

Artearen historia guztiak

Vienako Kunsthistorisches Museum-a

GUGGENHEIM BILBAO

ESKUZABALTASUNA.....	3
----------------------	---

ESKUZABALTASUNA

FRANCISCO CALVO SERRALLER

ARTEAREN HISTORIAKO MUSEO BAT

Museo publiko gisa konparazioz berandu sortu bazen ere, XIX. mendearen amaieran ireki baitzizkion ateak jendeari, Kunsthistorisches Museum genealogiarik zaharrenetariko bilduma artistikoetako bat da. Maximiliano I.a (1459–1519) enperadorearen garaietan du jatorria eta, modu batera edo bestera, XIX. mendea arte ez zion hazteari utzi. Bilduma familiarra eta dinastikoa izan zen, Habsburgotarrena, kontuan hartu behar baita haien botereak, XVI. mendean eta, aldez XVII.lean, ordu arte ezezagunak izan ziren dimentsioak iritsi zituela planeta osoan.

Egia da lurralde-nagusitasun itzel hori sailetan zatitu behar izan zela, arrazoi funtzionalak eta estrategikoak zirela medio, baina habsburgotarren dinastiak, zeinak bere baitan hartzen baitzituen Espainiako erreinua eta itsasoz haraindiko haren jabetzak, hiru ozeanotan zehar ibili zuen jaun eta jabe bere estandarte, Atlantikoan, Ozeano Barean eta Indikoan, eta, horrez gainera, Europaz nagusitu zen ekialdetik mendebaldera, sartaldeko Mediterraneoaren zati handi bat barne, zeina, antzina antzinatik, mendebaldeko zibilizazioaren nortasunaren sehaska eta iturburua baitzen.

Botere hegemonikoaren kontzentrazio ikaragarri horren une gorenak ez zuen gehiegi iraun, ez bakarrik kanpoko aurkari botereak zelatan zeuzkalako, baita ere era askotako barne-liskarregatik, haietarik okerrera kristau batasunaren haustura izanik, Erromatar Inperioaren bukaeraz gero arrago eta erabakimen gisa balio izan zuenez. Edozein kasutan, Austriatarren hegemonia gainbehera atzerazinean XVII. mendean gero hasi bazen ere, ez zen erabat desegin, harik eta aldi garaikidearen garapena ondo aurreratua egon zen arte.

Zer-nolako horiek oso ezaunak izan arren, ezinbestekoa iruditzen zait haiek labur gogora ekartzea, zeren eta Habsburgotarren mezenazgoa eta bildumatze artistikoa, lehen esan den bezala, familiarra eta dinastikoa izan baitzen, edo, nahi bada, heraldikoa. Izan ere, badago ohiz kanpoko zerbait, alegia, arte historikoko munduko bi museorik onenek, Vienako Kunsthistorischesek eta Madrileko Pradok, jatorri hori bera dutela, eta arrazoi horregatik ezaugarri positibo eta negatibo asko partekatzen dituzte. Jakina, kidetasun hori ez da mugatzen ospatutako balentriak eta haien ordezkari dinastikoen erretratuak bat etortzera, historia komunak hartaratuta, areago, gustu komun bat sortu zuten, zeinaren kutsua gaur egun ere bereizten baita bataren eta bestearen museoen bildumetan. Bietan daude, beraz, artista modernoak, haien produkzioa ia monopolizatu arte, hala nola Jeronimo Bosch, Durero, Patinir, Pieter Brueghel Zaharra eta haren semea, Tiziano edo Rubens. Gabeziak dira, orobat, bi bildumen beste ezaugarri komun bat, nahiz gabeziak desberdinak izan, hala ere, hain zuzen ere beren patu dinastiko komuna gainbehera datorrenean. Nolanahi ere, mundu moderno ekaiztsuaren gorabehera historiko konplexu guztiek ezin izan dute haien zigilu komuna ezabatu.

Paradoxaz bada ere, Prado Museoa, 1819an inauguratua, ia mende batez aurreratu bazitzaion ere Kunsthistorisches museoari, nahiz Espainiako egoera Austrohungariar Inperiokoa baino askoz ere okerragoa izan garai hartan, bi instituzio horiek jendeari ateak zabaldu izanetik 70 urtetik gorako tartea egoteak bereizi egiten du haien profil museografikoa, zeren eta, Kunsthistorisches Museum Vianan inauguratu zenean, artearen historiak diziplina akademiko gisa heldutasun zientifikoko maila altu bat iritsia izateaz gainera, museoa bera baitzen haren inspirazio-iturria eta laborategi nagusia.

Historiografia artistikoaren garapena germaniar mundu akademikotik bereiziezina dela esan badaiteke ere, austriar ekarpen espezifikokoak eskola sortu zuen, Vienako Eskola, Alois Riegl figura boteretsuarengandik abiatuta edo haren inguruan gauzatu zena, baina haren aurrekoak eta ondorengoak baztertu gabe. Lehenengoen artean zeuden Gottfried Semper, Anton Springer, Robert Zimmermann, Max Büdinger, Theodor von Sickel, Moritz Thausing edo Wickhoff, eta bigarrenen artean, berriz, zuzenean edo zeharka harekin lotura zutenak, Max Dvorák, Josef Strzygowski, Julius von Schlosser, Karl Maria Swoboda, Hans Tietze, Ernst Kris, Otto Kurz, Hans R. Hahnloser, edo E. H. Gombrich lehena bera. Xehetasunetan sartu gabe, gure garaiko historiografia artistikoa ezagutzen duen edonork suma ditzake aipatutako izenetan alor honi egin dioten ekarpen positiboagatik goi mailakoak diren figurak, artearen historia perspektiba positibista huts-hutsean filologiko batean tratatuta geratu baitzen hasieran.

