

Georges Braque

GUGGENHEIM BILBAO

| | |
|---|----|
| GEORGES BRAQUE, BATAILAN JO ETA SU | 3 |
| BRAQUE FAUVISTA..... | 9 |
| GEORGES BRAQUE EDO KUBISMOAREN GARAI PENA | 17 |
| BRAQUE, APOLLINAIRE, REVERDY | 25 |
| ANTI KLASIKOA "KLASIKOAREN" BAITAN | 36 |
| GEORGES BRAQUE, 1920KO HAMARKADA | 44 |
| GEORGES BRAQUE ETA ARTE ESZENIKOAK..... | 51 |
| CARL EINSTEINEN BRAQUEAK..... | 58 |
| ITXIALDIA | 70 |
| KARANBOLA | 80 |
| "GAUZA GORDIN, INDARTSU, ZABAL BAT" | 84 |
| ZERUAREN ETA LURRAREN ARTEAN..... | 88 |

GEORGES BRAQUE, BATAILAN JO ETA SU

BRIGITTE LEAL

«Ilgandean Braque ikusi nuen Varengeville. Uda honetan ondo aritu da lanean, nik uste. Ez naiz gehiegikeriaz ari, haren lantegian jo eta su sumatzen da bataila, huskeria jakintsuen erakustaldi handi horrengatik ere». –Nicolas de Staële-k René Charr-i bidalitako gutuna, 1951ko azaroak 16¹

1982an, Dominique Bozok, Musée national d'art moderne-ren zuzendari gisa, erakunde haren jabetza ziren Braqueren obren katalogo arrazoituaren hitzaurrea idatzi zuen; katalogoa Nadine Pouillon-ek zuzendu zuen, Isabelle Monod-Fontaine-rekin elkarlanean². Obra hura artistaren *papiers collés* (paper itsatsi) izeneko katalogo arrazoituaren aldi berean argitaratu zen³, eta katalogo hura kubismoaren aditu handienetako batek, Douglas Cooper-rek, Pompidou Zentroan antolaturiko erakusketarako argitaratu zen.

Zenbait esaldi ondo sentituta, eta modu sinesgarrian, gogorarazten zizkigun Dominique Bozok Braqueren obraren nolakotasunaren berezitasuna eta anbizioa («Braqueren obrak, hain berezia gertatzen bada ere mende honetan, eta sarritan gaizki ulertua, Bonnard-ena bezala, orain, bere iraunkortasunean eta indar piktorikoan, sekula baino gehiago dela beharrezko erreferentzia erakusten du»). Orobat salatu zuen Dominique Bozok nolako epelkeria, baita ezikusia ere, sentitzen zuen garai hartako kritika frantsesak Braquerengana: Paulhan-ek gerraondoan *La Nouvelle Revue Française* aldizkaritik *Braque, nagusia* deituaren alde bideratu zuen ofentsiba handiaren ondoren, behera egin zuen harenganako zaletasunak. Hala, Braquek Frantzia gaullistan artista ofizial gisa zuen estatusa –lehen artista bizia izan zen erakusketa bat eskaini zitzaiona Braquek berak dekoratu berria zen Louvreko Museoan⁴–, hiletak berretsita, ospe handiz ospatu baitzuen André Malraux Kultura ministroak, ilundu egin zen goraka zihoan belaunaldi ezkonformistarentzat. Bere panorama artistiko zaharkitua berritzeko premia larria bizi zuen herrialde batean, Braqueren ospea nahitaez hondatu zuen gainbehera zetorren erakunde batek –Palais de Tokyo Arte modernoko museoak– emandako arte moderno frantsesaren «mais» irudi zahartuak.

Jadanik 1950ean, Pierre Reverdy-k, Braqueren lagunik handienak, argiro iragarri zuen Braquek dike lehorretik igaro beharko zuela: «Asmatuko ote dugu etorkizunean Georges Braque bezalako pintore bati eskertzen, zalapartak larritasunez sufritzen ditugun garai honen erdian, guztioi hain barea eta jakintsua iruditzen zaigun obra bat osatu izana? Ez dut uste. Ahaztuko dira gure borrokak eta gure ikarak, eta lekukotasun sorgor batzuk besterik ez dira prozesu horretatik geratuko; eta gatazkaren kausak, sorburuak, interes pixka bat besterik ez du sortuko. Koadroak hortxe egongo dira, mutuak, ezin ukatuzkoak. Koadro horiek, zeinez gaur inork ez baitaki ezer esaten»⁵.

Hausnarketa horretatik hogeita hamar urte igarota, eta berrogei bat urte pasatu direnean Braqueri Parisen eskainitako azken atzera begirako erakusketatik –Palais des Tuilerieseko Orangerien antolatua zuen Jean Leymarie-k⁶, haren obraren exegeta hoberenetako bat izan zenak, haren heriotzaren hamargarren urteurrena ospatzeko–, gaurko erakusketa zabaltzen da, Braqueren irudia birgaitzera bideratutako dei bat eginez; izan ere, azkenaldi honetan hasi da Frantzia birgaitze-prozesu hori, eta ondo garatua zen Atlantikoaren beste aldean⁷. Erronka bati heldu behar diogu, eta hura da Braquerik gabe hazitako belaunaldi bati erakustea eta bere handitasun eta aberastasun osoan ezagutaraztea bere eskakizunengatik gutxietsi den obra bat, anedoktak ematen duen erraztasun orori uko egiten diona eta guztiz lotsakorra dena.

PINTURA BILUZIA

Braqueren pintura –«ez da pinturatik kanpoko ezertan oinarritzen»⁸–, hasieratik kontzentratzen da, berariaz, gai-kopuru txiki batean: hartan ez da erretratuen arrastorik txikiena ere, eta are gutxiago autoerretratuenik –aski dira paleten eta astoen irudiak–, ezta Picasso bati eta Duchamp bati mendea gainditzeko lagundu zieten atxikimendu politiko, erotiko edo esoterikorik ere. Braqueren obrak ez du amore ematen, sedukzio oro baztertzen du, diskurtso oro ezeztatzen du: pintoreak «forma eta koloretan pentsatzen du» eta «gertaeren soiltasunaren» atzean kuzkurtzen da⁹. «Pintura biluziaren» mirarian bermatzen da osorik haren sorlana, Alberto Giacometti-k sumatu zuen bezala¹⁰.

Zoaz bere azken paisaiekin maitemindu zen eskultorearen atzetik eta sar zaitez erakusketa honetan; areto bakoitza Braqueren lantegi handi batekin aldera daiteke. Hura bezala, zaude besterik gabe «lore, leiho eta objektu» horiei begira, lerra zaitez koadro batetik bestera, eta har ezazu behar duzun denbora, munduari itzuri egiten dion eta hain egonkorra, hain denboraz kanpoko, dirudien pintura horretan sartzeko. Laster ohartuko zara pintura hori ez dela ez geldia, ez errepikakorra; aitzitik, bizirik dago eta haragizkoa da guztiz. Hasieran, Braqueren obrak ageriko moduan islatzen zuen Cézanne-ren eta Corot-en arrastoa; geroago erradikalagoa egin zen, gerrak hautsitako keinu kubistaren bitartez. Obra honek uko egiten dio arrakastaren, tradizioaren eta estiloaren erosotasunari. Gerra arteko garaian, Braquek klasizismo frantsesaren mito ideologikoaren bideari heltzen diola dirudienean, hobeto desmuntatzeko heltzen dio bide horri, Jean Goujon-en ninfa delikatuak kanefora irmoak, hondarrez eta kolore-arrastoez zipriztinduak bihurtuz; edo bere natura hil baketsuak, Chardin-en ondorengoak omen zirenak, elementu berri bizigarri batez jantziz, eta Satie-ren *Gymnopédie* bat bezain harrigarriak gertatzen dira, Miró-ren Konstelazio bat bezain airetikoak. Braque, pentsa zitekeena baino kontzienteagoa baitzen inguruan gertatzen zenari zegokionez, sinetsita zegoen «nahitaezkoa [dela] artistak bere ikusmoldea freskatzea, bere sentikortasuna oso gogor jipoitzea errepikatuaren errepikatuaz itsatsi den guztia astintzeko, sentikortasuna indarberritzeko»¹¹; agerikoa da hori artistaren karreraren azken aldian, Bigarren Mundu Gerraren ondoren, haren obra Nicolas de Staël-en edo Ellsworth Kelly-ren gaztetasunera ireki zenean¹², «gaurko artearen abangoardian kokatzeko, izan ditzakeen gatazka guztiekin»¹³.

Braquek txartel guztiak zeuzkan arte modernoaren eta tradizioaren arteko haustura famatua gauzatzeko: erromantizismoa ez zitziola gustatzen zioen artista gaztea zen¹⁵, baina hautatua sentitzen zen («neure baitan daramat argia»), eta espazioaren eraikuntza mental berri bat agertzen zuen obra-sail bat margotu zuen L'Estaque 1908an eta La Roche-Guyon-en 1909an. Handik gutxira, 1912an, *papier collé* (paper itsatsi) deituaren «errebelazioa» sortu zen. Gaur egun neurritsua iruditzen zaigu Sorguesen egin zuen esperimendu hau, Reverdyren bertso batek bezain oreka perfektua baitauka, eta motibo nagusiak –primeran marraturiko mahats-mordo bat eta frutaontzi bat– Cézanneren ondarea konplexurik gabe, haustura bortitza eragiteko borondatez ordea, bereganatu duen Braque bat agertzen du.

Pinturaren atzemate «fisiko» hori, materiarenganako sentiberatasun taktil hori («pintzelkada materia-forma bat izatea nahi izan dut»¹⁶), berebat da artistaren sorkuntzaren hari gidaria. Erakusketaren ibilbideak, derrigorrez kronologikoa delarik, denborari eta modei dagokionez eragingaitzak diren motiboen metamorfosi guztiak hartzen ditu bere baitan («Nire gaur egungo obretan aspaldiko ezagun bat topatzen dut, behinolako Braque hura»¹⁷). Funtsezkoa da artistak pintura-objektuari dion leialtasuna, aldi guztiak zeharkatzen eta egituratzen baititu: txantilo-artearen teknikarekin egindako ikur abstraktuen markak dauzkaten koadro kubistak, hondarrez edo zerrautsez beteak; haien ondoren etorri ziren 1930ko hamarkadan itsas pintura lurkarak eta onirikoak, Courbetenaren antzekoak, zeinak hargintza-lana ematen duten burezurrekin eta gerraren garaian egindako billarrekin lotu baitzituen. Berebat ageri da hori azken koadroetako pintura-empasteetan –Dubuffet-en gogo-paisaien garai berekoak dira, baina ez dute haien asmo kontrakultural bera–, zeinak artistaren barne-irudien munduan murgiltzen baitira. Hans Beltinge-k barne-irudiaren nozioa teorizatu baino lehen ere, Jean Paulhanek xehetu egin zuen Braquek bere borondatez, balio apal eta kontserbatzaileak aldarrikatuz, bereganatu zuen itxura lasaigarria: mantsotasuna, gogoeta, kontzentrazioa, langintzaren gurtza. Natura hil arrunt baten gainean flotatzen duen hodei bati beha dagoela, honako hau esan omen zuen idazleak: «Hautzaroko oroitzapena ematen du»¹⁸. Braqueren pinturaren misterioa, itxurazko konformismoaren pean hain sartzen zaila egiten duena, pintoreak «inkontzientearen mihise bustiaren gainean berragertzen uzten dien» (Dora Vallier) irudi erreprimitu eta sublimatuen isuri mugikor horretan ezkutatzen da inondik ere.

Koloreak motiboari dagokionez duen independentzia, *papiers collés*etan garatua, bizkor libratzen da apaingarrien sinplifikaziotik, eta bizkortu egiten da konposizio fugatuetan, luzatuak baitaude irudi bikoitz, anbiguo, polisemikoetan, zeinek 1930eko hamarkadako natura hilei lurpeko mugikortasun aztoragarri bat ematen baitiete. Azken zikloetan beste erreperitorio ikonografiko bat ageri da, iturri mitiko, filosofiko edo poetikoetatik edaten, eta lantegi-ispilatzeek zeharkatzen dituzten ikur dirdaitsu eta enigmatiko oso bat sorrarazten duena¹⁹: geziak, paleta-txoriak, profil arkaikoak. Braquek esan lezake orain: «Jadanik ez dut ezertan sinesten»²⁰.

Braqueren eta Carl Einstein-en arteko adiskidetasun esperogabeak, «erregulatzailerearen» eta iraultzailearen arteko adiskidetasun horrek, zerikusia du inondik ere haren pinturaren bilakaerarekin, modernotasunaren bide erabilietatik kanpo. Bere izaera diziplinagabeak, joera politiko nahiz estetiko

orotatik kanpo egon nahiak bultzatuta, Braquek 1920ko hamarkadan ihes egin zuen Cocteau-ren nahiz Breton-en atzaparretatik; eta azken horrek, minduta, ordenako gizonaren etiketa ipini zion, noiz eta Braque jadanik ihes egina zenean «haluzinazioaren zorionera» murgiltzera²¹ eta hasia zenean hizkera berri bat sortzen.

Eskerrak eman behar zaizkio Carl Einstein, bidea zabaldu baitzuen Braqueren irakurketa berri bat egin ahal izateko, Bissière-ek eta haren ingurukoek ipini zioten gerruntze nazionalista zaharretik libre. Bébuquinen egilea²² –kubismoak, sentsazioen, denboraren, espazioaren eta memoriaren dimentsio tradizionalak apurtuz, pintura gainditzen zuela ulertu zuelarik–, hura da orain gure gidaria, tradizioaren eta merkataritza-kitscharen deabru zaharrak birsortu diren honetan, beste Braque bat erakutsi nahi duen gure proposamen honetan: ez hain konbentzionala, gizon librea.

Braquek bere obra ia guztiz pinturara mugatzea erabaki bazuen ere, eskulturagintza oso-oso tarteka landuz, eta uko egin zion arren Harold Rosenberg-ek²³ jadanik 1959an iragarri zuen «zabor artistikoaren» diktadurari, gaur egun oraindik Braque da bere garaiko zirkulu eta debate garrantzitsu guztietan parte hartu zuen artista moderno handietako bat, erakusketa honek agertzen duen bezala, corpus dokumental oparoen eta adierazgarrien bitartez. Roger Dutilleul, Wilhelm Uhde, Hermann Rupf, Raoul La Roche, Marius de Zayas, Rolf de Maré, André Breton, Henri-Pierre Roché, Marie Cuttoli, Jean Paulhan, André Malraux, Douglas Cooper: Braqueren garaiko iniziatu zorrotzenen obra gogokoenek betetako aretoetan barna jarraituko diogu aurrena. Obra horien bitartez, berebat jakingo dugu Braque gure arte modernoaren historiako irudi enblematiko handiekin lotu zuten lokarri afektibo, profesional edo intelektualen berri –Apollinaire eta Kahnweiler, Henri Laurens eta Reverdy, Satie eta Diáguilev, Zervos eta Picasso, Man Ray eta Cartier-Bresson, Paulhan eta Saint-John Perse, Ponge eta Limbour, Char eta Miró, Maeght eta Prévert–, haiek guztiek leku bat gorde baitzioten beren garaiko artean («oso leku gailena», Zervosen arabera²⁴).

Lekukotasun horiek auzitan jartzen dute maiz Braqueren irudi estereotipatua, bere estatusaren baitan zurrundua agertzen duen hura, haren «Pinturari buruzko gogoetak eta hausnarketak» liburuaren eta «Emozioa zuzentzen duen araua estimatzen dut» esaldi famatuaren lauki dogmatikoaren barruan. Pinturaren aristokrata, akordeonista eta boxeolaria izan zen Braque aldi berean, Nicolas de Staëlek 1951n bere Varengevilleko lantegian uste ez zuela pinturarekin «batailan jo eta su» topatu zuen borrokalaria. Eguzki-irudi bat, Man Rayren objektibo zuhur guzti argiak astro distiratsu, ameslari baten gisa harrapatu zuena: «Artistak ez ditu bere ametsak guztiz agortzen»²⁵.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

O h a r r a k

1. René Char, Nicolas de Staël. *Correspondance, 1951-1954*, L'Isle-sur-la-Sorgue. Éditions des Busclats, 2010, 46. or. [itzuli]
2. Nadine Pouillon, Isabelle Monod-Fontaine, *OEuvres de Georges Braque (1882-1963)*. *Collections du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982. [itzuli]

