu anker gordina ateratzen da, literalki, lurrikara batean bezala. Sismografo baten gisan, pintoreak egunerokoaren halako dardarizo bat marraztu zuen, eta bide formala aurkitu zuen akwarelan, pribatua eta historikoa printzipioz ustekabeko eran nahasteko aukera ematen dion bideari segituta. Obra hori Beckmannek 1937ko uztailean Alemaniatik behin betiko emigratu baino lehen egina da.

PAISAIAK

Eskultura eta pintura, printzipioz, lantokiari lotuta baldin badaude hori dutelako sorgune, akwarela bitarteko mugikorra da, beti maneagarria, bidaietarako eta aire libreako pintatzeko. Teknika horri aipatu zentzuan erabilera zabala eman zion lehen artista Albrecht Dürer (1471-1528) izan zen; 1494an Veneziara egin zuen lehen bidaiatik paisaia eta natura estudio bikainak eta hirien ikuspegiak ekarri zituen. Ur-pinturaren historia askoz lehenago hasi zen, noski; ur-kolore edo gouachearen teknika XV. mendean erabili zen jada, xilografiak txantilo eta molde bitartez koloreztatzeko. Koadroak edo freskoak prestatzeko xehetasunak zaintzeko adibide goiztiarren artean, Pisanello maisu veronarraren laminak aipa ditzakegu (jarduera-epea ca. 1395-ca. 1455). Hark lumaz koloreztatutako estudioak iritsi zaizkigu. Baina paisaia, animalia, landare eta lekuen gaineko behaketaren intentsitate berri baten bitarteko gisa akwarela erabiltze hori Dürerrekin hasi zen. Obra zientifikoen egile batzuek ere ikusi eta onartu zituzten akwarelak bere helburuetarako zeuzkan abantailak, ezin bestela izan gainera, landaretza eta fauna ahalik eta zehaztasunik handinez irudikatzea zenean kontua¹⁶. Gainera, 1500 inguruan kontinente, zibilizazio eta naturako fenomenoek aurkikuntzen aroa hasi zen. Akwarelistak zeuden espedizio garrantzitsu ia-ia guztietan, eta berriaren ikusizko lehen formulazioak eskaintzen zituzten. Errenazimentuaz geroztik, Antzinasuna atzera eredutzat aurkitzeaz geroztik, Hegoaldera egin prestakuntza-bidaia artisten programan sartzen ziren. Dürer izan zen bide horri ekin zion garrantzitsuenetako bat, klasiko bat mendetan zehar, askoz geroago Goethek deskribatuko zuen bezala.

Beckmann gazteak ere horrelako bidaia bat prestatu zuen 1903/04an, baina bertan behera laga behar izan zuen Genevan, ama gaixotu zitzaion eta. Horrekin alderaturik, baina, ondoren egin zituen bidaiak, garaiekin bat etorritik, turismo ekimenez deskriba daitezke, esate baterako Italiako kostaldean edo Frantziako Mediterraneoan zehar bidaiatu zuenean. Beckmannek destino horietarantz jo zuen 1920ko urteetan zehar; 1933az geroztik garaiak aldatu zirenean, destino hurbilagoak aukeratu zituen, eta horien artean Zandvoorteko kostalde holandarra eta Ohlstadt inguruko paisaia bavariarra zituen gustukoak. Lehenagoko akuarelista bidaiariek, hots, William Turner, Eugene Delacroix edo XVIII. mendeaz geroztiko akuarelista ingelesek ez bezala, eta Emil Noldek Hego Pazifikoan edo August Macke eta Paul Kleek Tunisian egin zutenaz bestela, Beckmannek ez zuen inolako motibo ikusgarririk edo bereziki interesgarririk bilatzen; horrela, egiten zituen akuarelek ez zuten bidaia-akuarelen kazetaritzako alderdi edo xarmarik.

Beckmannen akuarelen kasuan hiru motibo multzo nagusi finka daitezke, 1930eko urteen hasieratik emigratu zuen unera arte sortuko baitzituen: itsas bidaiak, Bavariako ikuspegiak eta bere emazte Quappi jarrera erlaxatuan, hondartzan, oporretan bezala jasotzen zutenak. Urte horietan zehar nabarmen handitu zen egindako akuarela kopurua, eta motibo aldetik ere pisua hartu zuten horiek. Paisaien akuarelak olio-pinturekin batera sortu ziren, alderatzeko moduko motiboak jorratzen zituen eta horietan. Hala eta guztiz, akuarelak kategoria bat dira berez, mihise gaineko paisaia-pinturekiko dituzten alde nabarmenengatik. Funtsean, bere bederatzi triptiko amaituekin XX. mendeko arte figuratiboaren une goren zenbait zor zaizkion pintore figuratiboak izan zen Beckmann, eta bada oraindik ere. Ildo horretatik, Beckmann Picassorekin aldera daiteke, ongi asko, azken honen obran paisaia-motiboek garai jakin batzuetan soilik izan bazuten ere eginkizunen bat, Kubismoaren hasieran esate baterako. Izan ere, egiaz figura eta natura hilen pintoreak izaten segitu zuten. Eta Beckmannek —bere borondatez, turista gisa eta erbesteratu moduan Picassok baino gehiago bidaiatuak— paisaia sorta garrantzitsu bat pintatu zuen arren, horiek gutxiengoa dira, argi eta garbi, figura, erretratu eta natura hilekin alderatuta. Alabaina, motibo hori baliaturik bere askatasun ametsa gauzatzen zuen batzuetan, esate baterako Amsterdamgo erbestealdian buruz gogoratzen zituenean hegoaldeko kostaldeak eta Mediterraneo hiriak.

Sarritan, zibilizazioen aurretiko garaietako oroitzapen edo prozesu-biltegi gisa harturik bideratzen zuen interesa paisaiara, ezen Beckmann 1920ko hamarkadaren amaiera aldetik aurrera hasi zen horiekiko gero eta interes handiagoa erakusten. Hegoaldeko paisaiak desira-proiektzio edo oroimeneko elementu bihurtu zitezkeen, baina adibide askotan paisaiak edo itsas ikuspegiak, lparrekoak batez ere, ez dira inolaz ere era erromantiko edo ameslari batean interpretatzen, behatzailearengandiko tarte zorrotz eta zoli batez erregistratzen baizik. Paisaiak oso aparteko kasuetan baino ez du arrotza, inorena, gorpuzten¹⁷ Oro har, alderdi arbuigarrian eta giza bizitzaren gogortasunean katramilatuta geratzen da. Hori batez ere akuarelari zegokion. 1934an artistak Ipar itsasoko kostalde holandarreko Zandvoorteko bere maizko txangoetako bati ekin zion. Muino batetik dunak ikusten zituen, itsasoko olatu itxurakoak. Horietatik, toki pare batean, etxe batzuk eta dorre bat ateratzen dira, hareazko itsasoan hondoratuak direla dirudiela. Panorama bikain horrek liluratu egin zuen pintorea, halako moduan ezen laminan zehatz-mehatz jaso baitzuen: “Beckmann / Zandvorde / Juli 34”. Kolore mate eta hautsiek azpimarratu egiten dituzte tokiko isiltasun kezagarria eta abandonua, naturak jada kanporatua baitzuen giza presentzia oro, itxura batean suabea zen suntsipen motelaren zuzeneko lekuko pintorea bera izan ezik.