Begien bistakoa iruditzen zait Vienako ikerketa-joera txit aberats horrek diseinu intelektualarekin eta Kunsthistorisches Museum izendapenarekin berarekin izan zuen lotura estua, izen horrek ez baitu esan nahi besterik Artearen Historiako Museoa izan ezik. Instituzioak oraindik duen izen bitxia 1921. urtean ezarri zitzaion, eta hori esanguratsua da museografia zientifikoaren ikusmolde horrek Vienako Eskola guztiz eragin handikoaren itzalean zuen pisuaren froga gisa. Lehen Mundu Gerraren ondorioz, Inperio Austrohungariarra desegin zenean eta Habsburgotarrak tronutik bota zituztenean, izen berri bat bilatu behar zitzaion museo dinastikoa izan zenari. Zentzu horretan, “nazionalitua” zegoen arren, ezin zitzaion “nazional” deitu ordu arte halakoa izan ez zen museo bati, baina oso argigarria izan zen “arte ederren museoa”ren topikora jo ez izana eta bai “Artearen Historiako”ra, aitzitik. Egia da gai eta espezialitate oso desberdinak biltzen zituela bere baitan, haien artean era askotako arte industrialak, numismatika, tapizgintza, armak, etab., tradizionalak arte edertzat jo izan diren horiez gainera eta ondare arkeologiko aberats batez gainera. Hala bada, Vienako historiografia artistikoaren —Riegl buru zuela— ekarpenetako bat izan zen, ez bakarrik iragan artistiko osoaren balorazio homogeen bat, baita ere “arte nagusien” edo “txikien” haustura hierarkizatzailea. Eta, beraz, Kunsthistorisches Museum izena nagusitzen denean, ezbairik gabe esan daiteke Artearen Historiaren ikusmolde jakin batek eragin erabakigarria izan duela, hau da, Artearen Historia garapen oroulertzaile gisa ikusia, non agerpide guztiek eta etapa guztiek estimu kritiko baliokide bat baitute. Izendapen hori hautatzean, Kunsthistorisches Museumek printzipio historiografiko horien aldarrikapen bat egin zuen, beraz, zeina ulertu behar baita artearen historia guztiak kabitzen direneko leku gisa, zeinahi ere den haien euskarri materiala, teknikoa, aldia edo zoria, ahaztu gabe, jakina, ezen izenburu horrek ez ziola traizio egiten bildumaren espiritua izan zenari.

Idatzi honen hasieran esan da Kunsthistorisches Museum bilduma Maximiliano I.a enperadorearen garaian hasi zela, baina horrek ez du esan nahi lehenago aurrekari erabakigarriak egon ez zenik, nola diren Austriako Rodolfo IV.a dukeak (1339–1365) eta Federiko III.a enperadoreak (1415–1493) ekarritako altxorak. Nolanahi ere, Maximiliano I.a baino lehenago eta geroago, bildumatzearen estiloak halakotzat hurrenez hurren ulertu izan zenaren jarraibideei jarraitu zien, hau da, era guztitako gauza bitxiak eta materialak hartu zituen bere baitan. Horrek azaltzen du zergatik, beren zigilu dinastiko bereizgarriarekin hautsi gabe, habsburgotarren bildumak bildumatzeko prototipo edo era hurrenez hurrenekoen ispilu ere baden, hasi “gauza bitxien ganberetatik”, “kabinete”etatik eta “estudio”etatik, arte ederren galerien eredu berantiarragoetaraino. Bestalde, bildumaren korrante nagusira ugari etorri ziren, ez bakarrik arestian aipatutako eredu desberdinak eta bildumagile bakoitzaren estilo pertsonalak, baita ere haiek kokatuta egon zireneko lekuen baturak. Azken hori oso garrantzitsua da, ez bakarrik egoitza bakoitzak gordea zeukana ekarri zuelako, baita ere ekarpen horietako bakoitza etxeko luxuzko gauza gisa zuen jatorriagatik markatuta zegoelako, eta, beraz, haren oihartzunak edo itzalak nahitaez iraun behar du bizirik azken osotasunean. Kontrastez, gure garaiko museo publikoa Louvreren ereduak markatuta dago, iraultzan sortutako eredu horrek ez baitzuen alferrik “nazionalizatu” ondare historiko-artistikoa, eta, gainera, herritarren eskura jartzeko, kutsu abertzaleko diskurtso ideologiko batean tankeratu zuen. Bonaparteren geroztikako hedapen inperialistak garaipen napoleonikoen gordailu entziklopediko bihurtu zuen Louvre, zegozkion harrapakaria artistikoekin batera beti. Habsburgotarren bildumak ez zuen inolaz ere bat egiten eredu horrekin, nahiz hura izan gehienbat nagusitu zena. Kontua ez zen jabea familia inperiala izanik bilduma kanpoaldera eskuragarria ez izatea, kontua zen “publikoa-pribatua” dikotomia burgesa ez zela operatiboa. Monarkiek publiko egiten zuten beren intimitatearen ekintzarik arruntena ere, kontzeptu hori, izan ere, nagusiki burgesa izanik. Erregeak, gainera, sinbolikoki gorpuzten du nazioa eta haren historia. Kontua ez da, beraz, errege-lekuak publikotasunetik gerizatuta egotea, aitzitik, haiek berak ziren erakusketa publikorako plataformak. Oso esanguratsua da horri dagokionez ezen, adibidez, Habsburgotarren gaztelu eta jauregiak asko bisitatuak izan zitezkeela, batzuetan, museo publikoak existitu baino askoz ere lehenago. Bestalde, Kunsthistorisches Museum jendeari konparazioz berandu ireki izanaren gertaera historikoari aurre egin behar zaionean, 1891n ireki baitzituen ateak, ez dut uste azalpen bakarra familia inperialaren borondate falta denik, ezta enperadoreak bere sakelatik ordaindu behar zituen gastu handiak ere, hura baitzen museoaren jabea, eta ezta ere, azken batean, burokrazia astun baten moteltasuna, aitzitik, erregearen bildumaren beraren nortasuna baizik. Gainerakoan, baliteke XVIII. mendeko azken tarteetan Vienako gortean piztu ziren ideia ilustratuek geldialdi bat izatea Frantziako Iraultzaren gertaera mehatxatzailearen, errege-erreginaren exekuzioaren eta, zer esanik ez, Napoleonen hedapen militar guztiz lasterraren aurrean. Hala eta guztiz ere, Wilfried Seipel-ek gogorarazten digun bezala, Austriako Koroako herrialde gehienek beren museo nazionalak sortu zituzten norik bere hiriburuetan: 1801ean, Budapest; 1811n, Graz; 1827an, Innsbruck; 1833an, Linz. Nolanahi ere, eta ez aldez aurretik ondasun artistikoen inbentario guztiz konplexu bat egin behar izan gabe, Maria Teresa enperadore andreaire (1717–1780) garaikoak baitziren, 1857an eman zen ondasun horiek aterpetuko zituen eta jendeari ordenatuta erakutsiko zizkieten museoak eta galeriak sortzeko eta eraikitzeko bidea emango zuen dekretua. Azken fase hori da azkenean hainbat hamarkada atzeratu zena.