3. Isabelle Monod-Fontaine, *Georges Braque. Les papiers collés*, erak. kat. Paris, Centre Georges Pompidou, ekainak 17-irailak 27, 1982. [itzuli]
4. Jean Leymariek 1973an argitaratu zuen katalogoak, Les Tuillerieseko Orangerien antolaturiko erakusketa bikaina zela-eta (1973ko urriak 16-1974ko urtarrilak 14), badu oraindik arrasto ideologiko xobinista hori; hala, hitz hauekin hasten da Leymarieren «L'espace et la matière» saiakera ederra: «Georges Braque izan zen bizirik zegoela, 1961eko neguan, Louvren erakusketa bat eskaini zitzaion lehen artista, Mollien galerian. Hamar urte igaro direnean haren heriotzatik, Orangerieko museoko atzera begirako erakusketa honek [...] haren obraren balantze bat egiten du eta Frantziak bere pintore izentsuenetako bati egiten dion omenaldia sagaratzen du », V. or. [itzuli]
5. Pierre Reverdy, *Une aventure méthodique*, Paris, Fernand Mourlot, 1950. [itzuli]
6. Jean Leymarie, *Georges Braque*, erak. kat. (Paris, Les Tuillerieseko Orangerie, 1973ko urriak 16-1974ko urtarrilak 14), Paris, Éditions des musées nationaux, 1973. [itzuli]
7. Frantzian, zehazki aipa genezake Véronique Serranoren lana Marseillako Musée Cantinin, hango bi erakusketa zirela-eta: *L'Estaque. Naissance du paysage moderne. 1870-1910* (Marseilla, Musée Cantini); eta *Georges Braque et le paysage. De L'Estaque à Varengeville* (Marseilla, Musée Cantini eta Paris, Hazan, 2006), baita Isabelle Monod-Fontainerena ere, besteren artean, *Braque-Laurens. Un dialogue autour des collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, et du musée des Beaux-Arts de Lyon* erakusketarako (Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005). Aipatu behar da halaber Ganten, Belgikan, 1989an egin zen erakusketa; Jan Hoeten *Open Mind* erakusketa, Museum van Hedendaagse Kunst-en, hark ezarri baitzuen berriz Braque gerraondoko arte informalaen historian, Fautrier eta Dubuffeten ondoan. Estatu Batuetan, William Rubinek funtsezko papera jokatu zuen Braque kubismoaren historian birgaitzeko; eta haren ondoren aipa genitzake New Yorkeko Acquavella galeriak 2011n arrakasta handiz antolatu zuen erakusketa, eta Harry Cooper, Charles Palermo eta Christine Poggiren ikerketak *The Cubist Experiment. 1910-1912* eta *The Cubist Still Life. 1928- 1945* erakusketetarako, Washingtongo Mildred Lane Kemper Art Museum eta Phillips Collection-en 2013an. [itzuli]
8. Carl Einstein, «Georges Braque», in *L'Art du XXe siècle*, Berlin, 1931. [Argit. fr., itzulp.: Liliane Meffre eta Maryse Steiber, Paris, Jacqueline Chambon, 2011, 160. or.] [itzuli]
9. Georges Braque, «Pensées et réflexions sur la peinture», *Nord-Sud*, 10. zk., 1917ko abendua. [Gazt. argit.: Georges Braque, *El día y la noche*, itzulp. Ramón Andrés eta Rosa Rius, Bartzelona, El Acantilado, 2001, 67. or.] [itzuli]
10. Alberto Giacometti, «Georges Braque», *Derrière le miroir*, 144-145-146 zk., 1964ko maiatza, 8. or. [itzuli]
11. Georges Braque, «Réponse à l'enquête sur l'art d'aujourd'hui», *Cahiers d'art*, I-IV zk., 1935, 20-24. or. [itzuli]
12. Baita Olivier Debré-renera ere, haren hasieran, Olivier Debré. *Peintures noires* izeneko erakusketaren katalogoaren kronologiak azpimarratzen duen bezala, Paris, Galerie Louis Carré, 2013ko ekainak 6-uztailak 12, Daniel Abadiék zuzenduriko edizioa. [itzuli]
13. A. Giacometti, *op. cit.*, 8. or. [itzuli]
14. Pierre Reverdyk aipaturiko Braqueren hitzak, *Note éternelle du présent. Écrits sur l'art (1923-1960)*, Paris, Flammarion, 1960. [itzuli]
15. Nola ezagutu zuen pintura fauvista komentatuz, honako hau esan zion Braquek Dora Vallierri: «Erromantizismoaren aurrez aurre, hura ez baitzitzaidan gustatzen, atsegina gertatzen zitzaidan pintura fisiko hura» («Braque, la peinture et nous», artistaren hitzak, Dora Vallierrek jasoak, Paris, *Cahiers d'art*, 1. alea, 1954). [itzuli]
16. *Ibid.* [itzuli]

17. *Ibid.* [itzuli]
18. Jean Grenierrek aipatua, *Braque. Peintures, 1909-1947*, Paris, Éditions du Chêne, 1948. [itzuli]
19. Jean Leymariek dio Braqueren *Lantegiak* «espejismo-ikuspegiak» balira bezala agertzen direla (*Braque*, Geneva, Albert Skira, 1961, 106. or.). [itzuli]
20. John Richardson, *Georges Braque*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1969, 24. or. [itzuli]
21. Carl Einstein, *L'Art du XXe siècle, op. cit.*, 164. or. [itzuli]
22. D.-H. Kahnweilerrri zuzendutako 1923ko apirileko gutun batean, non Einsteinek azaltzen baitu «esperimentu kubista hau ez [dela] auzi teorikoa, sentsazioen aldaketa motela baizik» (Carl Einstein, *Bébuquin ou les dilettantes du miracle*, alemanetik itzulia eta Sabine Wolfen gibel-hitzarekin, Dijon, Les Presses du réel, 2000, 95-96. or.). [itzuli]
23. Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau* (1959), Paris, Les Éditions de Minuit, 1962. [itzuli]
24. Christian Zervos, «Georges Braque», *Cahiers d'art*, I-II. zk. [ale berezia: *Exposition au musée des Beaux-Arts de Bâle*], 1933, 1. or. [itzuli]
25. Georges Braque André Verdeti, «Rencontre à Saint-Paul» (1950), in André Verdet, *Entretiens, notes et écrits sur la peinture. Braque, Léger. Matisse, Picasso*, Paris, Éditions Galilée, 1978. [itzuli]

BRAQUE FAUVISTA

CLAUDINE GRAMMONT

Orain arte, aski bazterrekoa izan da Georges Braque-k fauvismoaren historiografian izan duen lekua. Hainbat arrazoi dago horretarako. Braqueren aldi fauvistaren laburtasuna bera da lehenengoa, urtebe pasa besterik ez baitzuen iraun, 1906ko udararen eta 1907ko udazkenaren artean. Bigarrena izango litzateke, artistaren karreraren beste aldietan gertatzen ez den bezala, haren obraren hasiera izan dela, luzaroan, gutxiena ezagutu dena. Izan ere, ez da existitzen 1907aren aurreko Braqueren pinturen katalogo arrazoiturik, eta gainerako obrak, berriz, zenbait inbentario-aletan ageri dira. Alvin Martin-en tesia eta geroago Véronique Serrano-ren erakusketaren katalogoa¹ zirela medio, alabaina, osatu ahal izan zen 1906 eta 1907 bitarteko 72 margolan baino gehixeagoko corpus bat (Kahnweilerren artxiboetan oinarrituta, Isarlov-ek 1932an prestatuturiko katalogoan 27 paisaia fauvista besterik ez zen agertzen)². Azkenik, eta hemendik ondorioztatzen da ondoren gogoan hartuko dugun guztia, auzitan jarri zen, eta oso gogor, Braque fauvista baten posibilitatea bera, alde batera utzirik izan zezakeen garrantzia, hain zuzen ere Braqueri, Picasso-rekin batera, kubismoaren asmaketan egotzen zaion lekuagatik. Ikuspuntu horretatik, 1908an gertatu zen unerik egiaz garrantzitsua, Braque Braque gisa agertu zen unea, bere lehen koadro kubistak margotu zituenean, bereziki *Biluzi handia* (*Grand nu*) eta *L'Estaquero paisaiak*, 1907-1908 negukoak.

Une hartatik aurrera oso zaila gertatu zen obren analisisian kubismoaren mamua gogoan hartu gabe Braqueren 1906-1907 aldia atzerantz aztertzea. Izan ere, garrantzi gutxiago zuen kualitatiboki Braque fauvistak gertatzekoa zenaren aldean. Zailtasun hori areagotua gertatzen zen, fauvismoa eta kubismoa, abangoardien hurrenkeran, eredu eskusibo eta elkarren kontrakoak zirelakoan eraiki ziren artearen historiko aldiak eta estetikak baitziren. Braque fauvista, era horretan, harrapatua gertatu zen historiaren eta haren kategorien tranpan, kubismoko pintore bakarra izan baitzen fauvismoarekin bat egin eta, denbora gutxian izan bazen ere, fauvismoak historikoki asimilatu zena.

Hortaz, XX. mendearen hasierako aldi hartako Braqueren obraren ezagutzaren aurrerapauso nagusiak atzeranzko ikuspegi batetik eta kubismoaren mamuaren zehar eratu ziren. Rubin-en saiakera fundazionalak oso modu zehatzean ordenatu zuen 1906 eta 1908 bitartean egindako obren sekuentzia, helburu nagusi batekin; eta hura zen Braqueren eginkizuna berraztertzea, Picassorenarekin loturik, kubismoaren asmaketan. Haren analisiak, fauvismoa baino areago, Braqueren cézannismoa aztertu zuen. Reff-ek aldi hori bera aztertu zuen, protokubista eta fauvismoaren kontrako erreakzioa izan zelakoan³. Reffentzat, Braqueren aldi fauvista «ageriko salbuespena da, espiritua fauvismotik kanpokoa den produkzio batean»⁴. Haren aurretik, Hopek, Estatu Batuetan –MoMA– artistaren lehen atzera begirako erakusketa egin zenean, 1949an, idatzi zuen, geroago Reffek adierazitako antzeko arrazoi batengatik, «Braqueren artea eta fauvismoarena bateraezinak zirela»⁵.

Probetxuzko gauza gertatzen da, beraz, ideia hori berriz aintzat hartzea eta Braque fauvismoaren garapen konplexuan txertatzen saiatzea, Picasso eta Avignongo andereñoak (*Les Demoiselles d'Avignon*) une batez ahaztuta. Horrek esan nahi du, lehenik, berriz heldu behar zaiola 1906 eta 1907 bitartean margoturiko pinturen corpusari, orain hobeto ezagutzen baita. Gure asmoa ez da oraindik ere seguruak ez diren sekuentziak berrantolatzea –Martinen eta Rubinen lanek sakon aztertu dituzte dagoeneko–, baizik eta ulertzea nola, denboraldi

batetik hurrengora, Anberesetik L'Estaquera, Braquek aurrera egin zuen «bilakaera metodiko» baten arabera⁶, Jean Lauderen formulazioa baliatuz.

1905. urtearen hasierakoak dira Braquek fauvis ten zirkuluarekin izan zituen zuzeneko lehen harremanak⁷. «Pintura fauvista ikusgarria gertatu zitzaidan –gogoratzen du Braquek–, berritik zeukanagatik [...] ondo adosten zen nire adinarekin, nik orduan hogeita hiru urte nituen»⁸. 1906ko udaberrian lehen aldiz parte hartu zuen Independenteen Aretoan, non Matisse-k erakusgai jarri baitzuen bere koadro-manifestua, Bizipoza (*Le Bonheur de vivre*, Filadelfia, Barnes Foundation). Urte horretan bertan, lehen aldiz parte hartu zuen Braquek Havreko Arte Modernoaren Zirkuluaren erakusketan, elkarrekin fundatu baitzuten haren aitak, Charles Braquek, eta G. Jean-Aubry arte-kritikariak. Zirkuluko Batzordeko kidea izanik, Dufy-rekin eta Friesz-ekin batera, besteak beste, Braquek hango urteroko erakusketaren antolamenduan parte hartu zuen, zeinak eginkizun garrantzitsua bete baitzuen abangoardia fauvista 1906 eta 1909 bitartean probintzietan zabaltzen⁹. Braque gaztearentzat, huraxe izan zen inondik ere fauvis ten taldean sartzeko abagunerik egokiena, erakusketa publikoen zirkuituan eratu baitzen oroz gain. Le Havreko lagunez gainera, berebat parte hartu zuten erakusketa hartan Derain-ek, Matisse-k, Marquet-ek eta Vlaminck-ek.

1906ko uda Anberesen eman zuen Braquek, Frieszekin. Aurreko urteetako koadro gutxi ezagutzen bada ere (Braquek bere produkzioa suntsitu zuen), lehenago, Parisen edo Le Havren, aurkitu zuen paleta baliatu zuen, pintura fauvis ten tonu garbiena. Kaien sailean, airetikako ikuspegiak Marqueten garai bereko lana gogorarazten du. Beste ikuspegi batzuk ausartagoak dira eta Matisseren Collioureko paisaia batzuk gogorarazten dituzte, 1905eko Udazkeneko Aretoan edo 1906ko udaberriko Druet galerian erakusgai jarri zirenak: Anberesko badia (*La Baie d'Anvers*) Batliner bildumakoa (Viena, Albertina Museum) eta Masta. Anberesko portua (*Le Mât. Port d'Anvers*) obrek modu aski zuzenean gogorarazten dute, koloreengatik nahiz konposizioagatik, Matisseren Marina, La Moulade (*Marine, La Moulade*) obrako ikuspegi txikien saila, eta Leihoa Escauten gainean (*La Fenêtre sur l'Escaut*, Toulouse, Fondation Bemberg), berriz, Leihoa zabalik Colliouren (*La Fenêtre ouverte à Collioure*, Washington, National Gallery of Art) margolanaren erreferentzia zuzena izan daiteke. Derainek Braquez hurrengo urtean egin zuen oharra, «Guillaumin bat da, goragoko tonu batean»¹⁰, nahiko ondo aplika dakiok Anbereseko obren sail honi, fauvis moa oraindik ere axalekoa dela ikusten baita haietan. Friesz bere lankidea bezala, tonu garbiaren eta haren osagarrien erabilera ari zen Braque lantzen (Frieszek Anberesera eraman zuen Signac-en tratatua)¹¹, baina irudiaren antolamendua auzitan jarri gabe, Matissek eta Derainek 1905eko udako pintura batzuetan egin zuten gauza¹². Areago, Collioureko koadroen koloreak lilura berezi bat eragiten du, pintura errealitatearen esparrutik barnekotasun fisikora daramana. Braqueren Anbereseko saila ez da heltzen muga hori gurutzatzeraz¹³.

Erabaki da, pintura espontaneoaren ematen badu ere (non finitoaren bitartez sortzen da bereziki itxura hori), koadro fauvista, osorik edo zatika, batzuetan lantegian margotzen zela¹⁴. Aurkikuntza tekniko txiki hori dela medio, auzitan jarri ahal izan da pintura hau sen hutsez egina delako ideia; oso bestela, hausnarketaren ondoriozko pintura zen, intelektualki landua, batzuetan oso bizkor zirriborrazten bazen ere. Anbereseko garaitik aurrera, kromatismo biziago baten aldera egin zuen Braquek, eta aldi berean hausnarketarako tresna gisa hasi zen koadroa ulertzen. Haren produkzioa multzoka edo binaka egindako lanetik abiatzen zen, eta efektu argitsuak bilatzen zituen, baina ez hori bakarrik: pintura baten eta bestearen artean, planoak elkarren gaina jarriz hasi zen pintura-gainazalaren zabalera antolatzen. Braqueren prozesua bereiztetik urruti, motibora distantziaturik hurbiltzeko modu hori bat dator gainerako fauvis ten moduarekin.

Parisen Udazkeneko Aretoa bisitatu ondoren, Braque L'Estaquera joan zen, inondik ere Derainen aholkuari jarraituz, zeina Parisa etorria berria baitzen uda han pasatu ondoren. 1906ko urriaren eta 1907ko otsailaren arteko neguko hilabete gutxietan, hogeita hamar pinturatik gora egin zituen Braquek. Osotasuna bi multzotan zaitzen da: portuaren ikuspegiak eta barrenaldeko mendi-paisaiak. Portuaren ikuspegiak udazkenean margotu ziren seguruenik, eta Anberesko paisaien jarraipena dira: estilistikoki oso gertu daude oraindik Matissek eta Derainek sorturiko Collioureko ikuspegietatik, edota Derainek egindako Londreskoetatik. Obra hauek pintzelkada zatikatuetan berregiten dute intsolazio kiskalgari baten efektua, eta zeruan edo badiako azal leunetan antzematen da bereziki hori. [L'Estaqueko portua](#) eta txaluparen bi bertsioek (Londres, Fridart Foundation eta Los Angeles County Museum of Art) argiro erakusten dute saturazio kromatikoaren aldeko aurrerabide hori¹⁵. Badirudi Braquek hor bereganatu zuela erabat artista haiengandik Parisen ikusi zuena, eta L'Estaque bere kabuz errepikatzen zuela mugako esperientzia piktoriko hori. Egia bada ere pintzelkada zatikatuaren erabilera ia derrigorrezko aldia zela kolore hutsari heldu nahi zion artista ororentzat, ez dirudi Braquek inoiz onartu nahi izan zituenik hiztegi horren mugak. Matisse eta Derain 1905ean heldu ziren emaitzatik abiatuta sartu zen Braque dibisionismoan, hau da, Signac-en ereduaren erabilera guztiz libre baten arabera. Anarkista izatetik urruti, pintzelkadaren askatasun horrek ez zuen koadroaren batasun globala mehatxatzen, hura, alderantziz, muturreko tentsio baten pean geratzen baitzen. Emaitza hori, beraz, koadroaren ikusmolde cézannetarra gogoan hartzen zuen estetika neoinpresionista baten ondoriozkoa zen hein handi batean. Eransketaren bidezko modu neoinpresionistak sortzen zuen irudiaren batasun bisuala kolore-pintzelkada zatikatuaren bilbean oinarritzen zen, baina ez zuen lortzen aldi berean bi osagai plastikoek jardutea, hau da, lerroak eta koloreak, eta irudiak konposizioan ez txertatzeko arriskua zegoen¹⁶. Braquek gogoan hartu zuen inondik ere antagonismo hori, eta erantzun bat eskaini zion L'Estaqueko egonaldian egindako bigarren obra-multzoan. Multzo horrek, izan ere, espazioaren oso bestelako ikusmoldea eskaintzen du, Cézanneren moduan eraikia, motiboaren efektu bisualen arteko erlazioetatik abiatuta, natura hil baten objektuak bezala baitaude kokatuak¹⁷.

Braquek alde batera utzi zuen Marseillako badiako kostako motiboa, motibo irekia, L'Estaqueko herria inguratzen duen paisaia guztiz mineralera jotzeko. Orduan, elementu bisualen sorta batean kontzentratu zen –arbolak, errepeideak eta eraikinak–, eta 1908 arte elementu giltzarria izan ziren haiek artistaren hiztegi plastikoan: haietatik abiatuta esploratu zuen Braquek, pixkana eta metodikoki, bere espazio piktorikoaren eraikuntza. Braquek berriz heldu zion Anberesen hasitako saileko lanari, eta, gehien-gehienetan, konposizio-oinarri berdina ageri zuten hainbat bertsioren arabera hasi zen paisaiak irudikatzen. Multzo berri horretan pertzepzio- edo zentzu-esperientziatik urrundu zen, eta elementu piktorikoen kokatze-moduan eta haien arteko erlazioetan zentratu zen. Difrakzioaren unibertsoetik espazio solido eta trinko batera igarotzen da, zeina gainazal piktorikoa –bereziki koadroaren ertzak eta angeluen erreferentzia ortogonalak– txertatzen duen bilbe lineal batetik abiatuta egina baita. Derainen udako pinturetan bezala, zuhaitza da obra hauetan egituratze-elementu nagusia. Oso argi ikusten da hori [Olibondoak L'Estaque](#)tik gertu obraren (*Oliviers près de l'Estaque*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris) bi ikuspegietan: zuhaitzaren laukiratzeak goiko ezkerreko angeluari jarraitzen dio, eta etxearen izkina eta itzala, berriz, eskuineko ertzean inskribatzen dira¹⁸. Irudikaturiko bibrazioarengatik ere, gero eta irudi trinkoago baten aldeko orientazioaren ondoriozkoa da Braquek orduan bere itzalaren hizkuntza propioa asmatzen duen modua. Bi pintura hauetan, izan ere, enborra beheko ertzarekin lotzen duen luzapen baten moduan erabiltzen du margolariak zuhaitzaren itzala. Eta hortik dator irudiaren «sustraitze» sentsazio hori, zeina berebat baita oso nabarmena Musée de l'Annonciaderen ikuspegiari. Geroago itzuliko zen Braque sustraiaren metafora horretara. Bere bildumako Cézanne bat erakutsiz Jean Leymarieri, honako hau esan zion: «Matisse edo Manetengan lorea besterik ez dago, eta Cézannerengan lorea eta sustraia daude, eta sustraitik lorera bitartekoa da garrantzitsuena, nola egiten den bide hori; bizitza oso bat dago hor laburbildua»¹⁹. Irudiaren banaketa ondo pentsatu horri, gainera, L'Estaqueko

multzo honetan, erdiko puntu batetik abiatuta –nodo moduko batetik, eta nodo hori gauzatu egon liteke edo gauzatu gabe– egin da koadroa, haren inguruan banatzen baitira elementu bisualak.