Urte horietako beste obra batzuek erakusten dute Beckmannek apenas ikusi zituela Ipar itsasoko paisaiak askatasun eta salbamenerako desira erromantiko baten zentzuan, zeren eta ia-ia beti naturaren edo gizakiaren esku-hartzeen bortizkeriak asaldu egiten baitu “naturaz gozatzea”. Beckmannek *Hondartza itsasgoran* (*Strand bei Flut*) pintatu zuenean, itsaso harroak gizakiak zigortzen zituelako inpresioa iradoki zuen, aulki zokoratu eta terraza batean

ordenarik gabe pilatuak pintatu zituenean lehen planoan, hondartzarekiko kontraste zatikatu babesgabe baten antzera. Bandera zurrun batzuk kulunka dira airean, ikusiko dituen inor gabe ordea; horregatik, berezi bezain galdu ematen dute. Olatu-mendi zurixkek ia-ia irentsia, bapore bat zabuka zihoan marea harrotuan zehar; giza bizitzaren arrastoa ur mortu hilean galtzen da.

Bidaiaiko akuarelari turismo-erakarmenerako dokumentu gisa eman ohi zaion erabileraz bestela, bidaiatzeak eragin dezakeen plazeraren froga baitira, eta une zorionsuen eta paraje erakargarrien oroitzapen bikaina, Beckmannen akuarela ibiltariak, hain justu ere, hotzak dira. Paisaiaren zati begipean hartzeko moduko bat erregistratzen zuen, eta erreproduzitu egiten zuen, beste inolako interpretaziorik gabe itxura, baina hain zuzen ere horrexetan datza aldea, zeren eta akuarela ez zuen soilik berak mundu argitsu eta, azken batean, “eder” batez zuen ikuspegi positiboa gogorazteko baliatzen, Dürer-ekin hasi eta William Turner arte edo erromantiko alemaniarrekin hasi eta August Macke edo Emil Nolde arte gertatu moduan. 1930eko urteetan Beckmannek ohiko mundu mehatxatuaren begieste lasai, urrun eta erlaxaturako erabili zuen, batez ere, akuarela.

1933tik 1937ra bitartean Bavaria Garaian egin zuen bigarren paisaia multzoan ere ikusten da hori¹⁸. Itsasoak eta mendiek inspiratu zuten akuarelaren arte historikoa, munduaren aldarri egiten zuten irudikapen handietan; Ohlstadt eta inguruetakoa laminetako giro emozionala, berriz, ezin da ez erromantiko ez joritzat hartu. Ohlstadtoko egonaldiak, 1931n hasi eta seguruenik 1935ean amaituak, Beckmannen bigarren emazte Mathilde (Quappi) Kaulbach-en familiaren etxean izan ziren. Mathilderen aita goi mailako gizartearen pintore garrantzitsua izan zen *Gründerzeit* deitutako garaian (itzultzailearen oharra: Alemaniako historian, 1870etik aurrera etorri ziren goraldi ekonomikoko urteak); 1893an, Bavaria Garaiko paraje idiliko batean, landetxe bat eraiki zuen, estudioarekin eta lorategi zabal batekin. Kaulbachek berak, eta Beckmannek geroago, pintatzeko motibotzat aukeratu zuen etxe hura. Aipatu azkenaren 1934ko lamina batek¹⁹ finkaren parte bat erakusten du. Lorategiak bereizten dira, berotegi bat eta Alpeak ere bai hondoan, baina paper gaineko obrarako Beckmannek askoz ikuspegi-angelu estuagoa aukeratu zuen, 1934ko udaberrian mihise gainean egin zuen pinturarako baino. Izan ere, kasu honetan Kaulbach Etxeko leiho batetik zeuzkan hartuta, goitik alegia, lore-txatalak eta mendiek osatu hondoan, udaberriko egun baten distira guztia jasotzeko behar besteko zabaltasunez. Gainera espazioko sakontasunean barrenako sarrera handi bat irudikatu zuen, lorategiko bidezidorrek eta hondoan zuhaitz eta mendien mailakatzeak iradokitzen baitzuten hori. Mihise gaineko pinturako irudikapen espazial horretatik, hasiera gabeko bidea ere mantendu zen akuarelan, irudian gora eta konposizioaren beheko erdia bitan zatitzen duela.

Eta eduki gisaz gain, alderdi formalean ere bide, erreka edo ubidearen motiboa irudiko elementu nagusia bihurtu zen pintorearentzat Bavariako akuareletan. Esate baterako, *Bavaria Garaiko paisaia (Landschaft in Oberbayern)* akuarela, 1936koa, erreka batek zeharkatzen du, behe ezkerretik hasita kurba handi bat egiten baitu, 1934an izen berarekin egin zuen lamina baten formatu bertikalean zehar egur-bideak, edo 1934ko *Paisaia arratsaldean (Ohlstadt) [Abendlandschaft (Ohlstadt)]* laneko errekaak egiten duten bezalaxe. Olio-pinturetan antzeko motiboak ageri dira, baina motibo sorta bera laburragoa denez, akuareletan bereziki agerikoa da zenbat interesatzen zitzaien Beckmanni perspektiba-efektuak bakar-bakarrik perspektiba bera nabarmenarazteko erabiltzen zuen espazio-konfigurazioa. Akuarelek oso-oso argi erakusten dute muturreko ikuspegi-angeluek azaleko efektuak eragin ditzaketelako paradoxa. Bide edo erreka batek elementu abstraktua gehitzen die konposizioei, eta horrek mimetikoa izaten segitzen badu ere moztu egiten du irudikapenaren errealismoa, begiak etenaldi orokor bat ezarri beharko balu bezala denbora batez. Alabaina, mozketa horiek ez dira esangurarik gabeak, batzuetan oso ongi atxiki dakizkioke-eta bidea bizitzako bidezidor gisa jasotzen duten antzinako irudikapenei. Baina, egiaztapen ikonografiko horiek alde batean utzirik, irudi-eremuan zeharreko mugimendu etengabea, aipatu

akuareletan argi eta garbi erakutsia, energia-zaintzat edo bizitasun sinbolotzat irakur daiteke Beckmannengan: bideak, ibaiak, sugeak, apaingarriak, landareak, eskailera, etab. Goitiko begiradak horrelako ikuspegiak ahalbidetzen zituen.