Etimologikoki, “genero” hitza latineko *genus-eris* hitzetik dator, zeinak “leinua”, “etorkia”, “espeziea” eta “generoa” esan nahi baitu, baina, *genus-eris* hori, bere aldetik, *gignere* aditzetik dator, “sorrarazi”, alegia, eta horrek *gignomai* hitz grekora garamatza, balio bereko erabilera duena, “izatera iritsi” esan nahi baitu. Ulertzekoa da erro horretatik sortutako hitzak era askotakoak izatea: “gene”, “jende”, “jenio”, “genesi”, “jeneral”, “jentil”, etab. Moduren batera, hitz horiek guztiak “naturaltasuna” dute oinarrian. Espainiarri dagokionez, Sebastián Covarrubias-en *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611) hiztegiaren arabera, “genero” hitzak, gaztelaniaz oro har, esan nahi du genero maskulinoa edo femeninoa, edo berez espeziea esaten zaiona”. Handik mende bete baino gehiagora, 1732an, *Diccionario de Autoridades* delakoan zehaztapen gehiago egin ziren, hala nola “espezieari dagokionez beren artean desberdinak edo bereziak diren gauza askoren izate komuna”; zeina “moduaren eta maneraren baliokidea baita”; “askotan espeziea den hori beratzat hartzen dena”; zeina baita “Gramatikan izenen bereizketa, haiek esan nahi duten sexu eta izate desberdinen arabera”; “honela deitzen baitira baita ere salgaiak”.

“Genero” hitzaren errora eta erabileretara egin dugun hurbiltze labur zehatz hori baliagarria bada ere, hemen argitzea interesatzen zaiguna da erabilera horiek artearen alorrean aplikatuak izateko duten arrazoia, narrazio modu desberdinak bereizteko eta hierarkizatze erabili baitzituen, tradizio klasiko grekolatinoetik heredatutako irizpideei jarraituz. Greziarrek artea “imitazio” gisa definitu bazuten ere, ez zuten sekula pentsatu imitatze huts bereizi gabea artea zenik. Imitazio artistiko bat lortzeko, itxurak traszenditu behar ziren haiek oinarritzat zeukaten ordenean sartzeraino, eta, gainera, narrazioaren ikuspegitik, benetako ereduak indarra zuten istorioak aukeratu beharra zegoen, hau da, protagonistatzat jainkoak eta heroiak zeuzkatenak, iragan mitiko baten elezaharreko izakiak, alegia, eta, beraz, izaki hilkor eta aldi baterakoentzat erakusgarri izateko gaitasuna zutenak. Zentzu horretan, tragedia komedia baino narrazio goragoko bat zen, zeren eta lehenengoak letra larriz kontatzen baitzuen Historia hori, eta bigarrenak, berriz, gizaki garaikide arruntaren eguneroko bizitzako istorio txikiak lantzen baitzituen. Guk “klasizismo” gisa ezagutzen dugun eta printzipio horiek nagusi dituen mendebaldeko tradizio artistikoan hierarkia hori mantendu egin zen, eta, beraz, kontakizun guztiek ez zuten balio berdina.

Hori guztiagatik, L. B. Alberti-k, *De Pictura* bere tratatuan, koadro baten zatirik handiena edo garrantzitsua Historia zela esaten zuenean, klasizismoaren krisi erabatekoa arte —XVIII. mendearen bigarren erdian baino gertatu ez zena—, arte modernoan nagusi izan zen jarraibidea markatzen ari zen. Jakina, Albertiren aldarrikapen errenazentista baino lehenago eta geroago, gauza jakina zen bazeudela gerora artean generoak esango zitzaizkien horretan espezializatutako artistak; baina beti gutxietsi egin ziren konparazioz jarduera horiek, lehenik, Historiatik banandutako zatiak baizik ez zirelako, haien konposizioetan erretratuak, paisaietako atzealdeak, natura hilak eta ohiturazko eszenak zeuzkatenak, eta, bigarrenik, haien presentzia eta zentzua bera huts-hutsean zirkunstantzialak zirelako, eta, beraz, bakarturik, jakinduria eta ahalegin artistiko gutxiago eskatzen zutelako. Gainerantz, artearentzat ikusleria bat osatu baino lehen, haren bezeria aristokrazia eta eliza ziren gehienbat, eta hura ez zen errealitateko xehetasun hutsalak azpimarratzen interesatuta legokeen mezenazgoa. Ez zen, beraz, harritzekoa genero apalago horiek oso erabiliak ez izatea, harik eta merkatu artistiko burgesaren zama XVI. XVII. eta XVIII. mendeetan zehar nagusituz joan zen arte, alegia, genero horiek garatu eta azkenean autonomo bihurtu ziren aldian.

Gaiari buruz orain arte labur esandako guztiarekin ulertzen da Habsburgotarren bilduma artistikoaren hasierako ardatz nagusia genero historikoa eta erretratu arranditsua izatea, XVII. mendea ondo aurreratua egon arte, gutxienez, kanon heraldiko zorrotza kanon dinastikoarekin ia-ia batera lasaitu zen arte, alegia. Horrek guztiak aztarna sakon bat utzi zuen, beraz, Vienako Kunsthistorisches Museumeko bilduman, non konparazioz oso leku nabarmena baitute koadro historikoek, mitologikoak, sakratuak eta epikoak izan daitezkeenak, bai eta erretratu arranditsuek ere, non ezaugarri banakatzailerak, fisikoak eta psikologikoak ez baitzaizkie sekula ezaugarri heraldikoei nagusitzen.