Parisen egonaldi bat egin ondoren, 1907ko Independenteen Aretoa egin zenean hain zuzen (une hartantxe gertatu zen Picassorekiko topaketa), Braque Frantziako hegoaldera itzuli zen Frieszekin, udako hilabeteak La Ciotaten pasatzera. Han hamabost bat paisaia margotu zituen. Uko egin gabe aurreko sasoiaren ezaugarria izan zen egonkortasunaren bilaketari, asko leundu zuen pintzelkada, eta, hala, badia txikien multzo honetan tonu konplexuak baliatu zituen, distiratsuak kasik, bere lankide Frieszen arabeskoen antzera. Aldi labur batez, Braquek amore eman zion espazio piktoriko baten tentazioari; gainazalaren eta testuraren efektuen mendeko espazio piktorikoa da. Uda hartan bi bider ikusi zuen Derain –Cassisen zen–, uztailean eta irailean. Baina topaketa nagusia, dirudienez, abuztuan izan zen. Derainek orduan bere pinturak erakutsi zizkion, eta haietako batek, Derainek Matisseri idatzi zion bezala, «Braque aztoratu bide zuen», eta ondoren «luzaroan aritu ziren solasean»²⁰. Derain une hartan krisialdi batean zegoen. Bere urte-hasierako Emakumeak bainua hartzen (*Baigneuses*, New York, Museum of Modern Art) obraren ondoren –eta harekin, Matisseren garai bereko Biluzi urdina. Biskrako oroigarria (*Nu bleu*. Souvenir de Biskra, Baltimore Museum of Art) obrarekin gertatzen zen bezala bezala, Cézanneren interpretazio primitibista egiten saiatu zen–, paisaiara itzuli zen Derain («gogo txarrez», zehazten du)²¹, aurreko udan L'Estaqueko lana gidatu zuen sintesi-ahalegin bera mantenduz. Irudiarekin une batez esperimentatu zuen hurbilpen eskulturala (margotua nahiz zizelkatua) paisaiara eraman zuen hemen, zeinaren espazioa masa handi soilduetatik abiatuta definitzen baitzen, eta koloreak oso bigarren mailako eginkizuna betetzen zuen, planoen mesedetan²². Bi gizonen ideiak trukatu zituzten, Derain, oraindik ere Matisserengandik hurbil, bere ikerketak kolorearen eremutik kanpo birformulatzen saiatzen ari zen une batean. Braquek haize fresko pixka bat ekar ziezaiokeen. Topaketa hark, une hartan, eragin sakonaa izan zuen Braquerengan, Udazkeneko Aretoan ikusi zuen Cézanneren atzera begirako erakusketak adinakoa.

Aspalditik zetorren Derainek Cézannerengan zuen interesa –gutxienez, 1900-1904 alditik–, eta Matisseren kasuan bezala, modalitate konplexuei jarraituz garatu zen, mailegu zuzenetatik bestelako estiloak –neoinpresionista nahiz gauguintarra– integratzeko saioetara igaroz, baita 1907ko udaberriko Emakumeak bainua hartzen obraren saio hurbilagora ere. L'Estaqueko lehen egonaldian, Braquek, lehen aldi batean, Cézanneri heldu zion, 1905-1906ko fauvismoaren espektroaren bitartez; Matisse eta Derain-en Colliouren eta Londreseko paisaien fauvismoarena zen. Braquek, oso eraginkorra bere asimilazioan, funtsezkoenari heldu zion, eta artista haien bidez ulertu zuen Cézanneren irakasbideak, lehenik, elementu plastikoek espazioaren eraikuntzan duten eginkizuna berriz aztertzea eraman behar zuela. Fauvismoa, funtsean, hurbilpen piktoriko kontzeptual batean oinarritzen zen, eta lehen asmoetako bat naturalismo inpresionista berriztatzea izan zuen. Zentzu horretan, gidaria izan zen Cézanne, baita profeta ere. Zeren Cézanneren mitoak, une hartan jadanik, baita margolaria hil baino lehen ere (1906ko urrian hil zen), gainditu baitzuen Cézanne artista. Haren sustrai mediterranea, latino eta katolikoa zela-eta, mende hasierako urte haietan, klasizismo estetiko nahiz politikoen aldeko itzuleraren apustu sinbolikoa bihurtu zen haren obra, baita pertsonaia bera ere. Reff-ek azpimarratu zuen jadanik Braque, zeinak, Reffen arabera, barnean kontserbatzailea zen izaera bat agertuko baitzuen geroago, Cézanneren interpretazio tradizionalista batek seduzitua gertatu ahal izan zela, garai hartan Émile Bernard eta Maurice Denis halako interpretazio bat zabaldu nahian ari baitziren²³.

Litekeena da, bai. Baina garai hartako Matisseren eta Derainen lanen ikerketek –ez bata ez besteak, bestalde, 1900etik aurrera, ez zioten ia behin ere uko egin Cézanneren ereduari– agertzen dute irakurketa hori ez zela adierabakarra, eta klasizismoa irakurketa asko izateko bezain nozio anbigua zela. Esan da jadanik paisaia fauvista,

batez ere urrezko aroko interpretazioetan, paisaia klasikoaren tradizioarekin eta haren XIX. mendeko bertsiorekin –paisaia apaingarriarekin– lotua zegoela²⁴. Braqueren obra fauvista, funtsean paisaiaren inguruko ikerketa bat baita²⁵, joera horretan txertatzen da, eta aldi berean ekarpen bat egiten dio, Arkadiaren mitoaren ertzei heldu gabe ordea. Enpirismo impresionistaren aurreko erreakzio-tresna kritikoa gertatu zen klasizismoa fauvistentzat, pinturara cosa mentale baten gisan hurbiltzeko moduaren eredu. Braqueren kasuan, L'Estaque hautatu izanak berak jartzen du haren proiektua agerian, hau da, leku pintoresko batera joan baino areago, motibo cézannetarrak aurkitzea²⁶. Galdetu zionean Jacques Lassaignek: «L'Estaquea joan zinenean, Cézannerengandik joan zinen?», Braquek erantzun zion: «Bai, eta ideia argi bat nuela buruan ordurako. Esan nezake hara iritsi baino lehen sortu zirela nire L'Estaqueko lehen koadroak»²⁷.

L'Estaqueen ondorengo denboraldian gertatu zena, 1907ko urrian, eta, hortaz, uda hartako Derainekiko topaketaren ondoren, asko komentatu izan da²⁸. Badakigu Braque Parisera itzuli zela, eta han bukatu zuela Mistral hoteleko terraza (*La Terrasse de l'hôtel Mistral*). Baina ez genekien ondoren L'Estaquea joan zela, non beste hiru paisaia margotu baitzituen, haien artean L'Estaqueko zubibidea (*Le Viaduc de l'Estaque*²⁹). Hala, argi dago une hartan, Mistral hoteleko terraza obrarekin zehazki, Braque, ez baitzuen jadanik motibotik abiatuta margotzen, fauvismoarekiko behin betiko haustura markatzen zuen pintura-ikusmolde kontzeptual batera igaro zela. Baina ez da batere gauza segurua aire zabalean margotu zituenik aurreko aldiko koadro guztiak, 1906-1907 negukoak; areago, aski gertagaitza da. Braqueren izaera sendo eta gogoetatsuak, sailetan margotzeko moduak bezala, gehiago joko zuen baztertua zuela ordurako ikusmolde enpirikoa frogatzera. Azken batean, motiboa izatea edo ez izatea ez zen artistak naturarekin zertzea hautatu zuen erlazioa bezain garrantzitsua. 1904an argitaratu zen Paul Desjardinsen liburuak³⁰ –Braquek, dudarik gabe, irakurri ahal izan zuen– Poussinen «metodo klasikoa» azpimarratzen zuen, zeinak, hasteko, ordena piktorikoaren ikuspegitik begiratzen baitzion munduari. Horrek ikuste aktibo baten aukera itzultzen zuen pintorearen gogora, eta, hori baino ere garrantzitsuagoa, ikusteko ekintzaren beraren aldaketa baten aukera.

Braqueren aldi labur honetako bilakaerak frogatzen du paisaia margotua zentzu-esperientzia zela harentzat, ez zela gertatzen erreala denarekiko erlazioaren berehalakotasunean, baizik eta artistak bere mihisearekiko izan zitzakeen ekintzen eta erreakzioen kateatze- eta heltze-prozesu motel batean. «Begian jazo baino lehen –esaten dio Braquek Verdeti–, neure buruan gertatzen da dena beti»³¹. Matissek zioen bere ikusmoldea arazten zuela mihise berean gainazal margotuen arteko erlazioak behin eta berriz formulatuz³², eta Braquek, era berean, oreka hori bera bilatzen zuen zenbait alditan garatuz bere ideia modu enpirikoan, pintura batetik bestera espazio piktorikoaren analisi-lan arduratsu eta metodiko bat landuz.

Errealitatearekiko erlazioaren dekantazio-prozesu hori erradikalizatu egin zen 1907tik aurrera. Urrian egindako lau margolanak, haustura markatzera heltzen ez badira ere, aurreko udakoak baino argiro abstraktuagoak dira zentzu horretan. Aldi berean, askoz ere zuzenagoa da Cézanneri haietan egiten zaion erreferentzia. L'Estaqueko terraza (*La Terrasse à L'Estaque*) margolanak 1906-1907ko neguko pinturen disposizio bera baliatzen du, elementu bisualen kateatze estu batetik abiatuta –arbolak eta arkitekturak–, nahiz eta honako honetan ezereztu egin den sakontasun-efektua, eta horren ordez nahiago da geruzekiko eraikuntza bertikal bat, Cézanneren estiloan. Cézannerengandik dator, era berean, espazioaren eraikuntzan parte hartzen duen pintzelkada direkzionala, zeinak aldi berean uniformetasuna ematen baitio. Askiz da Braqueren koadroa Frieszek ikuspuntu beretik egin zuenarekin alderatzea, biak bereizten dituen distantzia ulertzeko: Frieszena «naturaren puska bat» da oraindik ere³³, eta Braquerena, berriz, osotasun baten moduan dago pentsatua, elementu piktorikoen erlazio guztiz konkretu baten gisa. Espazio bete eta trinko hori, bere egituraren koadroaren plano materialera murriztua, hurbilago dago, argiro,

Matisseren 1907ko Collioureko ikuspegia (*Vue de Collioure*) obratik edota Derainen Cassisko paisaietatik. Pintura horietan, koloreak leundu badira ere, dekoratiboa da oraindik ere espazioaren antolamendua, funtsean elkarrekiko kontrastean gertatzen diren planoen antolamendu batetik abiatuta, Braquek jadanik ardatzei eta efektu direkzionalei garrantzi handiagoa ematen dien lekuan: pintzelkadaren orientazioan, kurben trinkotasunean, baita ortogonalak denaren berrespenean ere. Espazio piktorikoaren geometrizazio hori areagotu egin zen 1907ko urrian margoturiko L'Estaqueko hiru paisaietan.

L'Estaqueko zubibidea da, inondik ere, hiruretatik ongiena azaltzen duena Braquek fauvismoan zuen egoera: koadroaren konposizioa, bereziki hostoen ertza, jatorrian antzerki-zentzua zuen paisaia idealaren eredu eszenikora hurbiltzen da³⁴. Baina obra hau, era berean, Cézanneri eskainitako omenaldi baten antzekoa da, ez Matisse ez Derain ez baitziren hain modu ireki eta zuzenean cézannetarrak izan, ez behintzat paisaietan, ezta Braque bera ere ordu arte. Aldiaren testuinguruan, Cézanneren inguruan osaturiko diskutsoa gogoan hartuz gero, Braquek jadanik ezin zuen argiro adierazi paisaiaren ikusmolde neoplatoniko eta humanista batekin adiskidetzeko borondatea, aire zabaleko pintura inpresionistak denbora batez gaitzetsi zuen harekin. Hain zuzen ere inpresionismo «ezjakinaren» kontrako eta «arte prestu, neurritsuago, ordenatuago» baten aldeko diatriba luze batekin hasi zuen Apollinairek Braqueren Kahnweiler galeriako 1908ko erakusketaren sarrera³⁵. Alabaina, Matisse bezala, «abstraktuaren aldeleen» alderdian jartzen da Braque, hau da, ikusmolde piktorikoan lehen-lehenik ideiarene garrantzia –ideia hori diskurtsoaren ordenarekin lotzen ez badute ere– azpimarratzen dutenen alderdian.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharrak

1. Alvin R. Martin, *Georges Braque. Stylistic Formation and Transition, 1900-1909*. Doktoretza-tesia, Harvard University, 1979 (argitaratu gabea); *Georges Braque et le paysage. De L'Estaque à Varengeville, 1906-1963*, erak. kat. (Marseille, Musée Cantini, 2006ko uztailak 1-urriak 1), Paris, Hazan, 2006. [itzuli]
2. George Isarlov, *Georges Braque. Catalogue des oeuvres, 1906-1929, Paris*, José Corti, «Orbes» bild., 1932. [itzuli]
3. Theodore Reff, «La réaction contre le fauvisme chez Georges Braque en particulier», in *Georges Braque et le paysage, op. cit.*, 37-58. or. [itzuli]
4. *Ibid*, 37. or. [itzuli]
5. Henry R. Hope, *Georges Braque*, New York, Museum of Modern Art, 1949, 27. or. [itzuli]
6. Jean Laude, «La stratégie des signes», in Jean Laude eta Nicole Worms de Romilly (zuz.), *Braque. Le cubisme, fin 1907-1914*, Paris, Maeght, 1982, 11-57. or. [itzuli]
7. Abenduan erakusketa bat egin zuen Camoin, Derain, Van Dongen, Friesz, Girieud, Manguin, Matisse, eta abarrekin, galeria txiki batean, Lillen, eta Prath eta P. Maynier galerian, Parisen. [itzuli]
8. Hemen aipatua: Dora Vallier, *L'intérieur de l'art. Braque, la peinture et nous*, Paris, Seuil, 1982, 25. or. [itzuli]
9. Erakusketa hauen analisi xehe baterako, ikus *Le Cercle de l'art moderne. Collectionneurs d'avant-garde au Havre*, erak. kat. (Paris, Musée du Luxembourg, 2012ko irailak 19, 2013ko urtarrilak 6), Paris, RMN-GP, 2012. [itzuli]

10. Derainek Matisseri bidalitako gutuna, 1907ko uztailaren hasieraen, hemen aipatua Rémi Labrusse, Jacqueline Munck, *Matisse- Derain. La vérité du fauvisme*, Paris, Hazan, 2005, 346.or. [\[itzuli\]](#)
11. Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Éditions de la Revue blanche, 1899. [\[itzuli\]](#)
12. Ikus Rémi Labrusse, «Matisse-Derain. Soixante et une propositions pour l'histoire d'une rencontre», in R. Labrusse, J. Munck, *op. cit.*, 9-179. or. [\[itzuli\]](#)
13. Antzeko zerbait aplika lekieke Saint-Martin kanalaren bi ikuspegiei (Houston, The Museum of Fine Arts, eta bilduma partikularra). Parisera itzuli zenean margotu zituen, 1906ko irailean edo urrian, eta paleta fauvista «lasaitzen» dutela dirudi, paisaia inpresionista baten gainean. [\[itzuli\]](#)
14. Ikus *Matisse-Derain. Collioure 1905, un été fauve*, erak. kat. (Céret, Musée Départemental d'Art Moderne, 2005eko ekainak 18-urriak 2; Le Cateau-Cambrésis, Musée Départemental Matisse, 2005eko urriak 22-2006ko urtarrilak 22), Paris, Gallimard, 2005. [\[itzuli\]](#)
15. Hirugarren bertsio bat erantsi behar da, formatu berekoa, ez hain biribila, hemen erreproduzitua: *Georges Braque et le paysage*, *op. cit.*, 167. or, 131. irud. [\[itzuli\]](#)
16. Ikuspegi horretatik, *Luxua, baretasuna eta boluptuositatea (Luxe, calme et volupté)*, Paris, Musée national d'art moderne) porrota izan zen Matisserentzat. [\[itzuli\]](#)
17. Une honetan margotu zen seguruen aldi honetako natura hil bakarra, *Txarroak eta pipa (Jarres et pipe*, Londres, Fridart Foundation). [\[itzuli\]](#)
18. Matisseren *Collioureko ikuspegia (Vue de Collioure*, Filadelfia, Barnes Foundation), 1906ko udan margotua, oso antzeko disposizioari jarraituz dago antolatua. [\[itzuli\]](#)
19. Hemen aipatua: Jean Leymarie, *Braque*, Ginebra, Skira, 1961, 11. or. [\[itzuli\]](#)
20. Matissek Deraini bidalitako gutuna, 1907ko abuztua, hemen aipatua: R. Labrusse, J. Munck, *op. cit.*, 347. or. [\[itzuli\]](#)
21. Derainek Matisseri bidalitako gutuna, 1907ko maiatz bukaera-ekain hasiera, ibid. 345. or. [\[itzuli\]](#)
22. Honako hau idatzi zion Derainek Matisseri, 1907ko apirilaren bukaeran: «Koloreak ixten utzi naiz [sic]. Hobe litzateke batere kolorerik ez jartzea», hemen aipatua: R. Labrusse, J. Munck, *op. cit.*, 344. or. [\[itzuli\]](#)
23. Ikus Th. Reff, art. aip., 52. or. [\[itzuli\]](#)
24. Roger Benjamin, «The Decorative Landscape, Fauvism, and the Arabesque of Observation», *The Art Bulletin*, LXXV alea, 2. zk., 1993ko ekaina, 295-316. or. [\[itzuli\]](#)
25. Hiru biluzi eta natura hil bat izan ezik. [\[itzuli\]](#)
26. 1883ko maiatzaren 4an Zolari bidalitako gutun batean, L'Estaquetik dagoen ikuspegiaren efektu dekoratiboa seinatzen du Cézannek: *Paul Cézanne. Correspondance*, argit. John Rewald, Paris, Grasset, 1937, 194. or. [\[itzuli\]](#)
27. Jacques Lassaigne, «Un entretien avec Georges Braque», *xxe siècle*, XXXV. alea, 41. zk., 1973ko abendua, 3-4. or. [\[itzuli\]](#)
28. Ikus William Rubin, «Cézanne et les origines du cubisme», hemen: *L'Estaque, naissance du paysage moderne*, erak. kat. (Marseilla, Musée Cantini, 1994ko ekainak 25-irailak 25), Marseilla, Musées de Marseille, eta Paris, Réunion des musée nationaux, 1994, 28-82. or., bereziki 40-42. or. [\[itzuli\]](#)
29. Puntu honetaz, ikus Alvin Martin, «L'instant du basculement. Un paysage de Braque au Minneapolis Institute of Arts», hemen: *Georges Braque et le paysage*, *op. cit.*, 61-69 or., bereziki 63. or. [\[itzuli\]](#)