1933KO URTEA

Orain arte adieraziek erakutsi dute Beckmannen akuarelek bere lengoaia zabaltzen zutela olio-pinturen ondoan, edo era bereziki esanguratsuan aurkezten zituztela aldi berean sortutako pinturaren arazoak. 1933an paper gaineko hiru obra egin ziren, koadro neurrikoak, eta izugarrizko garrantzia izan zuten, bai gai-sorta berri baten bai kromatismo berri batekiko erlazioaren ikuspegitik. Obra horiek *Ulises (Odysseus)*, *Europaren bahiketa (Raub der Europa)* eta *Anai-arrebak (Geschwister)* dira. Hiru konposizio horietan, zeharo desberdinak dira, ahalik eta erarik askotarikoenean irudikatu dira gizonaren eta emakumearen arteko harreman arketipikoak. Lemazain batek uharte baten partetik igaroazten du Ulises, ontziaren mastari lotuta; horren buru albora makurtuak kasketa beltz bat du jarrita. Heroiaren parean, uhartetxoaren gainean, izaki bat dago, erdi emakume erdi txori bat, eta gorputzaren goiko aldea Ulisesenganantz makurtzen du, tentagarri; beheko aldea, lumaz estalia, neurri ikaragarriko atzaparretan amaitzen da, eta lehenago iritsitako ontzien hondarrak dautza inguruan. Ulisesek harri bihurtua ematen du, oinak indar guztiz jartzen ditu bere ontziko karelaren kontra, eta beso bihurrikatuek agerian uzten dute ez askatzeko eta limurtze indar femeninoaren mendera ez erortzeko egin behar duen ahalegina, bere borondatearen kontrakoa. Pintoreak bular samurrak eman zizkion izakiari, apaindura aberatseko aurpegiarekin eta airean iradokitzaile kulunkatzen den adats gorriarekin batera. Atentzinoa ematen du hura irudikatzeko Beckmannek erabiltzen duen teknikak, irudiaren beste alderdietan erabiltzen duenaz oso bestelakoa baita, pintzelak marratu finak egiten dituela, eta emakumearen ezaugarriak itzaltzen begietatik leporaino, nahiz inguruan dena dagoen argirik distiratsuenaren mende. Itsasoa urdin argia da, diz-diz, eta zero osoa zuria da ia-ia. Behatzaileak ikusten du ezen, sirenen begitaratean, beste kasu batzuetan trazu beltz pitzatu gisa ageri den marrazkia xarma delikatueta desegiten dela, horiek eragin misterioitsu eta sarkorra izan behar baitute gizonarengan. Badirudi pintoreak, haize optikoaren kolpe baten bitartez, magia erantsi nahi diola buru femeninoari.

Lan honetan maitasun desirak torturatu gisa ageri da gizona; *Europaren bahiketa* lanean, aldiz, Beckmannek harremanari buruzko kontrako ikuspegia ematen du. Zezen forman, Zeusek errege feniziar baten alaba bahitu du, eta bizkar gainean daruma Kretara bahiturik, itsasotik zehar. Oraingo honetan emakumea da biktima, eta kordea galduta bezala ageri da animalia biziaren bizkarraren gainean. Pintoreak oso era iradokitzailez irudikatu du zezenaren indar primitiboa, kromatismo trinko eta ilun batez; bizkar gaineko sorkari babesgabea, berriz, desitxuratuta dagoela ematen du. Dena den, *Europaren gorputzak* zezenarena besarkatzen du, eraztun baten gisan ia-ia, halako moduan ezen eman baitezake jainkoa ere bere ospilarekin batera dagoela harrapatuta, kargatzat ezarri dioten haren bulkadaren mende.

Motibo berri sorta honetako hirugarren laminak *Siegfried eta Sieglinde (Siegfried und Sieglinde)* tituluak izan zuen hasieran; beraz, berehala lot zitekeen Richard Wagnerren "Walkyria" rekin. Boterean finkatuta zegoen ideologia naziarekin nahasteko aukera zoritxarrekoa saihestearren, akuarelarik *Anai-arrebak* izena eman zioten. Aurpegi orientazio paraleloaren eta gorputz biek osatzen duten apaingarri malguaren bitartez, Beckmannek maitasun intzestuzkoa eszenaratu du, hain era iradokitzailean ezen bien artean dagoen ezpatak are dramatikotasun handiagoz adierazten baitu maitasun hori markatzen duen erruduntasuna. Maiteminduek elkar bilatzen dute, trantzean baleude bezala, eta galera sumatzen hasiak dira jada, itxura.

Dituzten ezberdintasun guztiekin ere mihise baten formatua duten 1933ko hiru akuareletan elementu alderagarririk baldin badago, hori antzinako mitologemen irudikapena da, indibidualera zuzendua, sexuen arteko harreman arazotsuetan munduaren ikuspegi ilun bat proiektatzeaz gain; eta, horrekin guztiarekin batera, lehenago Beckmannengan ezinezkoa zirudien kolore puruen domeinua: itsasoaren urdina, larruzalaren argitasuna Antzinako bi motiboetan, eta gorriaren eta horiaren arteko kontrastea *Anai-arrebak* lanean. Tentagarria da mitoaren espiritutik eta akuarelaren ezaugarri teknikoetatik abiatutik kolorearen jaiotzaz hitz egitea; izan ere, une historiko horretan akuarelari produkzio kromatikoaren funtzioa zegokion, Beckmannen beste pinturarekin bat. Hiru akuareletako kolore nagusiak aurrekari mimetikoei daude lotuta, logikoa den bezala, baina hala eta guztiz ere egiaz abstraktuak izaten segitzen dute, ez dago-eta itsasorik, olatu zein mugimendurik gabe bakar-bakarrik urdin ikusten denik. Baina horrela irudikatu zuen pintoreak, bai *Ulises-en* bai *Europaren bahiketa* lanean. Eta *Anai-arreba* akuarelako gorri eta hori kolore heraldikoak objektuen ezaugarri hutsak baino zerbait gehiago dira.