Bestalde, monarkia habsburgotarrak, joera ikonoklastako Erreformaren aurrean paladinaren zeregina bere gain hartzean, indartu egin zuen genero alternatibo berriak sustatzeari egindako erresistentzia, nahiz eta errealismoak, populismo kontraerreformazaleak akuilatuta, itzurbide gisa balio izan zuen gertaera berritzaileen presio bazterrezinaren aurrean. Horri dagokionez ezin zaio, ezta ere, ezikusiarrena egin Europako hiru laurdenetan zehar, zuzenean edo zeharka, hedatu zen inperio batean zentro geografiko bakoitzak zehazki izan zuen eragin artistiko zentripetoari, horrek eskola artistiko oso berezien arrago bat ekarri baitzuen, bakoitzak bere berezitasun antropologikoa zuena. Hori dena agerian jarri zen Habsburgotarren bilduma artistikoan eta badu, beraz, bere erabateko isla gaurko Kunsthistorisches Museum-en. Lehen ere azaldu da jadanik elezaharreko muin denboragabeak inspiratzen duela genero historikoa, eta hainbat iturri nagusi izan zituela: mitologia klasikoa, Testamentu Zaharra eta Berria, *Urrezko elezaharra*, Kontraerreformaren burrunban sortutako ordena erlijioso berrien emari freskoak behar bezala eguneratua, enblema moralizatuen liburu-etako glosa bisualak, greziar-erromatar literatura klasikoko iturriak eta historia orobat greziar-erromatarren antzinako historiako gertaera historiko batzuk, eta, azken batean, gertaera epiko garaikide esanguratsuak. Nahiz eta, ikuspegi ikonografikotik, irudi irakasgarrien erreperitorio hori ez zen denboraren joanean aldatu, gaur egungo garaien hasieretara iritsi arte, behinik behin, haiek formalki eta sinbolikoki interpretatzeko erak bai izan zituen aldaketak, funtsezkoak zenbaitetan. Herrialde katolikoetan, adibidez, halakoxeak baitziren habsburgotarren mendekoak, probidentzialismo kontraerreformistak eta biztanleriaren multzorik handienei komunikatzearen efikazia areagotzeko premiak aurrera eginarazi zioten joera naturalistari, zeinak ez bakarrik esan nahi baitzuen verismo krudel baten irudikapena, areago zen emozionaltasunaren ustiapen bat eta haren ondoriozko ekintzaren dramatizazioaren hedapena. Baldin eta faktore horiek guztiak aise bereizten badira Kunsthistorisches Museumeko bildumako historiako koadroen artean, konparazioz deigarriagoa da eskola artistikotik anitzenak bateratzearen faktore espezifikoak. Alor honetan badago italiar artearen nagusitasun logiko bat, batez ere, XVI. eta XVII. mendeetakoak, baina ez dira falta kutsu katolikoko herrialdeetako obren adibide biribilak, hala nola Frantziakoak, Flandriakoak edo Austriakoak bertakoak. Nolanahi ere, lehen Errenazimendu germaniarreko maisu handien presentziak, nola diren Durero, Lucas Cranach Zaharra, Altdorfer, etab., kontrapuntu aberasgarritzat balio du. Nolanahi ere, arlo honetako figurarik enblematikoenak Tiziano eta Rubens dira, zeinak, bildumako egilerik agurgarrienak izateaz gainera, goren gorenera jaso baitzuten genero honen konplexutasuna. Oso garrantzitsua da orobat italiar XVII. mende erabakigarritik bildu dena, hala naturalismo caravaggiotarrari nola boloniar klasizismoari dagokionez, eta orientazio horiek posizio polemiko antitetikoetan polarizatu ziren, sensualismoari, efektismoari eta zentzu dramatikoari dagokionean izan ezik, bi joerek partekatzen baitzuten.

Erretratua genero gisa da, ezin egokiago esanda, Kunsthistorisches Museum-en bildumako “koroako harribitxia”. Hala da, lehenik, bildumaren nortasun dinastikoagatik beragatik, erretratu arranditsu

kortesanoak ugaritzera behartzen baitu; erretratu arranditsu deitzen zaie, arestian esan den bezala, erretratututako pertsonaiaren irudikapen heraldikoagatik: haren berezitasun fisikoa edo psikologikoa haren intsigniak nabarmen adieraztearen mende jartzen da; baina “koroako harribitxia” da, batez ere, erretratu horiek enkargatuak diren une historikoagatik, bat baitator antzina-antzinako genero horren mutazio dramatikoarekin, norabide berritan zehar ari denez bere burua zabaltzen. Nabarmenki, erretratuak XV. eta XVI. mendeetan bere buruari planteatzen dizkion aukera berriekin bat eginik, aldi berean gertatzen da “imitazioaren” —ez baita, teoriko jakin batzuen arabera, “kopia”rekin nahasi behar— benetako zentzua desberdintzen saiatzen den debate orokorra. Debate hori, XVI. mendean hasi eta gero irekita jarraitzen duena, adierazi zen, italiar testuinguruan, “imitare” eta “ritrarre” hitzen arteko bereizketarekin, hain zuzen ere. Ez dago seinalatu beharrik “ritrarre”ren eta euskaraz “erretratu” esaten zaion horren arteko erlazio estua, haren jatorri etimologikoak “retrahere” latineko aditzera garamatza, “protahere”ren esanahi bera duena, eta hortik dator frantsesezko “portrait”, “atzerantz itzularazi”, “atzera egin”, “atxiki”, “berriz atera” edo “berpiztuarazi”; hau da, tradizionalki erretratu gisa interpretatu dena, zeina baita norbaiten irudia finkatzea hura aurrean ez dagoenean, haren presentzia bizirik mantentzeko horrela. Hain garbi zegoen ordurako erretratu esatean zer ulertzen zen, non ele hori honela adierazten eta azaltzen baitu Covarrubiasek bere *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611): “Persona nagusi eta gailen baten figura gorputz-okerra, zeinaren irudia eta antzekotasuna bidezkoa baita oroigarritzat gera dadila datozen mendeetan (...) *A retrahendo* esan izan da, berarengana erakartzen duelako erretratatzan den antzekotasuna eta irudia. Erretratatzalea, pintorea, erretratuak egitearen ofiziala”. Eta, beraz, erretratatuak pertsona nagusia eta gailena izan behar zuela izan ezik, horri buruz hasiak baitziren desadostasunak, Covarrubiasen definizioaren gainerakoak ezin hobeki laburbiltzen du orduan erretratutzat ulertzen zena, alor horretan adituak bazeudela erregistratzeaz gainera. “Kontraegin” hitz urtetsuari dagokionez, zehaztu beharra dago italierazko “kontrafarre” hitzaren itzulpena dela. Filippo Baldinucci-k bere *Vocabolario toscano dell’Arte del Disegno* (1681) honela definitzen du “contrafarre”: “imitare, fingere, far con un’altro, e per lo più ne’gesti, en el favellare: I nostri Artefici se ne vagliano alcuna volta per lo stesso, che ritrarre”.