30. Paul Desjardins, *La Méthode des classiques français. Corneille, Poussin, Pascal*, Paris, Armand Colin liburutegia, 1904. Lecoq de Boisbaudran-en metodoarekin alderatzen du egileak ikusmen aktiboko jarduera hau, haren ikasketa-eskuliburua oso zabaldua baitzegoen mendearen hasieran: Horace Lecoq de Boisbaudran, *L'Éducation de la mémoire pittoresque* (1848), Paris, H. Laurens, 1913. [\[itzuli\]](#)
31. Hemen aipatua: André Verdet, *Notes et écrits sur la peinture. Braque, Léger, Matisse, Picasso*, Paris, Éditions Galilée, 1978, 41. or. [\[itzuli\]](#)
32. Henri Matisse, «Notes d'un peintre», *La Grande Revue*, XXIV. alea, 1908ko abenduak 25, 731-745. or., bertan erreproduzitua, *Écrits et propos sur l'art*, argit. Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, 40-53. or. [\[itzuli\]](#)
33. 1904an, Cézannek honako hau esan zion Camoin-i, eta honek Matisseri idatzi zion: «Koadroak egin behar dira, konposatu, maisuek egin duten bezala, ez inpresionistek bezala, haiek naturaren edozein zati mozten baitute». (Camoinek Matisseri idatzitako gutuna, 1904ko abenduak 2, hemen aipatua: *Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1997, 15). [\[itzuli\]](#)
34. Ikus Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009; Méroten arabera, funtsezkoa da Mendebaldeko paisaia klasikorako antzerkiaren mundutik sortutako markoaren nozio hori. [\[itzuli\]](#)
35. Guillaume Apollinaire, «Georges Braque», *Georges Braque* erakusketaren katalogoko hitzaurrea, Kahnweiler Galeria, 1908ko azaroak 9-28, bertan errepr., *Oeuvres en prose complètes*, II. alea, Paris, Gallimard, 1991, 110-112. or. [\[itzuli\]](#)

GEORGES BRAQUE EDO KUBISMOAREN GARAIPENA

BRIGITTE LEAL

«Zer pentsatzen dudan kubismoaz galdetzen didazu. Ez dakit! Pintore asko bildu dira guk, zorionez, asmatu ez dugun izen horren pean (bada gaur egun izen baten bila hasten denik, izen bat eskuratzeko beharbada geroago). Eta halako nahasmendu bat eta gaizki ulertu asko ekarri ditu horrek. Ideia huts-hutsik plastikoak arruntak bihurtu dira. Pintore askok alferrik hartzen dituzte ahotan, kanpoko itxura bakarrik atereaz haietatik, batzuetan elkarren kontrakoak ere badiren xedeekin, dekorazioa esate baterako. Gaur egungo ezbehar bat da. Gaur egun gauzak mugitzen diren abiadan, berehala ezagutarazten da adierazitako ideia oro; eta ospea ere oso bizkor ematen zaio. [...] Nik ez dut mugimenduetan sinesten. Gizakiarengan eta haren gizatasunean baizik ez dut sinesten. Obra nortasunaren emanazioa da, eta “gazteak” hitzean ere ez dut sinesten. Pintura dago. [...] Zer ez ote den kubismoaz esan, hasi matematikatik eta musikaraino! Une batzuetan soluzioa aurkitu behar zen problema bat balitz bezala hartzen zen koadroa; beste batzuetan, musikatik maileguz harturiko terminoekin hitz egiten zen pinturaz. Idazleen ideiak.»¹

Era horretan mintzatzen den gizona, erdi ernegatzen erdi desilusioz, 1908an abiarazle handia izan zen mugimenduaz, bidegurutze batean dago hogeit urte geroago. Christian Zervosen Cahiers d'art aldizkaria -1928an argitaratu zuen artikulua hau, Tériaderen, Braquerekiko elkarriketa batetik abiatuta- haren azken sorkariekin ilustratua zegoen okasio honetan; sorkari haiek Mahaitxo handien ziklotik sortuak ziren (gaur egun MoMAN, Kopenhageko Statens Museum for Kunst eta Washingtoneko Phillips Collectionen daude), eta Carl Einsteinek ere argitaratuko zituen bere 1934ko monografian. Natura hil hauek ia antropomorfoak gertatzen dira, beren konposizio bereziengatik: bizitasun cézannetarra eta lerro alderrai surrealista elkartzuz, sendotasunez ainguratzen dira mahaienbor bati eusten dioten bi hanka okerren gainean, eta gainezka egiten duten objektuez dago mahaia bete; ezin al diegu aurpegiratu natura hil horiei hain zuzen ere kubismoaren halako bulgarizazio bat gertatzen direla, Tériadek antzematen dituen kolore-konbinazio seduzitzaileek indarturiko nolakotasun dekoratibo batek areagotua?²

Gutziz bereganatu zuen Braquek orduan beranduko kubismoaren jantzi dekoratibo hori, bi panel handi eginez: Natura hila pitxerrarekin (*Nature morte au pichet*) eta Natura hila frutaontziarekin (*Nature morte au compotier*), zeinak harro-harro zintzilikatu baitziren Auguste Perretek harentzat 1925ean eraiki zuen txaleteko jangelan (urte hura enblematikoa izan zen Parisko Art Décoarentzat). Orobat 1925ean Le Corbusierrek eraiki zuen La Roche txaletaren ontzi geometrikoak ostatatzen zuen bilduma kubista ospetsua bezala³, bi obra hauek kubismoaren sagaratze burgesa ziren. Eta garaipen hori, Rosenberg anaien merkataritza-anexioak prestatua⁴ eta haren iraugitzearekin batera gertatu zena, halaber, ezarri zuen abstrakzioaren oparoaldiak eta surrealismoaren aldi bereko etorrerak, zeinean urtu baitzen azkenik kubismoa⁵.

Kubismoaren garaipena! Konkistaren esparruko hitz horiek⁶ erabiliz jaso zuen Carl Einsteinek -eta gaur egun badakigu Einstein, Reverdy poeta bezala, bere obraren kritikari adiskidetsua eta zuhurra izateaz gainera

Braquerentzat, errege-egilea ere izan zela, bai printzeak (Kahnweiler) bai eroak aditzen ziona– Braqueren balizko aldaketaren sinboloa, ordenara itzultzeko deiaren alde: Kanefora (*Canéphores*) monumental eta deseroso horiek, 1922ko Udazkeneko Aretoan erakusgai jarri zirenak, Braquek direna bezala ulertu zituenak, behe-erliebe bat bezain trinkoa den 1917ko Musika (*Musicienne*) handiaren ondorengo ezin eztabaidatuzkoa. Dogmaren kontrakoa zen eta espiritu intuitiboa zuen hark, arte beltzaren eta kubismoaren teorialariaren aitzindari teorikoak, oso ondo ulertu zuen Braqueren sorlanak berezkoa zuen isuri zuta eta uhintsua. Pintorea harrotuko da landu izanaz, fauvismotik hasita azken paisaietaraino, Cézannek handitasunez abiarazitako ildo bera, lohi bera, espazioaren gaineko ikerketa –material, taktil eta espiritual– baten izenean. Emozioaren kontra eraturiko arau batek primeran menderaturik⁷, ikerketa hori, ordea, bukaera arte egongo da sorpresara, kontraesanera, bakantasanera, errebelaziora irekia⁸ (egur faltsuzko paper-bilkariaren errebelazioa, Avignongo erakusleho batean, 1912an, zori objektiboaren agerraldia, zeinak bidea irekitzen baitio *papier collé* edo paper itsatsiari), baita André Bretonen 1928an aldarrikatu zuen «guztiz barneko eredura» ere. Urte horretan Braquek bere melankolia exorzitatzeko Varengevilleko mamu-paisaietan, edo paisaia metafisikoetan, formatu herabeekiko marinetan: lanbroak itota daude, eta berebat erantzuten diete –mindulinkeriaz– Picassoren «etxolako bainulari» sulfurosei⁹.

«NIRELANTEGITIK ATERA ZEN»¹⁰

Picasso izan ote zen Braqueren zoritxarra? Kritikari sinesten badiogu, gertuenekoen eta kubismoaren abentura heroiko osoaren lekukoen kritikari, baita normalean neutroagoa izaten den mugimenduaren historiografoen kritikari ere, nekez merezi du Braquek betiko bigarrenaren papera baino gehiago, balaku guztiak jasotzen zituen Picassoren deabru horren «sugar ikaragarriak» (Apollinaire) eklipsaturik. Labur dezagun, lerro batzuetan, Braquek kritikarekin izan zuen fortuna txarraren kapitulu zabalak. Lehenbizi Apollinaire agertu zen, erabat emana Picassori eta haren jainkozko jenialtasunari, eta, gaizki ezkutaturiko mespretxu batez, Braque zintzoaren, Braque «aingeruzkoaren», Braque «erregulatzailearen» «zuhurtasunaren» kontra egiren¹¹. 1908an hitz lasaigarriak aurkitu zituenean («prestua, neurritsua, ordenatua, landua») Braqueren lehen paisaia kubistak bermatzeko –Matisseren sarkasmoen jomuga izan ziren–, ezartzen du, bestela bezala, tradizio frantses jakin baten ordena kartesiarrean eta pospoussindarrean zurrundutako artista baten irudi negatiboa, bere puntu indartsuekin (*Esprit Nouveauren* bertsio purista) eta bere puntu ahulekin (kubista teorikoen kohorteak, &&Léonce Rosenberg maltzuraren soldatapean, berreskuraturiko sasitradizio nazionala). Erreparo horiek azaltzen dute inondik ere Apollinairek urtebete itxoitea Braqueren alde egin baino lehen, berriz hartu zuenean Les Soirées de Paris aldizkariaren gidaritza –haren lehen alea, 1913ko azaroko 15ekoa, Picassoren eraikuntzei eskaini zitzaieen, jakina, eta dardara batean jarri zituen harpidedunak–. Hautaturiko edizio-formularen arabera, argitaratu ziren Kahnweillerren zortzi klixek (zazpi margolan eta paper itsatsi bat) orrietan sakabanatuta daude, lotura zuzenik gabe kubismoaren elitearen saiakera-lan eta poemekin (Alfred Jarry, Blaise Cendrars, Max Jacob eta Apollinaire bera). Pintore kubistak obraren (1913an argitaratua) egilearen eta margolariaren arteko loturak berrezarri zirelako frogatzen moduan, Braqueren kubismo analitiko eta sintetiko lan hobereenetan zentratzen zen erreproduzioen hautaketa zorrotza, besteren artean Botila eta edalontzia (*Bouteille et verre*) tondoa, 1912koa¹², eta Emakumea gitarra eskuan (*Femme à la guitare*), 1913koa; azken hori Raoul La Rochek erosi zuen Kahnweillerren 1921eko enkantean, eta honek Musée national d'art moderne-ri eman zion dohaintza gisa 1957an.

Are anbiguogoa izan zen Gertrude Steinen jarrera. Picassoren aldele fanatikoa zen, eta aginpidez erabaki zuen kubismoa «sorkari huts-hutsik espainiarra» zela, «egiazko kubismo bakarra Picassorena eta Juan Gris-ena [dela]»¹³,

eta 1934an polemika bizi bat jarri zuen abian bere Alice B. Toklas-en autobiografia lanarekin¹⁴. Argi dago paper bat egozten ziola bere buruari fenomenoaren sorreran, baina ez zuen hitzik esan Braqueren garrantziaz, eta horrekin amorratzen jarri zuen pintorea. Matissekin eta Tristan Tzararekin batera, «Gertrude Steinen kontrako lekukotasuna» obran¹⁵, Braquek aukera baliatu zuen gogoratzeko zeinen hutsala zen aitatasunaren inguruko eztabaida hura, zeinak kubismoa pasadizo negargarri bat izatera murrizten baitzuen. Nola izan zitekeen Ameriketatik heldutako emakumezko aita santu hark, Matisse eta Picasso ezagutarazi izanaz harrotzen zenak [eta Braqueren hiru natura hil zeuzkanak, hori gutxienean, besteak beste *Fruta-saskia (Corbeille de fruits)*, Man Rayren Fleurus kaleko 1921eko argazkian ikusten den bezala], oraindik ere, eta garai hartan, okertuta jarraitzea kubismoaren erradikalitasunaz? Braquek eta Picassok erabat aldatzen zituzten objektu eta material pobreak eta zikinak, egunerokoak edo industrialak, «jende guztia nazkatzeko» asmo probokatzailarekin¹⁶, eta hark amaiera ematen zion artista «ahaltsu eta bakartiaren» ogibide ederraren eta gurtzaren mendeetako mirespenari. Horrez gainera, kubismoak despertsionalizazio-modu bat eratu zuen, bi artisten ikerketen trukagarrigatasunak eta biek erreibindikatzen zuten anonimatasunak eutsia¹⁷, egiazko bide bat zabalduz abangoardia konstruktibista eta abstraktuen utopia kolektibistei. Ilkuspegi iraultzailea da, D. H. Kahnweilerrek argitasunez deskribatzea lortu ez zuena, nahiz eta haren Kubismoaren historia lanak berdintasun-plano berean ipini bi margolariak, haren herkide Wilhelm Uhdek partekaturiko zuzentasun-espíritu batean. Izan ere, Braqueren mireslea eta bildumazale handia zen Uhde, eta samurtasunez mintzatu zen kubismoaz, bi artisten arteko «ezkontza espirituala balitz bezala»¹⁸. Kahnweilerrek berebat azpimarratzen ditu haien izaera-aldeak («Braqueren artea lasaiagoa da Picassoren obra urduri eta oinazetua baino. Bata bestearen ondoan, Braque, frantses gogo-argia, eta Picasso, fanatikoa, espainiar jeniala»)¹⁹, eta, aldi berean beren ekoizpenaren anaitasuna berresten du («Hainbesteraingo nahasten dira bataren eta bestearen merituak, non zaila gertatzen baita arte berriaren bilakaeran meritu horiek bereiztea. Aldizkatu egiten dira biak obra bat praktikan jartzeko orduan, adierazmolde berriekin aurrera egiteko garaian. Meritua biena da»).

Carl Einstein bakarrak egokituko zitzaion, beraz, ulertu izana, espartakista zintzoa zen neurrian, bi gizonen artean artifizialki sorturiko etsaitasun hark biziki erasotzen ziola gizabanakoa kolektibitatean gainditu nahi zuen ideologia kubistari²⁰, zeina edertasunez laburbildu baitzuen Braquek bere «mendizale-soka» adiskide-formularekin. Bere *savoir faire*aren, bere eraikuntzako eskulangilearen trebetasunaren biktima paradoxikoa izan zen Braque, trebetasun hark haren asmaketa guztiak beheratuko baitzituen –eta batez ere haren «paper- eta hauts-prozesu» famatuak²¹– tekniken, jarraibide praktikoen mailara, nahiz eta egiazki sorta bisual eta semantikoko agortezina zabaltzen zuten, modu berekoa esparru guztietan. Braquek ez zuen inoiz bere porrota onartuko. Léonce Rosenbergi idatzitako gutun batean, 1918ko azaroaren 13an, honela dio, batere koplari gabe: «Nolanahi ere, gauza ona da noizean behin gogoratzeko kubista hitza nire olioaren aurrian erabili zuela Udazkeneko Saloiko epaimahaiak, eta, mandolinen eta tresna musikalekiko natura hilen uholde baten lekukoak izan bagara, hori dena neure lantegitik atera zela. Berriz irakurri dut Apollinaire gizajoak idatzi zuen [sic] sarrera Kahnweiler galerian duela hamar bat urte dagoeneko egin nuen erakusketarako, eta hartan jadanik mintzatzen zen tresna musikalez. Une hartan ni bakarrak nintzen, eta zenbat gauza ez ote didaten harrezkero plagiatu, baita xehetasunik hutsalenak ere, mihiseen forma, egur faltsua, letrak, papier collé egindako marrazkiak, eta hori dena izena duten gauzak aipatzeagatik bakarrak. Horri guztiari esker atera ziren arte honen espiritua eta forma, eta horri guztiari esker tankeratu ziren. Bitarteko berriak, gai berriak. Horra bada, adiskide maitea, artea, bizitza, borroka etengabea da»²². Eta zer paper bete zuen Picassok horretan guztian? William Rubin izan zen, Pierre Daix-ekin eta Leo Steinbergekin batera²³, «mendizaleen soka» delakoaren historia konplexu eta zalapartatsu honen haria seriooki askatzeaz arduratu ziren historialari bakanetako bat, eta erantzun bakarra proposatu zuen: Picassok eman zuena, Sorguesen bakarrak zela, 1912an, Kahnweillerri kexatzen zitzaionean bere pard Georges Braqueren faltaz: «Ez dakizu zenbat estimatzen dudan!»²⁴.