Begi-bistakoa da hiru akuareletan pintoreak birdefinitu egin zuela bere obraren eginkizun eta zentzua. Hau are biribilago esan daiteke, erreferentzia gisa ia aldi berean egindako *Agurra* lehen triptikoa gehituz gero²⁰. Erdiko taulan bat-batean ageri dira urdin garbia eta gorri argitsu hori, eta horien bitartez badirudi gauditu egin duela lehenago ohi zuen moduan zuria gehituz kromatismo bizia ahultzea. Ahalegin batzuk egin dira kolorearen posizio berria deskribatzeko. Normala den moduan, lehen aukera da Beckmannek lehenagoko urteetan Parisen, denbora bat bertan bizi izaten eman zuenean, erabat propio garatu zituen esperientzietara jotzea. Zenbait erakusketaren bitartez, azken urteotan behin eta berriro erakutsi ahal izan dira kasuan kasuko paralelismoak²¹; dena den, zalantzak badira oraindik ere, egindako aurkikuntza kromatikoak asmo konbergentetzat interpretatzeko unean. Izan ere Beckmannek inoiz ez zuen kolorea balio kromatiko hustzat erabili; oso bestela, 1933tik aurrera faktore sinbolikotzat ere bazuen, hitzaren zentzurik zabalenean. Beckmannentzako ikonografia kromatikoa garatzea pentsa genezake, baina garrantzitsuagoa deritzot haren koloreak kasuan kasuko obren testuinguruan interpretatzeari. Urdina, orduan, liberazioaren sinonimo bihurtu daiteke, espazialtasunarekiko finkatze mimetikotik harago; gorria mehatxu emozional gorenaren kolorea izan daiteke, eta horiak ere lagundu egiten dio horretan, areago nabarmenduz. 1933an Beckmannen koloreak abstraktuago egin ziren, sinbolikoago, kontzeptualago, eta horregatik koadro baten berezko azalera-efektua eragiten zuten. Adibidez, gorri/hori akordea oinarri kromatikoa bihurtzen da *Tentazioa* (*Versuchung*) triptikoan, hots, sexuen arteko harreman lehiatua maila filosofikoan, era arriskutsu baina bikainean, jorratzen duen 1936/37ko lanean²².

1933ko akuarela horiek koloreari beste erabilera bat ematea ahalbidetu zuten, indar immanentez hornitu elementutzat; pintoreak, lehenagoko obretan zapaltzen bazuen ere, orain onartzen du horren indarra. Orain lasaitu egiten da gertaera irudikatua eta asmakuntza figuratiboaren arteko lotura, eta asmakuntza hori motibo eta koloreen berezko mugimenduan oinarritzen da, estreinako aldiz. 1933ko beste akuarela batzuek zeharo bestelako estatus formala dute. Bada lan lasaien mailan sartzen den oso irudikapen espontaneoek osatu saila ere. Beckmann, horretan, behatzaile harkorra bilakatzen da, esate baterako hotel bateko mandatu-mutila ikusten duenean eskaileran presaka, lore-sorta bat eskuan daramala. Konturatzeke, emakume ongi jantzi batek kale egin dio mutilari. Emakumearen ondoan, errezel artean oraindik ikus daitekeen ispiluan, festarako jantzitako bikote bat ikus daiteke, ikusten zaizkien bakarrak hankak badira ere. Eszena horri beste interpretazioren bat ere eman dakiokkeen arren, horrekin lotutzat aipatu izan da Beckmannek igogailuzainari buruz eta hura patuaren mezulari joz geroago egin adierazpen bat; figura hori 1938ko *Tentazioa* triptikoaren eskuineko aldean ageri da²³. Zalantza ikusten dut horrelako esangura atxikitzea zerbizari txoriburuari, hara-hona ibiltzearen presaren erakusle besterik ez da eta, itxura. Enigmatikoa da, halaber, ispiluko irudi groteskoak multzoan betetzen duen eginkizuna. Normala den bezala, oso tentagarria da hor Beckmanni eta bere emazteari buruzko aipamena ikustea, batez ere laminan kontu handiz

dagoelako idatzita honakoa: “Beckmann, Berlin 28. Dez. 1933”. Obra orokorrean ikusirik, ageri-agerikoak dira eremu huts handiak, “abstraktuak”, ezkerretik eta behetik irudian sartzen direnak. Gainera, eskailera-eskudeleko zeharkako lerroa nagusiki lerratzen da irudi-eremuan zehar. Beraz, honetan mandatu-mutilaren figurak zati txiki bat besterik ez du hartzen; figura hori, baina, itxura batean abstraktuak diren elementuen mihiztaduraz, bereziki egiazko egiten da bere kemen espazialean. Bikotekidea ote da, hura agertu zain dagoela ematen baitu, lore-opariaren igorlea?

Antzeko era batean, erdi publiko batean, garatzen da *Bi emakume kafetegian (Zwei Damen im Café)* erakusten dituen 1933ko beste eszena bat. Mahaian daude eserita, isilik, hirugarren aulkia, aurrean, hutsik dago, zerbitzari bat hurbiltzen da botila batekin, eta hondoan lokaleko beste alderdiak zabaltzen dira. Emakume pinpirinek ez dute, ez horixe, aldarte lasaiturik iradokitzen; bakoitza berean bildurik, elkarrekin daude. Hirugarren pertsona baten zain daude, antza. Airean bada solemnea den zerbait. Beckmannek magnifikatu egin zuen egoerako ikusminezko giroa, akuarelaren izaera mihise baten efektura eraman baitzuen, eszena iragankorra izan arren. Argi-ilun kontrasteak bereziki ugari baliatu dira, eta hala behatzailearentzat argi geratzen da, berehala, soslaiz dagoen gaztearen inguruan mugitzen dela kontua.