Baina, arrazoirien batengatik edo arrazoirik gabe agurgarria zen norbaiten irudia irudikatzearen, debate sutsu baten xedea izan baitzen, eta “ritrarre” “imitare”ri kontrajarriaren artean, lehenengoari emanek ikusten denaren kopia zehatz baten zentzua eta, bigarrenari, imitazio selektibo edo ideal bat egitea, auzi dibergente batera garamatza, alegia, erretratua genero gisa eta erretratatzeari imitatze artistikoaren interpretazio iraultzaile gisa planteatzearena, zeren eta, honek ez bezala, hark ez baitzuen diskriminatzen eta ikusten zena eta ikusten zen bezala hartzen zuen aintzat; hau da, guk “errealismo” edo “naturalismo” gisa ulertzen dugun hori zen. Zilegi bekit noraezean ibiltze hau, ustez kontrako aldera egina, zeren eta erretratu indibidualizatua, “errealista” edo “burgesa” ere esaten zaiona, korrante naturalistarekin batera garatu baitzen. Gainerakoan, XVII. mendean zehar, oso ohikoa zen Caravaggio-ren jarraitzaileak gaitzestea eta, jakina, Caravaggio bera, eta haien artean lehen garaiko Velázquez, erretratuak egiten besterik ez zekitela egiten argudiatuz, eta hitza zentzu bikoitzean erabiltzen zuten, bata, erretratugile onak zirelakoan, eta, bestea, horretan onak zirela horretarako aurrean zeukatena kopiatzen baizik ez zelako jakin behar.

Baina erretratu modernoaren definizio formala eta ikonikoa XV. eta XVI. mendeetan egin baldin bazen, orduan jarri baitzen abian modu programatuan Habsburgotarren bilduma artistikoa, ulertzekoa da erretratu modernoaren era eta prototipo guztiak han aurkitzea. Bestalde, erretratu moderno horren

jatorriak erlazio estua izan zuenez Behe Erdi Arotik “sail dinastikoak” deitzen zitzaizen horiekin, zeina, errepikatzen ari garen bezala, habsburgotarren bildumaren jatorrizko espiritua eta arima baita zehatz-mehatz, ulertzen da halaber Kunsthistorisches Museumen dauden era eta jatorri guztietako erretratuaren ugaritasuna, aniztasuna eta kalitatea. Areago: erretratuak izan zenez bilduma horren funtsezko muina, ez da harritzekoa ezen hark “dei” efektu bat eragin izana erretratuarekin historikoki erlazionatuta dagoen guztiarekin, zeinahi ere izan den hura egiteko garaia, bitartekoa, teknika edo euskarria. Zeren eta Kunsthistorisches Museumeke erretratuak txundigarritik dutena da, izan ere, Antzinatetik mendebaldeko tradizioan oroitzen diren genero honetako eredu, gorabehera eta estilo ia guztiak bere baitan dauzkala, zeren eta egiptoar, greziar, erromatar, Erdi Aroko eta aro modernoko ale bikainak baitauzka, ezein eskola nazional edo bertako esanguratsu baztertu gabe. Erretratu modernoari dagokionez, flandriar, germaniar eta italiar arte primitiboko obra bikainak daude, baina, halaber, XVI. mendeko erretratuaren garapen emankorreko obrarik onenak, orduan gertatu baitzen erretratuaren bizitasun dinamikoa, eta, jakina, genero honek XVII. eta XVIII. mendeetan zehar izan zuen garapen zabal-zabaletik nahi den guztia. Badaude, bistan da, bi indargune: XV. mendeko flandriar eta germaniar erretratuak dagokiona eta XVI. mendean zehar iparraldeko italiar pintoreek generoari eman zioten bizitasun txundigarria, non Tiziano nagusitzen baita, baina ez jarraitzaile aparten arrasto bat utzi gabe, zeinen artean aipatu beharra baitago Tintoretto, haren *Bizardun gizona* (ca 1570) ospetsuarekin, zeinak berez gezurtatzen baitu maisuak gizasemeak erretratatzeko zituen konparazioz egozten zitzaion baldarkeria, Thomas Bernhard idazle handiaren koadro fetitxea bilakatu izanaz gainera. Baina kontua ez da hemen artista-zerrenda izugarri bat iruzkintzea, eta ez du ezta ere zentzurik gain-gainetik haiek aipatzea. Azpimarratu beharra dago, ordea, ezen, erretratu ofizialekin batera, hurrengo gizaldietan azkenean nagusitu egingo diren prototipoen zerrenda arras osatu bat dagoela: artisten eta eskulangileen erretratuak, autoerretratuak, humanisten erretratuak, inportazio alegorikoko figurak, damen eta kortesanoen erretratuak, etab. horiek guztiak ikuspegi gero eta psikologikoago eta indibidualizatzaileago batetik eginak eta ekintzaren ikuspuntu urduritik edo moralizantetik. XVII. eta XVIII. mendeetako erretratuak autore gogoangarrienak dira, hala nola Rubens edo Velázquez, eta badira, gainera, XVIII. mendeko ingeles erretratu txit garrantzitsuen eredu onak. Atal hau amaitu aurretik, zerbait esan beharra dago Espainiar Eskolaren ordezkartiaz, aparta baita, nola dirudien logikoa hala izan behar zuela bi gorte handien arteko familia-harreman estuagatik, baina hor daude Alonso Sánchez Coello, Bartolomé González, Juan Carreño de Miranda eta Velázquez aipatua.