Sorkuntza paralelo hauen guztien historia (Gauguin / Van Gogh, Matisse / Derain), «bakardadearen eta trukearen» eragozpen ezin saihestuzkoaren pean garatua²⁵, margolanetan irakurtzen da aurrenik; zentzu horretan, William Rubinek New Yorken 1990an antolaturiko erakusketa bakarra izan zen Braque eta Picassoren arteko konparazioen halabeharrezko jokoari bidea zabaldu ziona²⁶, frogatuz ez bata ez bestea ez zirela inoiz atzean geratzen. Artxiboek²⁷, aski osatugabeak edo ezin eskuratuzkoak badira ere, agerian jarri dute era guztietako esperimenduzkoen, bi gizon hain desberdin hauek izandako arrakasten eta abandonuen nolakotasun intuitibo eta zalantzarikoa, bizkorra bazen ere, haien konplizitatea erreakzionatzeko modu berehalakoan oinarritzen baitzen, eta horrek indar handiagoz bultzatzen zituen paper, oihal argizaritu edo kartoi xume baten pusketan batean murgiltzera, zeinak, haien behatzetan, lehen paper itsatsia, lehen collagea, lehen eraikuntza bihurtu baitziren. Izan ere, kubismoa, egiazki, iraultza bat izan zen.

BRAQUE IRUDIETAN

Argazkigintzak bere ekarpen berezia egiten dio kubismoaren ulerpenari. Argazkiek Picasso bere lantegietan lanean erakusten dute, eta lantegiak era guztietako trastez beteak daude; argazki horiek sarritan argitaratu eta komentatu dira. Baina Braqueren argazkiak, inondik ere, askoz gutxiago direlarik eta ez hain ikusgarriak, aski oharkabean igaro dira. Bostekin bakarrik geldituko gara, agerian jartzen baitute haren fede ona 1909-1910 eta 1917 bitartean. Esan ohi da lehen argazkia Picassok egin zuela bere Clichy bulevarreko 11. zenbakian, Parisen, han hartu baitzuen egoitza Fernand Olivier-rekin 1909ko irailean. Irudian Braque ikusten da, bikaina, trajez eta kapelaz jantzia printze baten gisan²⁸, esku bat gerrian jarrita, konkistatzaile-posturan, eta beste eskua koadro baten laukian. Sinbolikoki kokatu da lurrean bermaturiko bi obraren artean: argazkiaren eskuinean Picassoren 1908ko gouache primitibista bat ikusten da, Biluzia besoak jasota (*Nu aux bras levés*, Paris, Musée Picasso), eta ezkerrean Cézanneren Bainulariak (*Baigneurs*) litografia (irudi handia, 1909-1910ean inprimatua, Venturiren arabera). Nola adierazi Braquek bere harrotasuna Cézanneren filiazioan agertuz baino, hura baitzuen maisu gurtua, zeinarekin identifikatzen baitzen eraikin piktoriko berri bat eraiki zuelako, proposamen moral baten gisa pentsatua²⁹, eta hari zor ziolarik bere obraren aldaketa kubismoaren aldera? Nola bereganatu Hiru emakume (*Trois femmes*) obrako Picassorekiko anaitasun estetikoak, gouache horren familia berekoa izanik? Izan ere, argazkia, bakartua izatetik urruti, bere lankide kubisten irudi-sail baten baitakoa da, eta denak dira programatikoak. Ez ditugu berriz aipatuko Nadarren eredu erromantikoa izan daitekeen panteoi kubistako oroitzapen hauek, gaur ondo ezagunak baitira. Irudi hauei guztiei esker gure begien aurretik igarotzen dira kultura kubistaren lekukotasun intimoak eta aldi berean informatiboak, mugimenduaren bizitasun intelektualean ia-ia gure bi artistak bezain erabakigarriak izan ziren haien erretratuak. Max Jacob, Apollinaire, Wilhelm Uhde, Kahnweiler eta Derain betiko finkaturik geratuko dira objektu artistikoz edo egunerokoez leporaino beteriko lantegien mikrokosmosean, eta haien formak eta kontzeptuak obretara igaroko ziren. Geldi gaitezen une batez beste argazki batean³⁰; Braquerenaren ispilua da, eta bi pintoreen bikiizatea zigilatzen du. Postura bereberetan ageri da Picasso hartan. Behingoz ondo jantzia, tente, pipa ahoan, obra eta marko nahasien artean eta lehen enkargua izan zuenaren azpian: Hamilton Easter Fielden liburutegirako prestatutako pintura ikaragarria, azkenik bertan behera utziko zena, baina kubismoaren sagaratzea irudikatzen duen balio duena.

Braqueren beste argazki batek –hura ere 1911n egina da, Guelma kalezuloko lantegian, Montmartren, bizimodu bohemiaren irudi idealizatu bat proposatzen du, artista akordeoia jotzen ageri baita, akrobata bat balitz bezala, pobreek garbitzeko erabiltzen zituzten txarroaren eta ontziaren aurrean. Lurrean, Natura hila botilarekin (*Nature*

morte à la bouteille), 1911koa, Picassoren bildumara igaroko zen «mihise argi» ederra³¹ (Paris, Musée Picasso). Paretan zintzilik ageri dira, trofeoan gisara, 1904an Braquek Le Havren aurkitu eta harrezkero estimatu zituen arte beltzeko hainbat pieza: Kongoko mozorro bat, Ogowe ibaiko mozorro zuri bat zuntzez apaindua, harpa banbara bat, tresna musikalak, apalategi bat pipekin eta tondo kubista txiki bat. Artistak forma garbiak eta gorputz taktikalak direla-eta estimatzen zituen objektuak dira; berebat estimatzen zituen haien oihartzun sentsozialak, eden berri baten bilaketa asegabea bultzatzen baitzuten, «tradizio faltsutik» aske eta primitiboan neurritasunean eta asmamenean oinarriturik. Portugaldarra (*Le Portugais*, 1911-1912, Basilea, Kunstmuseum) obraren aurrean solemnitaterik ageri den gizon bera da, pintzelak eskuan dituela. Ba ote zekien ordurako koadro eskerga hau historian sartuko zela? Mihisearen gainean txantiloiteknikaren bitartez margoturiko letrek eta zifrek BALez eta BLOz hitz egiten digute; Marseillako dantzaldi bat iragartzen duen kartel batetik ihes egin duten hitzen zatiak dira, eta urradura esperogabea ipintzen dute kubismo analitikoaren ehun trinko eta hermetikoan. Harmonia espekulatuak ederrean barneratzen den erretalitatearen, bizitzaren bafada hori, oso Braquea da: «Errutina hautsi».

1914ko abuztuan hautsi zen errutina betiko, Braque soldadutzara deitu zutenean, eta 1915ean, gaseaturik eta larriki zauriturik, pintatzeari utzi zionean. Behar baino lehenago zaharturiko artistaren argazki txiki ikaragarriak –Lauren zintzoak egin zuen–, burua bendatua duela, beste zauritu bendatu baten irudiak gogorarazten dizkigu, Apollinairerenak. Picasso tematu zen bere adiskide poeta zauritua margotzen, baina ez zen izan Picassok egindako Braqueren inolako irudirik, inolako erretraturik.

Braqueren lantegi kubisten azken argazkian, Sorguesen ageri da 1917an, bere babeslekuan, zeinaren sekretua bere Reverdy maitearekin partekatzen baitzuen. Paretan, Gitarra (*La Guitare*) beltza, Bulletin de l'Effort moderne aldizkarian argitaratuko zena 1917an³², eta astoaren gainean amaitu gabeko mihise bat, bertan behera utzia inondik ere, eta arrastorik geratzen ez dena. Hortxe daude, nolana ere, semizirkulu perfektua, eta urte zorionsuetako pipa txikia. Urtebete lehenago, Braquek, Gerra Handitik oinazet suspertuta, jakinarazi zion Léonce Rosenbergi: «Bi urtez etorri ez naizen arren, ondo aurkitu dut lantegia. Pintzelak berriz hartzea, besterik ez da falta»³³. Braqueren pizkundetik etorriko da 1917ko Musika bikaina, bere hieratismo handientsua dela-eta, Errenazimentuko birjina dotoreekin maiz parekatu izan dena. Baina konturatu al da inor, koadroaren izkina batean, Braquek berregin zuela Picassoren Natura hila zursarezko aukiarekin (*Nature morte à la chaise cannée*) obrako sareta ezkoztatuaren mihise-zatia?

Huraxe izan zen kubismoaren azken susperraldia: tragikoki bukatu zen historia bat. Sorguesetik, 1918ko azaroaren 13an, honako hau idatzi zion Braquek Léonce Rosenbergi: «Adiskide maitea, egun berean jakin dut gerraren amaieraren eta Apollinaireren heriotzaren berri. Badirudi sekula berriz ez dugula alaitasun hutsaz gozatuko»³⁴.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharrak

1. Tériade, «L'épanouissement de l'oeuvre de Braque», *Cahiers d'art*, X. zk., 1928, Tériaderen beste artikulua batetik sortua, «Confidences d'artiste. Georges Braque», *L'Intransigeant*, 1928ko apirilak 3, bertan errepr., *Écrits sur l'art*, Paris, Adam Biro, 1996. 137-138. or. [itzuli]

2. Artikulu horretan bertan, Tériade poztu egiten da Braquek kolorea erabili duelako berriz bere pinturan: «Heldutasun berri baten koloreak; arduraz prestatuak eta dagokion unean heltzen den errenazimentu baten moduan agertzen dira». [\[itzuli\]](#)
3. Fred Boissonnas-ek 1926an egin zituen La Roche txaletaren argazkiek Parisen egoitza hartutako bildumazale suitzarraren obra kubistak agertzen dituzte, eta, bereziki, ikusten diren Braqueren beste pinturen artean, honako hauek daude: *Musikaria (La Musicienne)*, 1917koa; ikus *Ein Haus für den Kubismus: Die Sammlung Raoul La Roche, Picasso, Braque, Léger, Gris, Le Corbusier und Ozenfant*, erak. kat. (Basilea, Kunstmuseum Basel, 1998ko uztailak 8-urriak 11), Ostfi Iderne-Ruit, Hatje, 1998, 254. or. [\[itzuli\]](#)
4. Azpimarra dezagun Braquek hamar urtez itxoin beharko zuela, Kahnweiler galerian egindako lehen erakusketa monografikoaren ondoren, bigarrena egin zen arte. Léonce Rosenbergekin antolatua, *Georges Braque*, Paris, l'Effort Moderne galeria, 1919ko martxoak 5-31; eta bost urte geroago *Georges Braque* erakusketa egin zen, Paris, Paul Rosenberg galeria, 1924ko maiatzak 2-21. [\[itzuli\]](#)
5. Oroigarri gisa, *L'Art d'aujourd'hui. Exposition internationale* erakusketa, Étienne de Beaumont kondeak Parisen antolatua –harentzat egin zituen Braquek 1924an *Salade* balleteko dekoratuak eta jantziak–, Frantziako arte ez figuratiboko lehen atzera begirakoa izan zen, eta Bretonen lehen *Manifestu Surrealista* eta *La Révolution surréaliste*ren lehen alea ateratzen ziren aldi berekoak izan zen. [\[itzuli\]](#)
6. «Braquek bere *Biluziarekin* eta Grisek bere *Mojarekin* pintura salbatu dute. [...] Bi koadro horietan behintzat kubismoaren garaipena dago», Carl Einsteinek D. H. Kahnweileri idatzitako gutuna (1922ko abendua), hemen aipatua: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, *Correspondance 1921-1939*, Liliane Meffre-ren itzulpena, aurkezpena eta oharra, Marseille, André Dimanche argit., 1933, 38. or. Ikus halaber, gai honetaz, Christopher Greenen saiakera honako obra honetan. [\[itzuli\]](#)
7. «Emozioa zuzentzen duen araua estimatzen dut», funtsezko esaldia haren aforismoetan, zeinak *Nord-Suden* argitaratu baitziren 1917an eta gero berriz agertu ziren Maeghtek 1947 argitaratutako haren *Cahier. 1917-1947* obran; obra honek izan zuen harreraz (Braqueren ospeari erantsi zitzaion eta Bretonen mendekua ekarri zion), ikus honako obra honetan Philippe Dagenen saiakera-lana. [\[itzuli\]](#)
8. Horiexek dira Braquek hautaturiko terminoak bere azken koadroetako batean –*Hegaldi betean (À tire d'aile)*, 1956an hasia eta 1961ean orraztua– egindako berrantolaketak justifikatzeko: «Bueno, bukatua dago, harmoniotsua gustuarentzat. Lau hilabete begira egon ondoren, egunero ikusiz, konturatu naiz ohikoegia gertatzen zaidala. Erosotasun handiegia begiarentzat. Erabaki nuen, hortaz, haustura bat sortzea, beheko ezkerreko partean beste txori bat margotuz, marko moduko laukizuzen zuri batek zedarratua, eta hori dena marka baten moduan jarri, baita zigilu baten moduan ere. Kontraesana sortuz, ez desadostasuna, modu ez-ohikoago batean bizi da koadro osoa. Batzuetan beharrezkoak izaten dira sorpresako efektu horiek. Errutinaren etorrera galarazten da horrela». (Dora Vallier, «Braque, la peinture et nous», *Cahiers d'art*, l. zk., 1954, 13-24. or.). [\[itzuli\]](#)
9. Ez da gauza hutsala 1928ko ale honetan *Cahiers d'art*ek Braqueren produkzio paraleloaren beste parte bat –parte iluna?– isiltzea (baina, hori bai, argitaratu ziren irudi batzuk 1930ko alean, 5-10. or.). [\[itzuli\]](#)
10. Georges Braquek Léonce Rosenbergekin bidaliko gutuna, Sorgues, 1918ko azaroak 13, Paris, Musée national d'art moderne, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, 9600.72. [\[itzuli\]](#)
11. Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes. Œuvres en prose complètes, II*, Pierre Caizergues-ek eta Michel Décaudin-ek hautatu, aurkeztu eta oharrez hornituriko testuak, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» bilduma, 1991, 24-52. or. [\[itzuli\]](#)
12. Mangin Worms de Romilly, Laude, 1982, 126. alea. [\[itzuli\]](#)
13. Gertrude Stein, *Picasso*, Paris, Librairie Floury, 1938, 75. or. [\[itzuli\]](#)
14. Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, 1933, frantsesera itzul. 1934, Gallimard, «L'Imaginaire» bilduma, 1980. [\[itzuli\]](#)

15. Braquek egotzi zion Gertrude Steini «ez zuela bere inguruan gertatzen zenetik ezertxo ere ulertu» eta «ez zuela inoiz turista-maila gainditu» kubismoaren esparruan. *Transition*, 23. alea, eranskina, 1935eko otsaila, 13-14. or. Gai honi buruz, ikus, katalogo honen edizio frantsesean, Alison de Lima Greene-ren saiakera-lana, 250. or. [itzuli]
16. Horiexek dira Picassok erabilitako hitzak Sorguesetik Kahnweilerrri bidali zion gutun batean, 1912ko ekainaren 17an; ikus William Rubin, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, 376. or. [itzuli]
17. Braqueren oroitzapenen arabera: «Picasso eta biok elkarrekin geundenean, une jakin batean kostatu egiten zitzaigun geure mihiseak ezagutzea. [...] Nire iritzian, ez zuen batere inporta bietatik zein zen egilea, eta, horren ondorioz, koadroek anonimoak izan behar zuten. Nik erabaki nuen ez genituela mihiseak sinatu behar». (Elkarrizketa Dora Vallierrekin, art. aipat., 21. or.). [itzuli]
18. Laburpen polita Wilhelm Uhderena, zeinak Braque eta Picasso ikusten baititu «eskutik helduta abandonatzen itxura ederreko herria» (*Picasso et la tradition française*, Paris, Édition des Quatre-Chemins, 1928, 39. or.). Bere *De Bismarck à Picasso* liburuan, Uhdek, zeinak Braqueren hogeitatu koadro zeuzkan, Braqueri jaramonik ez egin izana leporatzen zion Ambroise Vollardi: «Gaur egun bizirik dagoen pintore frantses handiena [da]» (frantsesera itzul., Paris, Éditions du Linteau, 2002, 152. or.). [itzuli]
19. Daniel Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963, 21. or. [itzuli]
20. «Bi gizonak daude ezin bereizizko moduan kubismoaren aurkikuntzarekin lotuak. Lehentasuna eskuratzeko duela dibertigarria gerta lekieke objektibotasunik ez dutenei. Kubismoaren ezaugarria da, hasieratik bertatik, gizabanakoari dagokiona gainditu, eta, izaera-alde guztiengatik ere, alderdi pertsonala atzean uztera behartzen duen munduaren ikusmolde bat sortzen duela». (Carl Einstein, *L'Art du XXe siècle*, Berlin, 1931, Liliane Meffre eta Maryse Staiber-ek alemanetik itzul., Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2011, 157. or.). [itzuli]
21. Formula Picassorena da, eta honek Braqueri eskertzen dio Sorguesera bidaltzen dion gutun batean, Raspail bulevarreko 242. zenbakitik, Parisen, 1912ko urriaren 9an; ikus Judith Cousinsek prestatutako kronologia, hemen: W. Rubin, *op. cit.*, 385. or. [itzuli]
22. *Op. cit.*, ikus 10. oharra. [itzuli]
23. Beren ideiak zintzotasun osoz alderatu zituzten kubismoaren hiru espezialista handi hauen bibliografia oso-oso zabala da, baina Steinbergekin Rubini emandako erantzun famatua gogoratuko dugu zehazki, «Pablo and Georges and Leo and Bill», *Art in America*, 67. alea, 1979ko martxoa, 128-147. or. [itzuli]
24. Picassok Kahnweilerrri bidalitako gutuna, Sorgues, 1912ko ekainak 17, ikus W. Rubin, *op. cit.*, 376. or. [itzuli]
25. André Chastelen artikulu baten titulua zen, «Braque et Picasso 1912: la solitude et l'échange», hemen: *Mélanges Kahnweiler*, Stuttgart, 1965, 80-87. or., bertean erreproduzitua, *Formes, fables, figures*, II. alea, Paris, Flammarion, 1978, 425-433. or. [itzuli]
26. Erakusketa New Yorkeko MoMAN jarri zen ikusgai aurrenekoz, eta Basileako Kunstmuseumen eskaini zen berriz, frantsesez argitaraturiko katalogo batekin: W. Rubin, *op. cit.* [itzuli]
27. Picasso, Braque eta Kahnweileren artean trukaturiko gutunetakoak dira, 1907 eta 1914 bitartean. Isabelle Monod Fontainek argitaratua, *Donation Louise eta Michel Leiris. Donation Kahnweiler Leiris*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, eta W. Rubin, *op. cit.*, Judith Cousinsek zehazturiko kronologia. [itzuli]
28. Baliteke han eramatea «Amerikatik itzultakoan, dozenaka jantzi ohi zituen Roubaixen traje horietako bat», André Salmonen oroitzapen batzuetan eztabaidagarrien arabera. [itzuli]
29. Horiak dira Braquek André Verdetekin izandako elkarrizketetan erabilitako hitzak, «Rencontre dans l'atelier parisien» [1961], in id., *Entretiens, notes et écrits sur la peinture. Braque, Léger, Matisse, Picasso*, Paris, Galilée, 1978. [itzuli]