1933ko bere akuareletan, urte garrantzitsua izan zen bai maila pertsonalean bai historian, Beckmannek beste aukera formal batzuekin ere esperimentatuko zuen, kontrako bi obrarekin, hots, *Hilketa (Der Mord)* eta *Suge-erregea eta otarrain-emakumea (Schlangenkönig und Hummerfrau)* lanekin. Azken honek hondartza batera garamatza, eta lardenetan larden diren bi izakiren topaketa ikusten dugu bertan. Ezkerrean suge-erregea altxatzen da, jantzi hori eta aparta soinean. Beso martziala adarrak eta beso kakotuak dituen izaki batengana luzatzen da; honen hankak baina, azpitik ateratzen baitira, emakume batenak direla ematen du. Bi giza irudi al dira, mozturroturik, edo Berlin hego-ekialdeko Spreewald-eko antzinako garaietako eszena surrealista bat, sugeak gurtu egiten zituzten-eta orduan, eta Max Beckmannek ere izango baitzuen, seguruenik, gurtze horren berri? Izan ere urte horietan artista hasia zen Indiako ideien munduarekiko, budismoarekiko interes bizia erakusten, besteak beste, eta horregatik baliteke irudi-mundu asiarrarekiko harremanak izatea horretan. 1930az geroztik, esangura sakoneko konposizio sorta batean bere obra piktorearen erdigunean zuen jarrita sexuen arteko harremanaren gaia. 1933ko akuarelan aldaera grotesko eta barregarria aurkitu zuen; horretan, ironia lasaitu batez, eta animalien figurak baliaturik, gizonaren eta emakumearen rolen berezko jarrerak irudikatzen ditu. Beckmannek, 1933ko tarte laburrean, inoiz baino sakonago aztertu zituen akuarelaren aukerak, pintorea bat-bateko eraldaketa egoera batean zegoelako adierazle. Paper gaineko lanek norabide desberdinetan esperimentatzeko balio zuten, eta emaitzetako batzuk iragarpen gisakoak izan ziren.

Fase honetan inpresio berezia eragiten du *Hilketa* tituluko laminak. Erabat suntsitutako logela batean finkatzen da begirada. Behatzailea pixkanaka joan daiteke anabasan bidea aurkitzen, eta odolez zikindutako ohazal baten azpian bi oin aurkituko ditu, biktimarenak inolaz ere. Ezkerrean den armairu irekiak, giltza-sorta bat sartua oraindik, lapurreta seinalatzen du krimenerako eragingarri. Bortizkeria izan zen, ezen ispilua erori egin da paretatik, ohea puskatuta dago, lanpara oker, eta aulkia txikituta. Ezkerrean haizeak mugitzen dituen errezelek adierazten dukete kriminalak, edo kriminalek, hain zuzen ere balkoitik egin dutela ihes. Beckmannek ikusi al zuen suntsipen hori, edo albisteak entzun edo irakurri al zituen? Biktima hurbileko pertsonaren bat al zuen? 1918ko *Gaua* obra nagusiaren kopia espontaneo hau akuarela gisa sortu zen eta, beraz, asmo apenas alderagarri batez. Beckmannek erretaula ezaugarri oro baztertu zuen, sinbolo erlijioso edo egoera historiko jakin baten ezaugarri oro, eta barnealde suntsituta begiratu baino ez zuen egin, bere egoera kezkarri eta mehatxatuaren paradigma bihurtzeko eta. Prozesu zehatza eta hilketaren eragingarria xehetasunez deskribatzeko, zibilizazioari egin mehatxua sinbolizatzen

du Beckmannen konposizio zatikatuak —eta honetan badu aurreko koadroarekiko halako analogia maila bat—, 1933an Berlinen jada sumatzen zuen horixe.

EGUNA ETA AMETSA

1920ko urteetako Frankfurteko kultur bizitzan, Georg Hartmannek leku garrantzitsua zuen. Linotipia baten jabe aberatsa izaki, bibliofiloentzako edizioetan murgildu zen. Mezenas gisa harreman estua zuen Stadelches Kunstinstitut-ekin, eta Frankfurten bizi ziren artistekiko interesa ere erakutsi zuen; horregatik ezagutu zuen Max Beckmann, hau hirian finkatu eta gutxira. 1933an bat-batean suntsitu zen gerra arteko Frankfurteko kultur bizitza bizigarri eta eredugarria. Hartmannek, hirian aspaldi sustraitutako herritarra izaki, bere enpresak zuzentzen segitu zuen, eta beti argi eta garbi aldarrikatu zuen nazionalsozialismoarekin zerikusia zukeen ororekiko arbuioa. Beckmann, berriz, Stadel-eko irakasle kargutik kendu zutelarik, Berlinerantz jotzen hasi zen. Gizon biek elkar ikusteari laga zioten, zertzelada historikoek bultzatuta, ezen Beckmannek 1937an Amsterdamara emigratu zuen. Edonola ere, harreman estua berrezarri zuten, 1941eko apirilean Hartmannek Frankfurteko herritar aspaldikoari enkargua egin zionean Apokalipsia ilustratu ziezaiola²⁴ Inguuru emankorrik gabe, oinarri material behar bestekorik gabe, atzerritarra izaki agintari holandarren aurrean segurtasunik gabe, Beckmannek gabezia eta estualdi handiko urteak igaro zituen Amsterdaman, bere emazte Quappirekin batera.

Alemaniarren okupazioa, bonbardaketen arriskua, sortzen ari zitzaien bihotzeko gaixotasuna... Artean Beckmannekin harremana zuten pertsona urriek etsipenezkotzat ikusten zuten haren egoera. Horregatik keinu nobletzat balioetsi daiteke Hartmannek ilustrazioen enkargua eman izana. Guztira 24 aleko inprimatze pribatua zuen aurreikusita, zentsurari itzuri egitearren alegia, ezen 25 aletik gorako edizioetan hark eman behar zuen baimena. Beckmannen egunkarian *Apokalipsia* (*Apokalypse*) lanari buruz dauden ohar ugariak irakurri, ezin ihes egin artistak enkargua onartu bai, baina eginkizuna agian Hartmannek nahiko zuenez oso bestelako modu batean gauzatzeko asmoa zuelako sentazioari. Testua ez zuen inolaz ere tratatu nahi egoera politiko errealarari buruzko iruzkina bihurtu ahal izateko moduan. Salaketa-grafismoa, Dix, Grosz, Kollwitz edo Kokoschkaren estiloaren antzera, ez zen Beckmannen kontua. Hori beharrean, testuinguru handietan antolatu zuen denboraren igarotzea, eta horiek irudikapen sinboliko eta alegorikoak behar zituzten. Dirudenez, azkenean Hartmannek onartu egin zuen artistaren borondatea. Alabaina, oraindik ere beste oztopo bat zegoen, Beckmannek enkargu hori zeharo gai propio bihurtu ahal izan zezan, zehazki estanpetarako proposatutako kolorea. Izan ere lasta zeritzon horri.