Bi genero nagusien hurbilekoa da, historiarena eta erretratuarena, eta, beharbada, haiek baino goragokoa bere isilean, berez genero ere ez den genero hori, baina ez berezko mamirik ez duelako, mami hori, nolabait esateko, gainditu egiten duelako baizik. Biluziaz ari naiz, zeinari Kenneth Clark-ek jadanik ez zion iritzi artearen “gai” soiltzat. Esanguratsuki *Biluzia. Forma idealaren estudioa* izenburutzat duen bere liburuan, britainiar arte-historialari agurgarriak era honetara planteatu zuen auzia: “greziarrek V. mendean asmatutako arte era bat da, opera Italian XVII. mendean asmatutako arte era bat den bezala. Ondorioa zakarregia suertatzen da, izan ere; baina badu merezimendua, nabarmentzen baitu biluzia ez dela artearen gai bat, arte-era bat baizik”. Clarkek naturaltasunez aipatzen du forma ideal bat, zeren eta, mundu klasiko greziar-erromatarrarentzat eta, hortaz, europar klasizismoaren tradizioaren zati handi batentzat, biluzia ordena mikrokosmikoa baitzen, gizakiak bere burua proiektatzeko eta ordena unibertsalaren eskala bilbatzeko zeukan neurri-unitatea. Eta, beraz, forma ideal hori gai soil bat baino gehiago zen, nahiz eta, bestalde, berez generoa ez bazen ere. Hortik ondoriozta liteke biluzia gai bat baino gehiago zela eta genero bat baino gutxiago, nahiz, ondo pentsatuz gero, horri dagokionez

egokia litzatekeena zera izan: biluzia gai bat baino gehiagotzat eta, halaber, genero bat baino gehiagotzat kalifikatzea; hau da: konplexuegia eta zabalegia ohar konbentzional bat jasateko. Baina baldin eta biluziak edozein generoren mugak gainditzen baditu da haietariko edozeinetan kabitzen delako eta haietan agertzen delako, horregatik bere zentzua ezein genero espezifikoan agortu gabe. Kontua ez da, izan ere, biluzia genero guztietan agertu ahal izatea, baita natura hiletan ere, Jan Brueghel de Velours-ek gorputzeko zentzumenei buruzko bere sailean agerian jarri zuen bezala, areago, eredu ideal gisa, genero guztiak nobletzen ditu, nolabait ere. Historiako koadro gehienek, hasteko, biluziak dituzte edo protagonistatzat edo osagaitzat. Gorputz oso biluzien erretratuak nonahi daude. Hala, azken batean, ezin egon daitekeen bezala tabernako eszenarik non, edozein arrazoiengatik, emakume batek ez dituen, gutxienez, bularrak airean erakusten. Egia da genero bakoitzean biluziaren presentziaren kasuistikak, eta areago, koadro bakoitzean bereziki, mundu eta argudio desberdinetara garamatzala, baina, azken buruan, haren presentzia eta zentzu ohartarazlea eztaba daezinak dira.

Gauzak esanahiaren larba-egoera honetan utzita ere, nola ez imajinatu, Kunsthistorisches Museumi buruz orain arte esandako guztiaren ondoren, instituzio historiko horrek ez duenik biluzi-multzo ugari eta aparta bat? Museoak dauzkan veneziar pintore handiekin bakarrik, hala nola Tiziano eta Verones, bermatua luke gailentasuna genero horretan, zeina genero bat baino gehiago baita, baina, gainera, aurrera edo atzera begiratu, garai, estilo eta eskola guztietako biluziak daude. Kontraerreformak ere ez zuen lortu, hitzez-hitz gaiztotu egin baitzuen biluzia, modu tradizional idealean baino era lurtar eta haragikoi batean heldu zionez, desiraren objektu premiazko bilakatu baitzuen, haren sorginkeria-ahalmen liluragarria gutxitzea, Cecco Bravo-ren edo Francesco Furini-ren, adibidez, biluzi zeharo erotikoetan antzematen den bezala. Beraz bada, antzinaterantzeko edo modernitaterantzeko bidea hartuta, probokazio sentsualeko forma ideal edo arriskutsu gisa, biluzia hemen agortzen ez den iturburu baten tankeran agertzen zaigu.

Hala eta guztiz ere, hasiera batean, uste izan liteke Kunsthistorisches Museumek konparazioz gabezia gehiago izango lituzkeela hain zuzen ere tradizionalki maila apalagoko generotzat hartu izan diren horietan, nola diren paisaia, natura hila eta ohiturazko eszenak, hirurek garrantzi historiko edo sinboliko txikiagoa izan baitzuten jatorriz. Nolabait, ezin da ukatu horrelako zerbait badenik, baina bilduma dinastiko horren historiaren iraupen luzeari esker hutsune horiek bete ahal izan ditu, haren emariak balio izan baitu antzinatasunetik modernotasunerako pasabidea basamortu batek zatitua egon ez dadin. Dena ez zen, hala eta guztiz ere, norabide horretatik bertatik joan, zeren eta, guk “manierismo” deitzen diogun aldian, zeinak bildumatzeari eta, oro har, sofistikazio artistikoari egin zion ekarpena ukaezina izan baitzen, Rodolfo II.aren ekarpen erabakigarria egon zen, haren Pragako gorteak muturrera eraman baitzuen XVI. mendeko arte aztoratzailearen alderdirik berritzaileena eta kezkarriena, zeinaren atzealdean egosi baitziren generoak eta haien arteko nahastura subertsiboko lehen saiakera modernoa. Hala bada, zein genero, gradu edo espezetan sailkatu behar lirateke Giuseppe Arcimboldo-ren obra gaur egun hain estimatuak? Nolanahi ere, bide erregularrago batetik, Flandriako gobernadore Alberto artxidukearen bildumatik ekarri zitzaizkion bilduma inperialari genero horietako pieza asko, orduan oraindik bigarren mailakotzat joak, baina XVII. mendean gero haien sona handitu besterik egin ez zena. Beraz, genero horiek bide intsinuatu horietatik ugari agertu ziren, izan ere, baina, baita ere, Habsburgotarrek italiar jatorriko arteari erakutsitako leialtasunetik, haien zain naturalistak ez baitzion utzi XVII. eta XVIII. mendeetako obrak ekartzeari, zeinak, modu batera edo bestera, edo arrazoi