30. *Picasso Clichy bulevarreko 11ko bere lantegian (Picasso dans son atelier du 11, boulevard de Clichy)*, 1911ko udazkena, W. Rubinek erreproduzitua, *op. cit.*, 11. alea. [itzuli]
31. Hélène Seckel-Kleinen katalogoa oso ondo dokumentatua dago (*Picasso collectionneur*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978), eta ezerk ez du pentsarazten mihisea Braquek Picassori egindako oparia izan zenik, atzealdean Kahnweiler galeriako biltegiko etiketa bat baitauka. André Malraux-ek Vauvenargues-en aurkitu zuen, Picassoren etxean, eta biziki miretsi zuen «mihise analitiko argia, elkarrekin margotzen zuten hilabeteen oroigarria» (*La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, 16-17. or.). [itzuli]
32. *Gitarra (La Guitare)*, 1917, olio mihisearen gainean, 81 – 59 cm, Mangin Worms de Romilly, 1975, 5. or., Walter Halvorsenen bilduma zaharra. [itzuli]
33. Sorguesetik bidalitako postala, Bel Air txaleta, route d'Entraigues, 1916ko apirilaren 18an, Paris, Musée national d'art moderne, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, 96000.19. [itzuli]
34. Georges Braquek Léonce Rosenbergi bidalitako gutuna, Sorgues, 1918ko azaroaren 13an, Paris, Musée national d'art moderne, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, 9600.72. [itzuli]

BRAQUE, APOLLINAIRE, REVERDY

ETIENNE-ALAIN HUBERT

« MONTMARTRE-CITYN »

Abiapuntu gisa, bi irudi. Lehenik, «Le Tombeau de Calamity» izeneko dokumentu hau, *Buffalo-Bill. Le Héros du Far-West* saileko 173. zenbakia. Beti bezain eskuzabal, Claire Paulhan-ek bere bildumaren parte den dokumentu argitaragabe honen existentziaren berri jakinarazi zidan. Nik 1910. urte inguruan kokatuko nuke. Hona hemen kontakizunaren hasierako lerro batzuk:

Nick Wharton ehiztari zaharra, eta Wild Bill, Laramiekoa, Buffalo Billen *pardak* biak,
Wickenburgeko hilerri txikia inguratzen zuen egurrezko hesi landugabearen aurrean zeuden.

Eta irakur itzazue orriaren erdian eskuz idatzitako bi eskaintzak, pintore batek eta poeta batek beren *pardari* egindago omenaldi irribarretsua:

nire *pard* Georges Braqueri
Picasso

nire *pard* Georges Braque *scout* ari, Montmartre-city Woôpiko
arroiletan emandako gauen oroitzapenez!
Guillaume Apollinaire

Gauza jakina zen Braqueri eta Picassori gustatzen zitzaizela beren artean «pard» hitza erabiltzea –laguna, lankidea–; baina ez pasahitz adiskidetsu hau Apollinairerengana ere iristen zenik, zeina aitzindaria izan baitzitekeen, hark berretsi baitzuen *Buffalo-Bill* edo *Nick Carter*engan «energiaren bi alabantza» aurkitzen zituela¹. Hiru lagunak «amerikar epopeien» gurtza dibertigarri batean elkartzen dituen konplizitate baten adierazpen moduan irakur daitezke eskaintza bikiak, eta berresten dute gainera bazela Apollinairerengan beraren arte-kritikan sumatzen den mugimendu kubistaren iruditeria. Alderdi estetikoak abenturaren alderdiak baino garrantzi gutxiago duen eginkizuna da: Erdi Aroko keinu bat, poeta ere sartzen den toki batean paladinek egina.

Bigarren dokumentua irudi lauso eta hunkigarri bat da, Pierrette Anguera Gargallo andreak –Reverdyren lagun zaharrenetako bat izan zen eskultorearen alaba zen– adeitasunez erakutsi zidana: argazki txiki-txiki bat da (6,5 - 4 cm) eta Pierre Reverdy egunkari bat irakurtzen agertzen du Cortot kaleko 12. zenbakiko horma zuriko gela txiki batean, non taxutu baitziren haren obra poetikoa eta hausnarketa estetikoa araztasunezko eskakizunen arabera. Objektibo eskasak koadro bat hartu zuen paretan, Juan Grisek etorkizuneko Sabaiko eguzkipean (*Au Soleil du plafond*) obrarentzat egindako Kafe-errota (*Moulin à café*) irudiaren azpian zintzilikatua; 1917ko udako data duen Braqueren konposizio bat identifikatu dut, pintoreak bere adiskideari oparitu ziona Vauclusen elkartu zirenean².

(Eta oraingo honetan Nicole Worms de Romilly gure adiskidea datorrit gogora, Braque katalogo miresgarriaren egilea, hark aurkitu baitzuen obra hau, aspaldi beste eskuetara igaro zena, Maeght argitaletxeak hasitako Reverdyren Ancres alea prestatzen ari zela). Dohaintza-eszena honetara itzultzen da Une aventure méthodique³ obrako Reverdyren orri bat: bi lagunak bidean elkartzen dira, pintoreak landan ipintzen du mihisea eta Reverdyk hitz hauek esaten ditu: «Harrigarria da nola txertatzen den egiazko kolorearekin eta harriekin». Eta eranstean du: «Esan didate kontua zela, oroz gain, goseteari ere aurre egingo ote nion jakitea»⁴. Midiko paisaiaren erdian, inguratzen duten elementu mineralak bezain sendoa ematen du objektu sortuak, haiek bezain konkretua. Aire zabaleko erakusketa honetan koadroaren ikusmolde berri bat gauzatzen da, naturan duen autonomia zigilatzeke bezala.

Reverdy eta Braqueren arteko erlazioak, bien ibilbidearen eta sorkarien bat etortzeak konfrontazio ia isil honetan aurkitzen dute beren ikurra. Apollinairek –batzuetan desilusionagarria gertatzen da betekizun mertzenarioek halabeharrez ekartzen dizkioten kroniketan– bere talentu kritikoa osorik agertzen du orakulu- eta lirismo-doinua ametitzen dute saiakeretan edo hitzaurretan; baina Reverdyk modu sakonago, gordeagoan partekatzen du bere idatzietan pintorearen lana, azpimarratu gabe ordea artisten aurrean, sortzaile eta teorialaria zorrotz gisa, bete duen salbuezpenerako papera. Kubismoa –Reverdyk ez zuen atsegin hitzaren karikatua-zama– ez da besteen atzetik datorren mugimendu artistiko bat sinetsita dagoenarentzat Picassok eta Braquek artea berriz definitu dutela, eta koadroak bere estatusa aldatu duela, hautsi baitira kanpoko munduaren irudikapenarekiko lokarriak. Eta hortik dator haren saiakeren larritasuna, zehaztasuna. «Guk bezala hitz egiten zuen hark pinturaz... Eta geure sekretuak aurkitzera bultzatzen gintuen...»⁵. Braquek esana da.

«HONA HEMEN, BADA, GEORGES BRAQUE. HAREN EGINKIZUNA HEROIKOA IZAN ZEN» (APOLLINAIRE)

1907aren amaieran ezagutu zuen Apollinairek Braque, dirudienez. Haren izenaren aipamena ageri da *Je dis tout* ere agertzen den Udazkeneko Saloiaren txostenean, 1907ko urriaren 19an⁶. Pintoreak bazuen bi paragrafo labur haiekin ernegatzen jartzeko motiborik, haietan Apollinairek interes-falta komiko bat agertzen baitzuen, sotiltasun handirik gabe. Braquek, inondik ere, ez zuen idatzi hura ezagutzen, pintorearen txartel batek agertzen baitu nolako harreman adiskidetsua zegoen bien artean, 1908aren hasieran hasi zena⁷. Gero oso bizkor gertatu zen dena: urriaren 19an bidalitako gutun batean, Apollinairek errespetu handiz eskatzen dio Braqueri onartuko ote duen bera arduratzea, Kahnweilerrek iradokitzen duen bezala, prestatzen ari diren erakusketaren hitzaurrea idazteaz⁸.

Hitzaurre hori eta «Peintres cubistes» atala⁹ dira Apollinairek Braquez idatzi zituen bi testu nagusiak. 1986ko artikuluan batean azpimarratu nuen bezala¹⁰, konposizio diptikoa dute biek: atariko luze bat dela-eta –inpresionismoaren kontrako diatriba erakusketaren hitzaurrean, Independenteen Saloiaren ibilbide historikoa «Peintres cubistes»en–, atzeratu egiten da gai nagusia, beharrezkoa balitz bezala itxaron-denbora bat Apollinaire iragarle-paperean jarri baino lehen, hara hemen erakuslearekin. Honako hau iragarri zuen 1908an:

Hara hemen Georges Braque. Bizimodu miragarria egiten du. Grina biziz saiatzen da edertasunaren aldera egiten, eta lortzen du, itxurazko nekerik gabe.

Braqueren obra ez da Picassorena bezain asaldaturia –Picassorena hainbat aldi kontrastatu dauzkan keinu heroikoa bihurtzen du poetaren lumak–; baina arrisku bat zuen: bere jarraitutasun tematia zela medio, kritikariaren diskurtsoa adoregabetea, areago bere lana azaltzeko zituen «errezelo» famatuak ziren artista batek aldezteko aukera gutxi zuenen kritikariak. Errazagoa zen Metzingerrez edo Gleizesez idaztea, haiek kubismoaren teoriarriak eta aldi berean beren produkzio propioen irunzkingileak baitziren. Impresionistak ez bezala –modu bitxian aurkeztuak zeuden, «gaueko txoriak egunsentian» balira bezala–, sortzaile sendo baten moduan altxatzen da zerumugan Apollinaireren Braquea, argitasunak inguratua, zeinaren lirismoa koloreztatua baitago, pintoreak Midin egindako egonaldi emankorrek «erenazimendu unibertsaleko» gizona egin balute bezala. Artistak behin eta berriz aplikatzen dituen aurrerabide teknikoak dagokienez, ia-ia guztiz ezkatutako geratzen dira, formulazio honetan izan ezik beharbada: «Samurtasunez beteriko edertasun bat adierazten du, eta haren koadroetako nakarrak gure ulermena irisatzen du». Ba ote dago pentsatzea aipamen bat egiten zaiola hemen «pintzelkada luzatua» deritzanak sortzen duen efektuari?

Sar gaitzen orain Apollinairek esploratzera gonbidatzen gaituen Braqueren paisaia sintetikoan, suhartasun ia sakratuz dardaratzen diren hainbat esaldi motelen bitartez. Eskalda ibaia (*L'Escaut*) margolanaren salbuespenarekin, 1906koa baita, 1907 eta 1908koak dira Vignon kalean bildutako koadroak, eta oraindik ere tituluak dituzte. Atsedetik ezagutzen ez duenarengan –Aita Jainkoak ez bezala–, Apollinairek «lanaren balio» baten antzeko zerbait azpimarratzea, ahalegina errepikatzen dela agertzen duten titulu bereko mihiseen presentziak justifikatzen duela dirudi: bi Zubibide (*Viaduc*), bi Terraza (*Terrasse*), bi Bidea basoaren pean (*Chemin sous bois*). Fauvismoa baztertu eta espazioaren bestelako egituratze bat sortu zuen artistak koadro horietan; poetak paisaia ideal eta virgiliar baten osagaien gisa ikusten zituen oroz gain, eta gizadiaren jatorriaren aldeko itzulera zoriotsu bat izango lirarteko. Eta hori ez da batere harrigarria gertatzen, bere Monakoko haurtzaro propioaren oroitzapen nostalgikoez betetako Apollinaire batek bultzatzen badu ibarra den harreragunea, non «gaztaro guztietako erleak burrunbatzen eta nektarra xurgatzen duten».

«ESANGO DA: GEORGES BRAQUE EGIAZTATZAILEA»

Bost urte geroago, «Peintres cubistes» kapituluak nolabait ere berriz hartzen du egitura diptikoa. Definizio aski iheskor batekin hasten da («Itxura sosegatu bat orokortze plastikoan, horixe da, eskualde epel batean, Georges Braqueren arteak lortu duena»), Independenteen gaineko hausnarketetan luzatzen da bi orrialdez, eta Braquerengana itzultzen da 1908ko artikuluaeren inflexio epifanikoa berriz hartzen duen trantsizio baten ondoren:

Hona hemen, bada, Georges Braque. Haren eginkizuna heroikoa izan zen. Miresgarria da haren arte sosegatua.

Liburu bereko Picassori buruzko kapituluak hasieratik laburbiltzen du artistaren bilakaera, baina ez da 1907-1908 urteetako Braqueren aipamenik batere egiten, haren obra hasi balitz bezala 1911ko [Portugaldarra](#) (*Le Portugais*), 1912ko [Frutaontzia eta edalontzia](#) (*Comptoir et verre*), eta 1912-1913ko [Frutaontzia eta hirusta](#) batekoa (*Comptoir à l'as de trèfle*) obrekin. Aurrerago «kubismo analitiko» gisa sailkatuko den geroagoko ekoizpenetik ez da adibiderik ematen: Apollinairek ez du ezer ere esaten itxuraren zatikatzea den berrikuntza handiaren aurrean. Alabaina, koadroaren barneko letren erabileraz mintzatzen dela iruditzen zait, eta poeta gisa, idazten duenean:

Poeta batzuek nekez susmatu zuten forma estetikoaren erabilera estetikoak erakutsi die gizonei eta beste pintoreei. Seinale argitsu horiek gure inguruan distiratsen dute, baina pintore batzuek bakarrik aurkitu dute haien esanahi plastikoa.

Azpirarraz dezagun Braqueren adierazpenak letren erabileraz eta *papier collé* (papel itsatsi) baliabideaz ikusmolde ez hain liriko batean kokatuko direla: pintorearen ikuspegitik, objektura itzultzeko mugimendu baten baitan hartzen dute zentzua prozedura horiek. Apollinairek, parte hartu gabe eta neurria gaintu nahi gabe figurazioa ez bezalako prozesuen bidez gauzei buruzko posizioa berreskuratzeko borondate honetan, komentario zentrifugo bati heltzen dio, bere irakurlea kosmosera garraiatuz. 1900-1901 urteez geroztik lantzen ari zen mito inspiratzaile baten arabera, tradizioz Sortzaileari dagokion misioaren betearazle egiten du Braque: Kaosaren ordenatzaile berria. Adierazgarria gertatzen da, kafetegien beiretan argituta ageri diren eta Braquek eta Picassok jadanik ezagutzen dugun moduan erabiltzen dituzten letra zuri esmaltatuak izendatzeko, «seinale argitsuak» adierazpidera jotzea, hitz horiek modu berean izenda baitzitezaketen Braqueri kopiatzea gustatzen zitzaizkion «zeruko alfabetoetako» konstelazioak. Baina zer esan artistaz, eskulangilea delako itxurak eginez, egur faltsua lantzen duenean edo bere konposizioei paper itsatsien bidez elementuak eransten dizkienean? Horra bada, Apollinairek esan zuenez, eskertuta egon behar zuen batek Braquek arinkeriaren alde egin zuelako, bere arteari paretetako pintorearen bitartekoak erantsiz eta bere garaikoa zela agertuz horrela. Komentario eskasa agian.

Dirudenez, Braquek ez zuen askorik estimatu eman zitzaion «egiaztatzaile» izendapena, eta Picasso, berriz, «artearen iraultza handi» historikoa egin zuelako zen famatua. Apollinaireren suhertasun zintzoak okerreko pausoak ematera bultzatzen zuen.

Geroago, Louis Broder argitaratzailearen eskaeraz, Braquek hemezortzi taula grabatu zituen Louri eskainitako poemai laguntzeko: Han hilko banintz (*Si je mourais là-bas*, 1962) izan zen emaitza. Jacques Guignarden arabera, artistak aukeratu zituen titulua eta testuak, eta jakinarazi zuen nahiago zituela «bertsorik tragikoenak eta samurrenak»¹¹.

«GEORGES BRAQUEK, BIZITZAN ETA PINTORE GISA IZAN DUEN ESPERIENTZIAN, ABENTURA METODIKO BAT ABIARAZI ETA ERAMAN DU AURRERA» (PIERRE REVERDY)

«Ba ote da Pierre Reverdyk kubismoa adina arte garaikidea maite izan duen idazlerik? Irrika sakona, zuhurra, existentzia batean barna garatzen dena, hain eksklusiboa, non poeta ezin izan baitzen inoiz modu berean dardaratu beste arte batetik zetozen beste obrekin, haien balioa onartzen zuen arren»¹². Harrezkeroztik arteari buruzko bestelako ikuspegiak hartu baditut ere, ez nuke ezer kenduko duela 35 urte adierazi nuen iritzi horretatik.

Reverdyrentzat, kubismoaren aurkikuntzarekin hasi zen bere bizitza gizon gisa. Existentziak patuaren forma duenean, gertaera bakoitzak zentzua eskuratzen du, baita aleatorioenak ere. Apollinairek urte batzuk behar izan zituen bere garaiko arterik berriena lantzen zen lantegietan sartzeko, eta André Breton pixkana-pixkana urrundu egin zen gaztetan Musée du Luxembourgen liluratu zuten obretatik; Reverdy bakarrik heldu zen Parisera 1910eko urriaren 3an, Narbonneko lagun batek gomendatu zion Montmartreko hotel batera heldu, eta ia segituan ezagutu zuen Bateau-Lavoir. Irakur ezazue berriz 1951n Jean Rousset-i bidalitako gutuna, hilabete batzuetan hurrenez

hurren kateaturiko topaketen berri ematen baitu hartan: Picasso eta berehala kasik Braque, gero Gargallo, Laurens, beste batzuk. Emozioa gaineratzen zaio gomutari:

Uholdearen aurreko garaiko azken urteak bizi ditugu. Inoiz ez digu eguzkiak halako gozotasunez azala laztandu. Inoiz ez da airea halako perfume hordigarriez betea egon. Inoiz ez gaitu ezezagunera lagundu halako kezkarik ezak eta konfiantzak¹³.