Azken urteotan, ikerkuntza historikoak ahalegin handiak bideratu ditu litografien kolorezko bertsioaren jatorri zehatza argitzera. Bere garaian, Beckmannek berak, Quappi emazteak eta koloreztatzaile profesional batzuek prestatu zituzten aleak, eredu batzuei jarraikiz; horretaz gain, esan behar hasieran aurreikusitako 24ko kopurua gairatu egin zela pixka bat. Artistak ale koloreztatuetan izan zuen esku-hartze zuzenaren gaineko kontuak alde batera utzirik, garrantzitsua da Beckmannek paper gaineko kolorezko lan mota berri bat sortu izana beretzat, horrelako gutxi zeuzkan eta, aurrez, bere obran. Hartmannen enkargua iritsi arte, bakar-bakarrik aparteko kasu gisa zeuzkan koloreztatuta, eta erabilera pribaturako soilik, bere obra grafikoko zenbait estampa. Dirudenez, 1922an lau lamina koloreztatu zituen; horietako bat, *Pierrot eta mozorroa* (*Pierrot und Maske*), 1920an inprimatu zuten, baina 1922an irudiztatu eta Gabonetan Reinhard Piper editoreari oparitu zioten. Beste estampa koloredunak senideentzat ziren. Esan behar, osterantzean, lehenek lagundu ere egin zutela zuri-beltzezko grafismotik pastel eta akuarelara igarotzen; nolabait, bidea prestatu zieten ondoren iritsiko ziren paper gaineko kolorezko lanei. 1936an Beckmannek

koloreztatu egin zituen 1924an bere *Ebbi* komediarako egindako sei akuaforteak, hain zuzen bildumagile garrantzitsu zuen Rudolf Freiherr von Simolin-entzat, eskaintza eta guzti.

Kasu horietan bereziki argi ikusten da Beckmannek zein neurritan jotzen zuen akuarela “helburu pribatuetarako” bitarteko egoki. *Apokalipsia* lana koloreztatzea, inprimatze lan pribatua izaki, esparru horren barnean geratu zen printzipioz, baina, normala den moduan, pintoreak ez zuen inolako harreman pertsonalik Hartmannek liburuak banatzeko asmoa zuen zirkuluarekin. Alabaina, ale zenbakidun horiez gain, eta gorago adierazi zentzuan, bereziki aberats pintatutako ale bat egin zuten Quappirentzat, lanean emandako laguntzagatik.

Edonola ere, batzuetan gogoz kontrakoa izan zen enkargu horren ondorioz, Beckmannek metodo bat garatu zuen lerroa eta kolorea konbinatzeko, eta metodo horrek garrantzi maila gorena iritsiko zuen, halaber, garai berean egin zuen bestelako obra piktorikoan. Pinturen egituran beltzaren nagusitasun gero eta handiagoa antzeman daiteke. Akuarelak ilustrazioetan lortzen zuena ez zen soilik motiboen erlazioak argitzea, baizik eta kromatismo argi eta gardena sortzea, tonua zeharo modu birtuosoan aldatuz gainera lamina batetik bestera. Beckmannen eskuaren pean kolorazioa motiboen berrinterpretazio bihurtu zen, estatus irreal eta fantasiakoa ateratzen baitzuen testutik. Ikuspegi horren pean koloreztatutako laminak ikusten direnean ulertzen da Beckmann litografiak “pintzelkatzearen” —berak horrela esaten zion horri— kontra agertzea. Ezin zuenez lan hori errepikatze mekaniko baten gisa egin, berehala murgiltzen zen interpretazio adierazgarri berri batean, eta azkenean estampak oso desberdinak izatea gerta zitekeen.

Antzinako ikuspegi erlijiosorako irudiak bilatzeko lanetik gutxira, Georg Hartmannek beste ilustrazio batzuetarako enkargua eman zion Beckmanni. Cervantesen *On Kixote* edo Goetheren *Fausto II* zituela aukeran, azkena apartatu zuen²⁵ 1943/44an zehar 143 marrazki baliozko egin zituen lumaz. Horiek eredia izan behar zuten liburuak laminetarako, eta kontu horrek bazituen, bai, bere zailtasun teknikoak. Beckmann bizirik zela ezin izan zuten edizio bat bera ere osatu. Ohiko esangura askotarikoaz gain, testuinguru horretan *Faustoko* marrazkien estilo lineal berriak garrantzia hartu zuen zenbait lanetarako; izan ere horietan Beckmannek unitate berri bat sortu zuen, lumaren trazuarekin eta *Apokalipsia* koloreztatze teknikekin. Edonola ere, metodo hori ez da bakarra, ezen osterantzean bada lamina bereziki trinkoz osatu sail bat. Horietako lamina batzuk lan zaharren jarraipenetik ondorioztatuak dira batzuetan, bai lan haiek amaitzeke zeudelako bai dagoeneko pintorearen gustukoak ez zirelako. Kasu batzuetan, orri berean hiru aldiz lan egitera iritsi zen. Horrelakoetan kontua ez zen, jada, akuarelaran espontaneotasuna, baizik eta mihise bateko berezko efektuetara hurbiltzea. Eta egiaztatzen denean motiboen ezaugarri desberdinetarako teknika desberdinak jorratzen zituela, ikusten da hori bat datorrela azken sorkuntza-epean zehar mihise gaineko obrari ere eragiten zion gauza batekin, zera baitzen, Beckmannek zenbait “estilo” lantzen zituela aldi berean. Analisi zehatzik egin gabe ere ikus dezakegu aipatua, Göpelen katalogo arrazoituan dagozkion orrialdeak ginetik ikusi hutsarekin. Akuarelan ere sendotzen da beltzari lehenagokoa baino are nagusitasun handiagoa emateko joera; izan ere, gero eta gehiago kolore bihurtzen da, zentzu positiboan, urdina, horia edo gorria bezalaxe. Gainera, kolore biziak beltzez kaiolatzeko joera antzematen da, Erdi Aroko beirateetan legez, besteak beste eta nagusiki obra hauetan ikus baitezakegu: *Ametza* (*Dream*), *Mutikoak indioetan jolasean* (*Boys Playing Indian*), *Pandoraren kutxa* (*Büchse der Pandora*), *Sakrifiziozko agapea* (*Opfermahl*) edo *Lehen gizakiak* (*Frühe Menschen*) lanetan.

Bere azken urteetan obra espontaneoak ere sortu zituen Beckmannek. Begi-bistakoa da zein gustukoa zuen kafetegia, jatetxe edo tabernetan egotea, eta sarritan ez soilik gauzei begira egiteko, baizik eta baita unea jasotzeko ere. Oinarri hori harturik zenbait lamina egin ahal izan zituen, esaterako *Kafea* (*Telefona*) [*Café* (*Telephon*)]

(1945) edo *Neskatxa edalontziarekin* (*Junge Frau mit Glas*) (1946/49), eta gainera baita *Emakume etzana zigarrarekin* (*Liegende Frau mit Zigarette*) (1945) eta *Emakumea larruekin* (*Frau im Pelz*) (1945) ere. Eta luzeago egin liteke zerrenda.