batengatik edo beste batengatik, adierazpide artistiko polemiko horietan bermatzen baitziren. Gainerakoan, Kunsthistorisches Museumi aski izango zitzaion horri dagokionez Brueghel Zaharrak eginiko koadro-multzo estupefaziantearen presentzia izugarriarekin soil-soilik, hura baita, ezbairik gabe, mendebaldeko arte modernoaren pintorerik handienetako bat, baina, gainera, ohiturazko eszenak sekula gaingitu gabeko maila batera eraman zituen.

ESKUZABALTASUNA

Winckelmann-en ekarpen estetikoa baino huts-hutsean arkeologikoa abiapuntutzat harturik, askotan errepikatu den bezala, artearen historia gisa ulertu zena sortzeari bidea zabaltzeaz gainera, birmoldatu egin zen guztiz arte tradizionalaren ikusmoldea. Zentzu horretan, jakintzat ematen den arren, sarritan saihestu edo ahaztu egiten da ezen, Winckelmann eta Ponpeiako eta Herkulanoko aztarnategi bikainen aurkikuntza zorionekoak baino lehenago, tradizionalki antzinako arte klasikotzat ulertzen zena Italiako eta mendebaldeko Europako beste leku batzuetako aztarna arkitektonikoen murriztapen ikaragarri bat zela. Greziarra zena eta erromatarra zena ez bereizteaz gainera, ez zegoen, ezta ere, Errenazimenduko helduaroa arte, periodizazio garbirik, ez dut esaten jadanik erromatar artearen eboluzio luzatu eta konplexuarena, baina bereizi ere ez zen egiten, adibidez, erromatar arkitektura erromanikotik. Zer esanik ez dago, jakina, ez zela aintzat hartzen Mediterranoko kostalde guztiaren inguruan hedatzen zen ia guztia, greziarra edo erromatarra, batez ere, haren ekialdeko ibaiertz txit garrantzitsuari zegokiona. Laburbilduz: XV. mendetik XVIII. mendera antzinako arte klasikoaren historia guztiz labur eta osatugabe bat egin zen, eta, handik abiatuta, kanon oso nahasi, zalantza eta mugatu bat ondu zen. Hala eta guztiz ere, funtsatze akastun baino akastunago horrek ez zuen eragotzi arte errenazentistaren loraldi zoragarria eta klasizismoaren dotrina eta jarduera artistiko baten garapena, zeinaren kalitateak eta koherentziak mirespen txundigarri bat eragiten baitigu gaur egun ere.

Kontsiderazio labur eta oinarri-oinarrizko hori harira dator hemen erakusten digulako ez dela aski, besterik gabe, informazio zehatza sakon metatzea iragan artistikoaz ideia sakonago bat osatzeko, horren bitartez bakarrik, eta, are gutxiago, espiritu sortzaile berri bat sorrarazteko. Adierazgarriro, XIX. mendeak —ez alferrik da historizismoa, museo publikoak, artearen historia, masa informatibo izugarria eta espiritu kritikoaren zorroztea sortu zuen mendea— eklektismo paralizatzaile bat eta *revivalen* ugaritze bat ere emankorra ez zen bat eragin zuen bizia deitutako artean. Ez dut uste lasta horretatik erabat oraindik libratu garenik, baina, gutxienez, XX. mendean zehar, gudu itzel bat egin da iragan artistiko aztoratzaile horren intimidazioa hausteko. Egiatan, XIX. mendeko lehen historiografia artistikoa, arrazoi teoriko eta funtzionalengatik, artearen ondarezko legatu ordu arte gutxi eta gaizki aztertua ahalik eta modu oso eta sistematikoan inbentariatzeko zeregin itzelera bultzatuta egon zen. Zeregin itzel eta merezimenduzko horrek artearen historia, L. Venturi-k zioen bezala, “kritiko” baten garapena atzeratu zuen; alegia: “sortzailea” eta ez bakarrik artxibistikoa. Nolanahi ere, katalogo itzel horren eginbeharrak ahal zen neurrian beteta, hari ematen zitzaion zentzuari heldu behar izan zitzaion, eta horrek halabeharrez izan behar zuen eragina iraganaren gure ulermenean eta, noski, museo historikoak ulertzeko eran. Erronka horrek XIX. mendeko bigarren erdialdea eta ia XX. mende osoa bete zuen, baina, joan den gizaldiko azken laurdenetik gutxi gorabehera, unibertsalki garbi dago ezen ezin dugula jadanik uste izan gure museoak ulertzeko eta planteatzeko modua bazter konbentzional

estu eta zorrotzetan mantentzea. Kontua ez da bakarrik gaur ugaritu egiten direla arte garaikidekoak esaten zaien museoak, zeinen akotazio kronologikoa ia gaurkotasun hutsera murrizten baita, areago, iraultza horrek modu berean duela eragina museo historikoetan. Hori guztiagatik, une kritiko batean gaude, non berriz pentsatu behar baita instituzio museistikoaren ideia eta funtzionamendua, baina “kritika” hitzaren beste esanahi etimologikoak ere bultzatuta, alegia, “krisi”-arenak, “aldaketa” esan nahi duenez.