Nola ez erreparatu laztasunak, errealegiak, denborak ezabatu dituen aldi paristar baten oroitzapena metaforikoki eustera datozen elementu naturaletan? Reverdyren testuetan, Braque gizona eta haren obra bien topaketak inguratu zituzten sentsazio ugariak gabe ageri dira, artea eta artearen eragileak, halabeharrez, bereizi gabe egon behar balute bezala afektuz gainezka egiten zuen giro batean; giro izoztua eta barea zen batzuetan, sarritan argitsua (gogora bedi Sorguesetik gertu landan ipinitako koadroa). Irakurri berriz Mourlotek 1950ean pintorearen irudi batekin argitaraturiko *Une aventure méthodique* liburu ederraren hasierako lerro hauek¹⁴:

Hona hemen bada, duela 35 bat urte ezagutu nuen gizon bat, nire oroimenean haizeak jota eta argi-turrusta handiek irentsita, mendi gorenetakoa paisaia batzuen moduan finkatuta dauden toki eta egoera batean [...] ¹⁵

Alderdi emotiboaren eta sentsorialaren intentsitatea nagusitzen da Braqueren silueta agertzen den tokian –haren «garaiera», Reverdyk idatzi nahi izaten zuen bezala– eta bereziki *Aventure méthodique* honetan, zeinaren tituluak biltzen baititu pintoreak bere sorkariaren ibilbide subiranoaren baitan adiskitzen dituen kontrako bi kontzeptuak. «Natura eta poesia» gaiari buruzko hitzaldi baten proposamenarekin hasi zen azkenik «1946ko azaroak 3» data ipini zitzaion testu honen historia¹⁶. Askotan erabili ziren berriz Reverdyk bildutako ideiak, sarritan «Braquerentzat» edo besterik gabe «Braque» idazten duen ohar-koadernoek agertzen duten bezala. Arkatzez idatzitako dokumentu hauen kontsulta dela medio, hasierako gaitik abiatuta marrazten hasten den berrorientazioa ikus daiteke –eta hasierako gai hori filosofia existenzial baten dimentsiora zabaltzen da jadanik–, pinturaren aldera eta Braqueren aldera batez ere, berez egokituko balitzaio bezala gizakiak munduarekin duen erlazioa zuzenean gauzatzea.

Era horretan, aise uler daiteke Braquek 1911. urtearen hasieratik poetaren munduan hartzen duen lekua. *Une aventure méthodique* obran prosa eder batek korritzen ditu gizakiari buruzko hausnarketa orokor baten hurrenez hurreneko esparruak, baina era berean sartzten dira tarteka aldi berean hurbilekoa eta ezkutukoa den adiskidearen eta haren koadroen oroitzapenak. Pintorea eta pintorearen obra, beti: «Braque da, ezin dut bere obratik bereizi, eta lanean ari da»¹⁷.

Une aventure méthodique, denboran zehar, Reverdyren arabera etengabeko bilakaeran egon den produkzio bat izan da, beti ere barne-bilaketa eta bilaketa estetikoa adostuz. «Gogoratzen naiz», «gero», «garai honen inguruan» adierazpenek erritmoa markatzen dutelarik, liburuak atzera egiten du, «mihise gris, sarri eta lakarki hermetiko» deitzen dituenetaraino¹⁸, konposizio zaharrak dira, «hizkera soila eta biluzia»¹⁹ darabiltenak, eta haien barnean topatzen ditugun eguneroko elementuak –pipa, tabako-paketea, gitarra– barneko premia baten arabera kokatzen dira, *samurtasunezko* aura batean bildurik. Gaien eta bitartekoen bilakaerari emandako arretaren beste adibide bat hartzeko, ikus 1942ko *Arrain beltzak* (*Les Poissons noirs*) obrax idazten dituen lerro zehatz eta inspiratuak²⁰; inongo itsasotik atera ez diren arrainak dira, mihisean harrapatuak:

Baina ez dizute inoiz esan [...] arrain beltz hauek niretzat irudi indartsua eta emotiboa direla, nik neronek ezin asmatu izango nukeena, ezta giza arrazoiaren argitan erakutsi ere; eta niretzat aldez aurretik ezin iragarritzakoak diren erlazioek, zeinak eratzen baitira, nik preso aurkitzen ditudan mihisean, plateraren, mahaiaren, paretako estalduren eta sagarren artean, gorputz bizi berri bat osatzen dutela [...]»²¹.

Esaldi gutxik ulertarazten dute hain ederki, 1917az geroztik Reverdy hainbeste ernegatzen zuen «poesia kubista» adierazpenaren bitartez elikatu ziren gaizki ulertu dudazkoak alde batera utzita²², pintorearen eta poetaren lanak estu lotzen dituzten paralelotasunak. Reverdyk «erlazio» nozioa aipatzen duenean koadro honek eragiten dion sedukzioa aztertzeko, eta batez ere «irudi» hitza erabiltzen denean gauzen arteko loturen sorrera esperogabe eta premiatsu baten ideiarekin, ezin da pentsatu *Nord-Sud* aldizkaria sortu zuen garaitik garatu zuen irudi poetikoari buruzko hausnarketa estetikoan baizik.

NORD-SUD GARAIA: BRAQUEREN «PINTURARI BURUZKO GOGOETAK ETA HAUSNARKETAK»

Artearen historian eginkizun aktibo bat hartuta sartu den poeta baten kasu berezia da Reverdyrena. *Nord-Sudeko* lehen alean –1917ko martxoaren 24-26 inguruan agertu zen–, argitaratu zuen «kubismoaz», bere bigarren heldutasunera heldu berria zen mugimendu baten baitan gertatzen den zerbait. Bere *justizia-sen* suharrean dagoen eguneratze teorikoaren premiaz gainera –eta premia hori areagotu egiten da pintoreekin ia egunero dituen solasaldietan–, gauzak argitzeko beharrak bultzatzen du, «mailak nahasten diren» garai batean, bere ipuinetako batean erabiltzen duen adierazpidearen arabera.

Picasso Italia aldera urruntzen da eta Braque larriki zauritua itzuli da frontetik. 1916. urtearen erdialdean jarduera artistikoa berriz hasi zenean, talde gazteak agertu ziren kubismoaren inguruan, eta sarritan taldekideek ez zituzten antzematen haien eskakizunak. Kideek –batzuk talentudunak– taldea handitu zuten, errealitatearen irudikapenerako ezkutuko itzulera egiten duen praktika baten zerbitzura jarri sustatzaileek aurkituriko bitartekoak, «deformazioaren» itxuraren pean. Hala, André Lhote-k estilizio geometrikora jotzen du, azken batean, berriz ere ikusmolde tradizionalen kokatzen diren konposizioen zerbitzura²³. Lhoten, Rivera-ren edo Metzingerren postura egokikorragoaren aurrez aurre, «Kubismoaz» dei larri bat zen: Reverdyk *sorkuntza* erabatekoaren arteaz osaturiko teoriek, zeinarentzat ez baitu aurrekaririk topatzen, zilegizko posizioa topatu zuten kubismoaren historian.

Berezitasun bat: irakurle zorrotz samarrak identifikatzen baldin baditu «Kubismoaz» obran agerturiko puntu sendoek eskuratu nahi dituzten helburuak, ikusiko du ez dela artisen izenik aipatzen, bere hausnarketa une jakineko banakako pertsonak eta polemikak gaingaitzen dituela nahi baitu autoreak azpimarratu. Ikusten da Picasso eta Braqueren izenak –«pintore-esploratzaile» horiek, Reverdyk garai hartako gutun batean deitzen dituen bezala–, ez direla besteak baino gehiago nabarmentzen, eta ez dela hitzik egiten batak bestearen gainean zenbait alderditatik izan dezakeen nagusitasunari buruzko debateez. Alabaina, ondorengo gutun edo ohar batzuek adierazten duten bezala, Braqueri ematen dio Reverdyk lehenetsua adierazpide berrien aurkikuntzan, nola diren paper itsatsiak, «egur faltsua» edo efektuak koadroaren zati koloreztatu baten gainean.

Reverdyk omenaldi bat eskaini zion Braqueri, 1917ko abenduko *Nord-Suden* 10. zenbakian argitaratuz bere sinadurarekin argitaraturiko lehen idatzia, «Pinturari buruzko gogoetak eta hausnarketak». Testu enblematikoa da, paragrafo laburren hurrenkera batez osatua –paragrafo horiek arnasa hartzen dute, inguratzen dituzten espazio zuriei esker–, eta garaia markatu zuen: 1919az geroztik kritikariek aipatuko dute, Jacques-Émile Blanchek esate baterako, Maurice Raynal-ek bere idatzietan agertuko du, Daniel-Henry Kahnweilerrek alemanieraz argitaratuko du 1920an, eta Juan Grisen eta Braqueren arteko elkarriketa adiskidetsu baten mintzagaia izango da – «Estimatzen dut araua zuzentzen duen emozioa», esango du Grisek-. Oroz gain, *Cahier de Georges Braque, 1916-1947* lanaren sorburua da; F. Mourlot -ek inprimatu zuen 1947ko urriaren 28an eta pintoreak alderdi askotatik aberastu zuen (lastima Metzeko Centre Pompidou duela gutxi egin den 1917 erakusketan, esparru askotan berritzailea izan bada ere, publikoari ez agertzea dokumentaziorik falta ez den testu historiko baten garrantzia). Kontuan hartu, gainera, hilabete batzuk geroago, aldizkariaren 13. zenbakian, eta formatua berariaz handitu zela okasio honetarako, Braqueren jatorrizko bi irudi argitaratu zituela Reverdyk²⁴. Bi natura hil dira, zeinaren marrakia, ingerada nabarmena dutela, marra etengabearen bidezko erreproduzio-prozesura egokitua baitago, eta objektu batzuek bizitza moteldu batek animatuak dirudite. Eta irudi horiek agertzeak, karaktere handietan inprimaturik, Reverdyren saiakera nagusia –«L'Image»– ezagutarazi zuen alean, argi erakusten du nolako harmonia zegoen haien artean, adiskidetasunaren lokarriak baino areago, estetikaren eta espiritualtasunaren esparruekin baitzuten zerikusia.

Itzul gaitezen «Pinturari buruzko gogoetak eta hausnarketak» liburura. Hurrenez hurreneko hiru eskuizkribu, lehen zirriborrotik inprimatu aurreko azken bertsioraino doazenak, gorde zituen Reverdyk Solesmesen *Nord-Sudekin* loturiko paper-sorta batean, eta Marguerite Maeght andreak Fundazioan egin zen *Reverdy* erakusketaren ondorengo urteetan Jacques Doucet-en liburutegi literarioari eman zizkion dohaintza eskuzabalen parte dira²⁵. 27 - 21 cm-ko orriotan agertzen den idazkera harrigarri samarra gerta liteke lehen ikusian, letren trazatuak, eta letra larri batzuenak bereziki, Braqueren grafia baitakar gogora. Garai bereko data duen poetaren eskuizkribuekin –*Cadran quadrillé*koarekin esate baterako– egindako konparazio batek sinetsarazi digu azkenean, zalantzak eragin ditzaketan zuzenketa bakanengatik izan ezik, orri haek Reverdyren eskutik atera zirela, zuzenean jaso baitzituen gogoetak bere lagunarengandik hura, zauritua, sendatzen ari zela, eta haien behin betiko formulazioan parte hartu zuen. Gogoeta hauek zabaltzen eta zehazten dituzten arrastoez eta gainetik idatzitako hitzez daude orri horiek beteta, eta Françoise Nicolek xehetasunez deskribatu ditu argitalpen zaindu batean²⁶. Azpimarra dezagun, idazketak aurrera egiten duen heinean, paragrafoen ordena aldatu egiten dela, zehaztasun-premia baten arabera, zeina igaro baitzen, tarteko egoera batean, 1etik 17rako numerazio batera. Gordetzen den lehen zirriborrotik jada, harrigarria gertatzen da kubismoaren prozedura berriei ematen zaien garrantzia, funtsean gutxi aldatuko diren esaldi batzuetan:

Egur faltsua, paper margotuak, etab. trompe-l'œilaren kontrakoak dira. *Trompe-l'œila* erreala denaren ilusioa besterik ez da, gertaera soil bat den kointzidentzia baten ondoriozkoa –adibidea– arkatx beltz bat paper zuri baten gainean ekarritako itzalak banantzen duena [ezabatua]²⁷

Horren ondoren datoz, hurrengo orrian, bi enuntziatu berri hauek:

Egur faltsua, paper margotuak, etab. trompe-l'œilaren kontrakoak dira. *Trompe-l'œila* erreala denaren ilusioa besterik ez da, gertaera soil bat den kointzidentzia baten ondoriozkoa. Zori anekdotikoa da. Egur faltsua eta nolakotasun bereko elementuak berebat

dira gertaera soilak, eta horregatik nahastu dira trompe-l'œilarekin; baina espazioko figurazio berri baten justifikazioak diren espirituak sorturiko gertaera soilak dira.

Prozedura horiei emandako garrantzirik, ondorioztatzen da, Reverdyren ustez, Braque zela haien asmalaria. Baina testuak beste berrikuntza bat ere badu, frogatzen saiatu nintzen bezala Reverdyren mendeurrenean, «La *grande réalité*»ri buruzko testu batean²⁸. Izan ere, urte berean, 1917an, Cocteau aktiboak *trompe-l'œil*a sustatzen du modernotasunaren zernahitarako kontzeptu gisa, eta musika bihurtzen du *trompe-l'oreille* gisa, Erik Satieren penarako, *Paraden* –arrazoi osoz, «ballet errealista» subtitulua eman zitzaion obra– sartu nahi izan zituen egiazko soinuen gisa. Maiatzaren 18ko *Excelsior* egunkarian idatzi zuen balletaren estreinaldiaren erreseinan agertu zen, eta gero berriz erabili zen kontzeptua «La collaboration de *Parade*» artikuluan, zeina, Reverdy bertan ez zela, 1917ko ekain-uztaileko *Nord-Sud* aldizkarian agertu baitzen²⁹, kubismoak eskainitako bermeak errebindikatuz:

Eragozpen materialek [...] kendu dizkigute «*trompe-l'oreille*» hauek –*dinamo*a, *Morse tresna*, *sirenak*, *tren espresa*, *hegazkina*–, nik –*egunkaria*, *erlaitza*, *egur faltsua*– *trompe-l'œil*en modu berean pintoreek aldameneko antzealdatzeak lokalizatzeko baliatzen dituzten horien modu berean erabiltzen nituenak.

Ez Braque ez Reverdy ezin dira sorgor geratu egilea kubistekin lerrokatzen eta *similien* estetika baliatuz egoera nahasten duten paradoxa zurrunbilotsu horien aurrean. Artistak baliatzen dituen bitartekoak *espirituak sortuak* direla azpimarratuz, «Pinturari buruzko gogoetak eta hausnarketak» liburuak muga jakin batzuk markatzen ditu: *trompe-l'œil*eko errealismo hau eta objektuaren itxurak gainditu eta objektuaren itxurak transzenditu eta errealismo mota jakin bat besterik ez den «goragoko mailako errealtate» batera edo «poetika» batera –Reverdyren hitzak diraheltzeko ahalegina. «Kubismoaz» artikuluan idatzi zuen bezala, «beharrezkoa da errealtate artistikoaz hitz egitea, eta ez errealismoaz; gure generoaren kontrakoena da errealismoa»³⁰.

«Gogoetak» liburuarekin zabalduko eztabaidak beste komentario batzuk ere ekarriko zituen, esate baterako «anekdota» edo «anekdotiko» hitzei buruzkoak, zeinak konnotazioz kargatuak baitaude: hitz pindartsuak dira, eta zenbait urtez eragin zituzten debeteak, Lhoteren ernegazioari bidea zabalduz Juan Grisek pintore anekdotikoa dela leporatu zionean. «Pinturari buruzko gogoetak eta hausnarketak» liburuko testua, berrespen orokorrez osatua dagoela ematen badu ere, giro berotuegiak ezaugarritutako garai batez mintzatzen zaigu. Baina badira beste formula batzuk testuinguruari itzuri egitea lortzen dutenak. 1917an, teoriari lehentasuna ematen dioten pintoreei aurre egitea da, esate baterako Metzinger, Gleizes edo Lhoteri, «pintoreak formetan eta koloretan pentsatzen du» idaztea; azken hori *L'Élan*eko «totalismo» izenekoaren ideologoa zen. Askoz ere geroago, Georges Charbonnier-ekiko solasaldian, hitz berberak itzultzen dira Braqueren ezpainetara: «Aldez aurreko baldintza gisa, koloreak eta formak daude»³¹. Izan ere, Braquek ez zion behin ere utzi 1917ko testu hori sakontzeari eta denboran zehar zabaltzeari: obra honek ahalmena du bere goraldi handientsuan guztiok arrastatzeko «Emozioa zuzentzen duen araua estimatzen dut» esapide miresgarri eta sosegatuaren aldera.

IRUDIAK

Halabeharrez gertatzen ote da Braquek 1918an Reverdyri eskaini zizkion marrazkiek *Les Ardoises du toit*entzat sosegua zabaltzea? Konposizio soilak dira, marra etengabearen erreproduzituak: lanpara-pantaila bat *Nord-Suden* ale

baten ondoan kokatua, pare bat dado, giro barnekoa eta poetikoa sumatzen den familia-oroitzapenak. Ba ote dago ilustrazioez hitz egitea, poemekin duten erlazioak ihes egiten dietenean hitzak dakartzan egokitasunei? Haren *Le Peintre et le livre* erreferentziako obran –agortua dago zoritxarrez; noiz egingo ote da beste argitalpen bat?– François Chapon-ek behin betiko argitu du Braquek, Grisek eta Picassok beren bitarteko artistikoekin lagundu zuten Reverdyren liburu-etako irudiaren eta testuaren arteko erlazioa:

Garrantzitsuena hemen irudi deskribatzaileen ukoa da, zeinak ageri baitira Braqueren edo Grisen natura hilen bazterrean, azken horren paisaia edo arlekinetan, Matisseren biluzietan edo Picassoren emakumeengan. Errealitateko elementuetatik abiatuta, sorkuntza guztiz garbiak –batzuk hitzen bitartez, beste batzuk marrazkiaren bitartez– egiteko akordio sakonagoaren pean gauzatzen da testuarekiko erlazioa³².