Gerra ondotik bizitza normaltzen ari zen bitartean, Frankfurt eta Berlinen jada eginkizuna betea zuten motibo horiek itzuli ziren Beckmannen obrara. Emakume eder batek lamina bikaina egitera bultza zezakeen artista, eta *Faustoko* marrazkien dotoretasuna eman ziezaiokeen Helena taberna batean agertzen zenekoari. Beckmannen urte horietako lanak linealetik zein gutxi zuen egiaztatze, 1945eko azaroaren 2an bere egunkarian jaso zuen oharra jo dezakegu, honakoa baitio: "Marrazki onak egin ditut, 'Venus-Marte' eta 'Telefonia'²⁶ Bi horietako ideiak ezin kontrakoagoak izan: hemen kafetegiko eszena bat, han asmakuntza fantasiakoa, non antzinako arkulari bat (Akiles) eta Venus bat aurrez aurre jartzen dituen; azken hau Marianne frantsesarekin ere identifikatu zuten. Beckmannen pentsamendu figuratiboak bide bat baino gehiago ibil zitzakeenez aldi berean, maisukiro erabiltzen zituen zenbait lengoia. Apokalipsiko ale koloreztatuetan bezala, lumaz eta kolorez egin marrazkiek kromatismo argia dute berezko, tonu hautsien bidez emana sarritan, arrosa izan baitaiteke, edo laranja argi bat esaterako, baina hori zeharo bitxi gertatzen da, motiboa berez beldurgarria den 1945eko *Hilketa* laminan esaterako. Beckmannek Félicien Rops-en litografia batetik hartu zuen konposizioa, bere sinaduraren eta dataren ondoan jarritako "R" batez adierazi zuen moduan. Pintore eta marrazkilari belgikarrak (1833-98) burdel eta sedukzio eszenen mundu bikaina sortu zuen; Beckmannen modeloak erakusten du nola "sexuen arteko borroka", XIX. mendearen amaieran ari ziren jada horretaz hitz egiten, bortizki amai zitekeen. Izandako desleialtasunagatiko mendeku gisa, ofizial batek argizari beroa isuri zuen bere maitalearen pubisean, ixtearren. Beckmannek gertaera kontzentratu, eta Ropsen giro iluna argitasunez beteriko haluzinazio egoera bihurtu zuen.

Itxura batean kargarik ez duen irudikapen batek ere, esaterako 1947ko *Modeloak* (*Modelle*) tituluko obran ageri diren gizona eta emakumea baitira, ezkutuan den tentsioa erakusten dio begirada erneago bati. Lumaren eta akuarelaren teknika konbinatuz osatu konposiziorik konplexuenetakoa, *Unibertsoaren ametsa* (*Dream of Universe*) deitua, 1947ko abenduaren 6an marraztu zuen, baina Quappik 1949an datatu zuen; horrenbestez, pentsa genezake obraren birlantze bat izan zela geroago. Beckmannek egunkarian "Mapamundi ametsa"²⁷ deitu zion lamina harrigarriak emakume biluzia erakusten du beheko ertzean, ezkerreko besoarekin begiak estaltzen dituela eta eskuineko eskua, berriz, bularrean jarrita duela. Gorputzaren ingerada moztzen diola, zenbait *étage*-z osatutako ametszko formazio arrotz bat goratzen da. Sorkariak flotatu egiten du leiho errezeldun baten aurrean; horietatik zehar, berriz, gaueko ikuspegi txiki bat ikus daiteke. Suge batzuek inguratzen dute *Mapamundia* (*Weltkarte*) izen handinahikoa jaso zuen irudi onirikoa. Badirudi munduaren egoeren goranzko sekuentzia historikoak markatzen duela multzoa, zeren eta behean gizaki primitiboak ikus baititzakegu, eta animaliak, gainean mendilerroak, ura, mendiak eta hiri etxe orrazdun bat, azken honen ondoan, eskuinean, arrain handi bat sakonean murgiltzen dela. Gorago mendikate bat bereizten da, mazelatan esfera gorri potolo batzuk dautzala eta, gero, argizko agerpen bat zero gorrixkan, interpretatzen zaila inondik ere, irakurketa abstraktuaren eta organikoaren artean.

Lekukotasun batzuen indarrez, ondoriozta dezakegu ezen urte haietan Beckmannek interes berezia zuela garatua amerikar kontinentearekiko, hango geologia eta faunarekiko, zeren eta 1930eko urteetatik aurrera ari baitzen kontinenteen osaketari eta Atlantida desagertuari buruzko liburuak irakurtzen. Beckmannentzat, Atlantidak zerikusia zuen, inolako zalantzarik gabe, antzina Ipar Amerikaren eta Eurasiaren artean zegoen loturarekin. 1944az geroztiko beste obra sail baten adierazgarri, laminak akuarela berantiarraren kokapen autonomoa erakusten du, obra piktorikoaren pare jarrita. Hemen kontua ez dira kontrapuntuak edo bakarrizketak, 1930eko urteetan bezala, edo iritsiko ziren triptikoen aurrekariak, 1933an bezala, baizik eta lengoia osagarri baten aukera.

Beckmannen asmakuntza formalerako aparatua, haren inspirazioa, inoiz baino produktibitate handiagoz ari zen lanean, halako moduan ezen dena ezin baitzen mihise gaineko pinturetara iritsi, eta beste bide batzuk ere jorratu behar zituen. Esanaren berresle ditugu zenbait obra, mihise izaerakoak dira eta. Beckmannek, ordu arte, ez zuen 1944ko *Ametsa (Dream)* laminak adina geruza zeukan konposiziorik eginda paper gainean; konposizioa, kromatismo *ozena* eta gai multzo konplexua bat datoz, goitik behera, garai berean egin zituen pinturrekin.