Epigrafe honek izenburutzat duen “eskuzabaltasun” hitzari dagokionez, esan beharra dago zer erlazio estua duen gaztelaniaz “genero” hitzarekin, harekin partekatzen baitu erroa eta, ñabarduraz, esanahiaren zati handi bat, zeren eta *generosus* adjektibo latinoak noblea, etorki eta leinu onekoa denari aplikatzen baitzaio eta, noski, haren hitz eratorriei, nola diren “noblezia”, “bihotz-zabaltasuna”, “eskuzabaltasuna”, nahiz azken horrek “ugaritasuna”-ren aipua egiten duen. Nolanahi ere, “genero”-ren eta “eskuzabaltasuna”-ren artean gaztelaniaz begien bistako kidetasun handi bat dagoen arren, haren erabilera azaldu egin behar da hemen. Hala bada, lehen perspektiba ia oportunistak batetik, esan beharra dago ezen “eskuzabala” dena bereziki komenigarria dela kutsu dinastikoko bilduma artistiko bat kalifikatzeko, nola den Kunsthistorisches Museumekoa. Baita ere, idatzi honetan zehar adierazi denaren harira, “eskuzabala” historia guztiez, genero guztiez eta aro eta estilo guztiez hornitua izan den bilduma bati egoki dagokion kalifikatzaile bat da. Eta are justiziaz jarrai genezake horri buruz ere esaten ezen “eskuzabala” izan dela Kunsthistorisches Museumen jarrera, oparo mailegatu baititu bere funtsak proiektu honetarako, zalantzarik gabe, baina, artezale onak ondo dakien bezala, baita beste okasio batzuetan ere, eta, bereziki, haren xedea espainiar museo bat izan denean.

Aplikazio horietatik ezein arbuiatu gabe, argitu beharra dago, hala ere, “eskuzabaltasuna”-z hemen egiten den erabilera arteko generoen gaiari nagusiki lotua dagoela, baina, generoen ikusmolde tradizionalen gure garaian mutazio bat gertatu den neurrian, lehen planteatu den bezala, ez bakarrik mundu garaikideak generoen hierarkia tradizionala irauli duen zentzuan, baita ere era guztietako nahasketa gutxi-asko “desnaturalizatzaile”-etara behartu dituen neurrian. Bestela izan ez zitekeenez, ahalegin horretan ere artea ezin izan da bizitzatik bereizi, hura baita haren elikatze-iturburu nagusia. Esan nahi dut ezen gaur egungo gizakiak naturatik ia erabat emantzipatuta egoteaz duen sentsazioak ustez haren lege aldaezinenak zirenei erronka jotzera eramanez. Gaur egun, adibidez, “genero-politika”-z hitz egiten denean, besteak beste, ulertzen da gizonaren eta emakumearen arteko berdintasunaren aldeko borroka soziala dela, baina ez hori bakarrik, zeren eta borroka horrek berekin batera baitakartza genero-nortasunaren birdefinizioak eta, ez gutxitan, bere nortasun sexuala, baita ikuspegi genital batetik ere, aldatu nahi duenari zaion errespetuaren zentzuan, izan ere, gauza jakina denez, gaur, ikuspegi guztietatik, egingarria baita. Gainerakoan, aurki, “hautazko sexu” hau, nolabait deitzearen, genetikoki diseinatu ahal izango da, eta, beraz, programatu egin ahal izango da proiektatzen den izaki berriaren nortasun sexuala. Zentzu horretan, esan daiteke gaur egungo generoko politika sexuala oso “eskuzabala” dela, zeren eta ez bakarrik nork bere borondatearen arabera erregulatzen baita, aitzitik, haren aukerak, konparazioz, ugariagoak direlako. Adibide horrek ez du, jakina, agortzen gaur “genero”-tzat ulertzen dena, baina balio digu gaur ekarri diren berrikuntzetako batzuk azaltzeko, guzti-guztiek gaur egungo artean presentzia bat dutenak. Beste nonbaiten idatzi dut gai honetaz, gaur egun oso ezaguna den esapide batez baliatuz, “transgenero”-arena, alegia, zeinaren aplikazio produktibo polemikoetako bat “transgenikoak” baitira, aplikazio unibertsalagoak.

Baina, zer du honek guztiak ikustekorik genero artistikoekin eta, bereziki, museo historiko batean aurkezten diren bezala, zeina kronologikoki bere hierarkizazio tradizionalaren ereduaren gainean taxututa baitago? Galdera horren erantzunak beste auzi batera garamatza, hau da, nola duen orainaldiak ere eragin erabakigarria iraganean, perspektiba berrien arabera birformulatzen baita. Zentzu horretan, ez dago elkarren arteko mendetasunezko erlazio estuagoa duen ezer arkeologia eta abangoardia baino, zeren eta bi muturrek badute komunean historiaren ubide normatiboaz mugatuta ez egotea edo hura berregiten duten heinean bakarrik. Beraz, baldin eta gaur egun eskuzabaltasuna badago generoei dagokionez, nolabait haren isuriak historiaren ibaian gora joan beharra dauka eta haren ubidea zabaldu.

Hau ez da, ez horixe, sakontasun horretako debate bat planteatzeko lekua, baina haren oihartzuna ez datorkigu gaizki erakusketa honen helburua hobeto hesitzeko. Esan nahi dut ezen museo historiko handi bateko bildumari eskuzabaltasunez heltzeko, ezin dela mugatu haren ordenamendua hemeretzigarren mendetikako sorreratik erreplikatzera, batez ere, aldi baterako hormaz kanpo aurkezten denean. Eta egia baldin bada ezen bilduma bat gaur egun den hori dela eta genero artistikoen konfigurazioa izan dena izan dela, haiei buruzko bigarren begirada bat ez du soilik inspiratu behar anarkia apetatsu batek. Esan nahi baita: konstatazioa ez da nahitaez errepikapen bat, ikuspegi desberdin bat egin daiteke, aitzitik. Berrordenamendu desberdin bat saia daiteke, beraz, dagoenaz baliatuz perspektiba berriak bilatzeko, hala tradizionalaki urrunekotzat jo izan dena hurbildu dezaten, eta hurbila dena urrundu. Gogotik ahaleginduagatik, errealitate aldakor bat esploratzen dugulako gara gu izaki mediatikoak, eta errealitate horren metamorfosiak gure proiektzioen emaitza dira. Aldi baterako erakusketa proiektzio bat da, inondik ere, eta genero artistikoei buruzko proiektzio bati gutxienez eska dakiokeena da, izan ere, eskuzabala izatea.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]