Pintoreak erabaki zuenean Berlingo lehenagoko lanak berregitea, laminek galdu egin zuten mihise gaineko pinturatik kanpoko asmakuntza gisa zuten estatusa, eta beste maila bat bereganatu zuten. Genero biak parekatuta geratu ziren. Zenbait obra har ditzakegu adibidetzat, baina *Lehen gizakiak* lanak obra alderagarri guztiak ordezka ditzake. Lamina 1946an hasi zuen, eta 1948 eta 1949an ukitu batzuk ere eman zizkion. Bere egunkarian Beckmannek “arrautza-gizonak” deitzen zion motiboari, lotsagabeki nolabait. Behatzailearen aurrean mundu fantasiako eta bikaina ageri da, kalkulu kronologiko ororen aurretikoa. Gizaki batzuk historiaurreko argitan murgilduta dauden arrautza-forma batzuetatik askatzen dira. Xehetasun ikonografiko guztietan sartzeke ere, antzeman dezakegu kasu honetan Beckmannek konposizio asmo handikoa egin zuela, eta neurri handiko ikuspegia halaber, koadro batekoaren antzera, baina mihisetakoak baino modu gertagaitzago eta surrealistago batez. Eta horretan datza alde. Gertagaiztasunak paperean gorpuzteko duen askatasun maila zeharo galarazita zuen garai berean olio-pinturaz egin koadroetan: pinturan mugak jartzen zaizkio gai aldetiko askatasunari. Ezinezkoa zen bizitzako azken urte horietan Beckmannen fantasiaren gainezkako jarduera bakar-bakarrik mihise gaineko pinturan irudikatu eta menderatzea; horregatik, paper gaineko lanak jarduera paralelo bihurtu ziren, eta horrek, are obra piktoriko “ofizialak” berak baino ere ausardia handiagoz, asmakuntzak ahalbidetzen zituen; asmakuntzok, baina, dagoeneko ez ziharduten kontrapuntu gisa, jarduera piktorikoen osagarri eta zabalgarri baizik. Akuarelek eta tenperak iristen duten estatusak aukera ematen du inspirazioak eta irudimenak horrelakotzat nola lan egiten duten ikusteko. Beckmann lehenago inoiz ez bezala murgilduko den sortze prozesuari buruzko metaobrak dira. Beharbada *Fausto II*-rako marrazkiak izango ziren askatasun horiek azalarazi zituztenak.

Egin zuen azken sekuentzia grafikoak *Eguna eta ametsa (Day and Dream)* programa-titulua darama. 1919an antzeko proiektu batek, esaera espresionistaz, *Aurpegiak* izena hartu zuen. *Eguna eta ametsa (Day and Dream)* laneko litografiak 1946an egin zituzten, Beckmannen galerista New Yorkeko Curt Valentin-en enkarguz. Bi urte geroago sail batzuk eta bakarkako orri batzuk koloreztatu zituzten. Karpeta, lehenbiziko ziklo grafikoekin, autorretratuarekin hasten zen, eta ondoren beste hamalau eszena zetozen, oso ezberdinak motibo eta estiloetan, Beckmannen irudi-munduaren panorama gisa nolabait. Asmakuntza formalaren maisuak behatzaileari laga egiten dio bere subiranotasunean parte har dezan, hain zuzen ere egunak eta ametsak topo egin dezaketen une misterioitsu horri lotutako motiboak sortzearen. Labur esanda, azken ziklo grafiko horren tituluak jaso egiten du berrogeita hamar urte baino gehiagoz Beckmann artista liluratu zuen programa. Akuarelaren koloreak ametsen erresumako airea gehitu zien motiboari, Beckmannek transzendentzia iristeko zuen desira irudikatzearen.

[Itzulpena: Juan M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Lan sorta honi dagokionez, honakoa ikusi: Hofmaier 1990, l. lib., 201. -205. or. [itzuli]
2. Hofmaier 222. [itzuli]

3. Bada Félicien Rops-en lamina bat, *Die Probe*, 1878/81, heliogramatua nabarmendura kromatikoarekin, 21,5 x 14,5 cm, Namurreko Musée provincial Félicien Rops-en. Horretan, buruz behera zintzilikatutako emakumearen motiboa Beckmannek egin antzera formulatuta dago. [\[itzuli\]](#)
4. Göpel 407. [\[itzuli\]](#)
5. Ikusi aurretiazko bozetoa Staatsgalerie Stuttgart-en. [\[itzuli\]](#)
6. Egunkariak 1984, 213. or. [\[itzuli\]](#)
7. Lackner 1967, 79. or. [\[itzuli\]](#)
8. "Max Beckmann", CE St. Louis 1948, 68. zk., 87. orriko errep. [\[itzuli\]](#)
9. Göpel 417. [\[itzuli\]](#)
10. Bertrand Marret: *Portraits de l'artiste en Singe. Les Singeries dans la peinture*, Paris 2001. [\[itzuli\]](#)
11. *Über meine Malerei*. Londresko hitzaldia, 1938, aip. in: Peter Beckmann (ed.): *Sichtbares und Unsichtbares*, Stuttgart 1965, 20. or. [\[itzuli\]](#)
12. Göpel 391. [\[itzuli\]](#)
13. Göpel 489. [\[itzuli\]](#)
14. Autorretratuaren lehen bertsioak, Göpel 1976, I. lib., 583. orrian erreproduzituak, paper gaineko obrarekiko halako antzekotasun bat erakusten du, aldar-teari dagokionez. [\[itzuli\]](#)
15. Horiei buruzko interpretazioak in CE Munich / Berlin 1984, 182. zk., eta CE Bielefeld / Tübinga / Frankfurt am Main 1977/78, 159. zk. [\[itzuli\]](#)
16. Honi dagokionez ikusi Walter Koschatzky: *Die Kunst des Aquarells*, Munich 1985, bep. 97.-142. or. [\[itzuli\]](#)
17. Alderdi hori zeharo nabarmendu zen Hanburgoko erakusketa batean: CE Hanburgo / Bielefeld / Viena 1998/99. Ostfildern-Ruit 1998. [\[itzuli\]](#)
18. Horri dagokionez, CE Murnau 1998. [\[itzuli\]](#)
19. Göpel 395. [\[itzuli\]](#)
20. Göpel 412. [\[itzuli\]](#)
21. Bereziki, honetara jo behar da: CE Zurich / St. Louis 1998/99. [\[itzuli\]](#)
22. Göpel 439. [\[itzuli\]](#)
23. Horri dagokionez, Peter Beckmann: *Die Versuchung. Zu dem Triptychon von Max Beckmann*, Heroldsberg bei Nürnberg 1977, 13. or. [\[itzuli\]](#)
24. Sorburuari buruzko irudikapen berri bat CE Wiesbaden eta beste leku batzuetan, 2004- 2006, 13.-20. or. [\[itzuli\]](#)
25. Friedhelm W. Fischer: *Zu Max Beckmanns Faust-Zeichnungen*. In: Johann Wolfgang von Goethe. Faust. Zweiter Teil. Frankfurt 1975, 477.-484. or. [\[itzuli\]](#)
26. Egunkariak 1979, 141. or. [\[itzuli\]](#)
27. *Ibid.*, 236. or. [\[itzuli\]](#)