Bizitzaren amaieran, eta adiskideak zituen editoreei esker, Reverdyk –haren idazkerak edertasun abailgarria du– eskuz idatziriko liburu-etan aurkitu zuen testua aberasteko modua, eskuak grafiari eransten dion erritmo bisualarekin. 1953an, Marcelle Braqueri eskaini zion poema kaligrafiatu batek –«Cercle doré» izena du, aurretik «Une chanson dont l'aire est encore à trouver» azalpena duela– segituan sorrarazi zuen Braquerengan eskuizkribua litografiari erreproduzitzeko eta konposizio batekin aberasteko desira: txalupa koroatu bat, *Cercle doré* titulua ageri duela haizetara jaurtikiak diruditen letra arinetan marraztua³³. Bi adiskideen arteko konplizitateak *Itsaso-etako askatasuna* liburuan aurkitu zuen azken berrespena; Marguerite eta Aimé Maeght-ek asmatu-erako eskuizkribua zen, egiteko zenbait urte behar izan zena³⁴. François Chapon-ek adierazi zuen bezala *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy* lanarentzat idatzi zuen gure hitzaurrean, hutseko litografiaren prozedurak –bertan behera utzi zen, eta gero Mourlotek piztu zuen berriz liburu honentzat–, bere baliabideen sorta zabala agertu zuen hemen: «Beltzen sakontasunak, ingeraden zehaztasunak, maila berean balioesten dute Reverdyren lumaren trazua eta Georges Braqueren trazua samurtasun arretatsuz, esan liteke, ezartzen duen puntuaketa sotila, Braque ere sorta bikain hau burutzen den abentura espiritualaren lekukoa eta parte-hartzailea izan baitzen».

Atarikoak, titulurik gabea, eta prosaz idatzitako hemezortzi poemak –berrogei urte atzerago idatzitako testuen orrazketak dira–, 1954ko apirilaren 5ean bukatu ziren idazten, aldi berean saiatua eta agintzailea zen grafia erraldoi batez; liburuaren formatuko neurrian inprimatu zen (56 - 38 cm), eta bat dator tituluak daukan arrandia-aginduarekin. Braquek sei irudi koloretan prestatu zituen, zeinetan ugaltzen baitira hegazti eta hostoen forma arinak –badi-irudi Douanier kalean begien pean daukan mahasti birjinak inspiratu duela–, eta apaingarri diskretuak erantsi zituen, beltzak, inoiz berdez aberastuak, poetak marraztutako marren artean txertatzen direnak; apaingarriek batzuetan estali egiten dituzte marra horiek, eta orduan testua zuria gertatzen da: harriaren edo zinkaren gainean zuzenean egindako dekorazioa da, aldeztu aurretik eskuizkribua hara aldatu ondoren. Braque, ilustratzailea izatera heldu gabe, testuaren laguntzaile hurbila eta soila bihurtzen da hemen. Ikusi nola zeharkatzen duten euriaren arrastoek «Mirage» poemaren lehen orria, «Zuhaitzen gainean bakarrik egiten du orain euria» hitzek erakarrita.

1960ko ekainaren 17an hil zen Reverdy, editoreak *Itsaso-etako askatasuna* inprimatzen bukatu baino lehentxeago. Testamentu-ikurra gertatzen da poetaren eta artistaren eskuek liburu hau sortzeko egindako elkarlana, adiskidetasun sakonak elikaturiko eta elkarrekin egindako lanek markaturiko berrogeita hamar urte zigilatzen dituen.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharra

1. Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, argit. Pierre Caizergues eta Michel Décaudin, III. alea, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» bild., 1993, 215. or. Apollinairek, Picassori bidalitako gutun batean, 1910eko abuztuaren 7an, hornidura-arazo bat aipatzen du: «Bourgesek Nick Carter guztiak irakurri ditu, hiruna bi orduko. Gauza bera Buffaloek. Ez dut Braque berriz ikusi, nahiz eta Nick batzuk ekarri behar zizkidan» (Picasso, Apollinaire, *Correspondance*, argit. Pierre Caizergues eta Hélène Seckel, Gallimard, 1992, 90. or.). [itzuli]
2. Bere *Catalogue de l'oeuvre de Georges Braque. Peintures 1916-1922*, Paris, Maeght, 1973, Nicole Worms de Romilly-k (Nicole Mangin) konposizio honi *Edalontzia eta diamanteen batekoa* titulua ematen dio, 1917, 31- 31 cm (bilduma partikularra, Estatu Batuak). Haren alabak, Caroline Mangin-Lazarus andreak, koadroaren atzealdeko argazki bat uzteko mesedea egin dit, eta bertan arkatzez idatzitako eta partez ezabatutako hitz batzuk ikusten dira. Nicole de Romillyk eskaintza hori deszifratu ahal izan zion Reverdyri: «Entraygueserako bidean, Sorguesen oroigarri». 1917ko udan, Reverdy eta haren emaztea Le Logis Sainte-Anne izeneko toki batean egon ziren bizitzen. Vedènesetik gertu, eta Braquetarrek, berriz, Sorguesen hartu zuten egoitza. Bi herrietatik distantzia berera dago Entraigues-sur-la-Sorgue. [itzuli]
3. Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, argit. Étienne-Alain Hubert, Flammarion, 2010, II. alea, 1256-1527. or. [itzuli]
4. Aipamena André Bretoni dagokio, eta *Le Surréalisme et la peinture*ko gertaera bat gogoratzen du: «Badakit Braquek bere bi edo hiru koadro galsoro batera eramateko ideia izan zuela, ea "eusten zuten". [...] Niri gustatzen zaizkidan koadro bakarrik, Braquerenak barne, goseteari eusten diotenak dira» (André Breton, *Œuvres complètes*, argit. Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» bild., 2008, IV. alea, 362 orr. eta 1267 orriko oharra). [itzuli]
5. Pierre Cabannek kontatua, hemen: *L'Épopée du cubisme*, Paris, La Table Ronde, 1963, 342. or. [itzuli]
6. Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, II. alea, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» bilduma, 1991, 97. or. [itzuli]
7. Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes*, argit. Laurence Campa eta Peter Read, Paris, Gallimard, 2009, 233. or. [itzuli]
8. *Ibid.*, 233. or. [itzuli]
9. Hitzaurrea, titulurik gabe, *Exposition Georges Braque* erakusketaren katalogoan ageri da (Paris, Kahnweiler galeria, Vignon kalea 28, 1908ko azaroak 9-28), Paris, Imprimerie montmartroise [Paul Birault inprimategia], 1908; hemen erreproduzitua: G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, II. alea, *op. cit.*, 110-112. or. 25-27. orrietan dago «Peintres cubistes» kapitulua. [itzuli]
10. Georges Braque selon Guillaume Apollinaire», hemen: *L'Esprit nouveau dans tous ses états. En hommage à Michel Décaudin*, Paris, Minard, 1986; *Circonstances de la poésie* obran agertu da berriz, argit. berria, Paris, Klincksieck, 2009, 351-358. or. [itzuli]
11. François Chaponnek aipatua, hemen: *Le Peintre et le livre*, Paris, Flammarion, 1967, 313. or. [itzuli]
12. Étienne-Alain Hubert, «Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917», *Revue de l'art*, 43. alea, 1979; *Circonstances de la poésie* obran agertu da berriz, *op. cit.* [itzuli]
13. Pierre Reverdy, *Lettres à Jean Rousselot*, [Limoges], Rougerie, 1973, 43. or. [itzuli]
14. Azalean Braque bakarrik ageri da, eta *Une aventure méthodique*, berriz, azalaren aurreko orrian eta koadernaketa ilustratua. Ilustrazioaren xehetasunarentzat, ikus nire *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, argit. berria, Paris, Éditions des Cendres, 2011, 291. alea. [itzuli]
15. P. Reverdy, *Œuvres complètes*, II. alea, *op. cit.*, 1242. or. [itzuli]

16. «Poesia-denbora» hitzaldia taldearen jardueren baitan antolatu zen, eta 1947ko urtarrilaren 8rako, asteazkena, zegoen iragarria. [itzuli]
17. P. Reverdy, *OEuvres complètes*, II. alea, *op. cit.*, 1242. or. [itzuli]
18. *Ibid.*, 1255. or. [itzuli]
19. *Ibid.*, 1257. or. [itzuli]
20. *Catalogue de l'oeuvre de Georges Braque. Peintures 1942-1947*, Paris, Maeght, 1960, 26. or. Artistak Musée national d'art moderne-ri emana. [itzuli]
21. P. Reverdy, *OEuvres complètes*, II. alea, *op. cit.*, 1263. or. Ikus halaber Braqueri bidali zion gutuna, *ibid.*, 1269-1271 or., eta pintorearekin izan zuen solasaldia, 1950eko otsailaren 10ean grabatua, hemen: *Derrière le miroir*, «Hommage à Georges Braque», 1964, 74-76. or. [itzuli]
22. Ikus «Petit historique d'une appellation: cubisme littéraire», Michel Décaudinekin elkarlanean, in *Circonstances de la poésie*, *op. cit.*, 93-113. or. [itzuli]
23. «Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917» nire artikuluari erreferentzia egiten diot, barka atrebentzia (ikus 12. oharra). [itzuli]
24. «1918ko martxo» ageri da alean, baina hedabideetan izan zuen oihartzuna dela-eta, maiatzean kokatu dut argitalpena (ikus nire oharra Jean-Michel Place argitaletxean 1980an azaldutako aldizkariaren berrargitalpenean). [itzuli]
25. RDY 388, RDY 389 eta RDY 390 katalogo-zenbakiekin gordeak. [itzuli]
26. *Braque et Reverdy. La genèse des Pensées de 1917*, Paris, L'Échoppe, 2006. [itzuli]
27. RDY 388, f. 1. [itzuli]
28. *Reverdy aujourd'hui*-n argitaratua, argit. Michel Collot eta Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1991; berriz agertu da hemen: *Circonstances de la poésie*, *op. cit.* [itzuli]
29. Reverdy Vauclusen zegoenean eman zuen ontzat artikulua Paul Derméek. Berriz baliatuko zuen Cocteauk *Le Coq et l'arlequin*en 1918an eta *Le Rappel à l'ordre*en 1926an. [itzuli]
30. P. Reverdy, *OEuvres complètes*, *op. cit.*, I. alea, 460. or. [itzuli]
31. Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, berrarg., Paris, Éditions de la Villette, 2002, 27. or. [itzuli]
32. François Chapon, *Le Peintre et le livre*, *op. cit.*, 138. or. *Les Ardoises du toit* buruz, ikus halaber nire *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, *op. cit.*, 44. alea. [itzuli]
33. P. Reverdy, *OEuvres complètes*, II. alea, *op. cit.*, 1430. or., eta *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, *op. cit.*, 303. Alea. [itzuli]
34. P. Reverdy, *OEuvres complètes*, II. alea, *op. cit.*, 1383-1403 or., eta *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, *op. cit.*, 325. alea. [itzuli]

ANTIKLASIKOA “KLASIKOAREN” BAITAN. BRAQUEREN 1920KO HAMARKADAKO FIGUREN PINTURAK

CHRISTOPHER GREEN

1922ko Udazkeneko Saloiko katalogoaren azalerako hautariko irudia biluzi «klasiko» bat da, emakume sendo bat, eskuen artean daukan eta emakume horrexen irudikapena den eskultura bati beha. Ilustrazio hau oso berezkoa zuen 1922. urteko joerak, modan zen berriz-eta figurazio «klasikoa». Izan ere, urte hartantxe, Independentteen Saloian egin zen *Exposition du nu féminin* izenekoak elkartu zituen jadanik gai horren inguruan –tradizioaren iraunkortasunaren ikurra da–, besteak beste, Ingres, Corot eta Puvis de Chavannes pintore klasikoak, baina baita modernoak ere: Renoir, Cézanne, baita Matisse eta Picasso ere. Udazkeneko Saloian, Fernand Légerrek, Aristide Maillolek eta Ossip Zadkinek, denek bidali zituzten irudi «klasikoak», eta Georges Braque ez zen salbuespena izan.

Saloiak areto oso bat eskaini zion. Natura hil askoren artean –gai kubista nagusietako bat– figuren bi margolan handi aurkeztu zituen pintoreak: emakumeen biluziak, gorputz-erdikoak, neurritz erraldoiak. Garraiatzen dituzten fruta-saskiak natura hilekin lotzen dira, eta, hala eta guztiz ere, irudi hauek segituan interpretatu ziren geometria kubistari egindako uko baten moduan. Saloiaren katalogoan, mihise hauek «mural dekoratiboak» deitzen dira (*panneaux décoratifs*), baina berehala, urtea bukatu aurretik, *Kaneforak* deitu zitzaizen (*Canéphores*¹). Dirudienez Braquek estimatu zuen titulu hori, tradizio klasikoarekin lotzen baitzuen. Izan ere, antzinako Greziako *kanephoroi* deituak fruta- eta lore-saskiez zamaturiko neska gazteak ziren, Joko Panatenaikoetako prozesio erritualetan ikusten zirenak.

1917an, «Pinturari buruzko gogoetak eta hausnarketak» liburua argitaratu zuen Georges Braquek *Nord-Suden*. Segituan hartu zen testu hura adierazpen kubista argigarrietako bat zelakoan. Alabaina, 1923ko apirilean, galdetu zionean kazetari batek pintoreari: «Zer iritzi duzu zuk kubismoaz?», erantzun hau eman zuen pintoreak: «Ez dakit zer den»². Kaneforak erakusgai jarri zirenean, ikusle askorentzat zalantza guztiak desagertu ziren: Georges Braquek bertan behera utzi du kubismoa, oso bestelako gauza egiteko. Honako hau irakurtzen dugu *La Revue de l'époque* aldizkarian: «Egiaztatu dugu, bisitari inpartzial orok egiaza dezakeen bezala, Braquek Saloi honetara ekarri duenak jadanik kubismotik ezer ere ez daukala [...]»³. 1914 baino lehen kubisten defendatzaile sutsua izan zen Roger Allardek aitortzen du berari ere eragin ziola «Georges Braque jaunaren kaneforen xarmak», eta harritura geratzen da ikustean «diziplina kubistako» maisu baten pintura-lanak halako erraztasunez aldera daitezkeela irudi berariaz «klasikoekin», esate baterako «René Piotenekin, estiloagatik» edo «Vuillard jaunarenekin, kolore-sortagatik»⁴.

Gerraren ondorengo lehen garaian, arte-kritikek baliatzen zituzten gutxi gorabeherako sinplifikazioek paisaia artistikoaren banaketa zurrun bat ekarri zuten: alde batetik, naturaren babespeko artea; bestetik, kubismoa, zeinaz interpretazio karikatueskoak egiten baitziren: arte intelektuala, geometrikoa eta abstraktua. Louis Vauxcelles kritikaria da antikubisten oldeen burua. 1920az geroztik, «kubista hutsekiko» urruntze bati antzematen du Braqueren azkenaldiko obran. Talde-erakusketa batean –*La Jeune Peinture française*– pintoreak erakusten dituen obrak direla-eta, honako hau idazten du: «Geometrengandik, Braque jauna bakarrik azaleratu da, eta, gainera, adoratzen zuena erre du eta berriz ametitu du kanpoko munduaren existentzia. Poztu gaitezen seme hondatzaile

baten itzulera honekin [...]»⁵. Vauxcellesentzat, hutsalkeria kubistatik ihes egin eta arrazoimenera itzuli den pintore baten berrespena dira *Kaneforak*. Garai berean zabalduko zen kubisten artean «frantsesena» zen Braqueren irudia, hau da, *huts-hutsik* pintore modernoak zirenen artean frantsesena. *Kanefora* hauen erakusketak modu naturalean berresten du iritzi hori. 1920an, Roger Bissière pintore eta kritikariak artistari eskainitako lehen monografia argitaratu zuen. Hartan 1917ko Braque kubista aipatzen zuen, eta estilo batek bere buruari jartzen dizkion mugen emaitza zelakoan definitu zuen; Bissièrek Poussin eta Ingresengana, baita «mais frantses gehienengana» zuen leialtasun askagabe baten froga zelakoan erabili zuen⁶. Ordurako, Poussin eta Ingres sailkatuak zeuden 1921eko uztailean Paul Rosenbergen galerian erakusgai jarri ziren Picassoren figuren pinturen «eragin klasikoak» zirelakoan; pintore horien aipamenak, beraz, sendotu egiten ditu *Kanefora* lanean sumatu ziren analogiak –berezi, Louvreko Floraren garaipena (*Le Triomphe de Flore*) lanarekin, baina baita Jean Goujonek XVI. mendean *Fontaine des Innocents*⁷ iturrirako zizelkaturiko ninfekin ere-. Hemen oraindik pentsa liteke erlazio hauek ez direla zorizkoak, alderantziz baizik, guztiz egokiak direla. Halaxe da: *Kanefora* lanaren lehen zirriborroa nitxo batean zegoen behe-erliebe baten lehen bertsio gisa interpreta daiteke, Goujongo ninfen estiloan. 1920ko hamarkadaren erdialdetik aurrera, irudi klasikoagoak ere margotu zituen Braquek. Kritikak eskultura frantsesarekin egiten dituen konparazioak Versailles eta Tuilerietako jauregiatako eskultura monumentaletara zabaltzen da orduan, eta Roger Fryk, 1924an, honako hau idatzi zuen irakurle frantsesentzat zen *L'Amour de l'arteko* artikuluan⁸: «Braque, Luis XV, zeinek esan».

Emakumea mandolinarekin, estudio librea Coroten arabera (*Femme à la mandoline, étude libre d'après Corot*) formatu txiki bat da, Braquek *Kanefora* lanaren aldi berean edo geroxeago margotu zuena. Koadro honek agerian jartzen du nolako desira zuen artistak «tradizio frantsesaren» baitako gizon handien artean sailka zezaten. Ez da Coroten kopia hutsal bat, erreibindikazio bat baizik; hibridazio berri bat sortu zen, Corot-Braque, eta Braque «ordenarako deia» joeran sartzen da. 1922an, Udazkeneko Saloiaren ondoren, Waldemar-George kritikariak betebetean asmatu zuen ikusi zuenean nolako eragina zuen «aita Corotek» pintore gazteenen lantegietan⁹.

Kanefora lana bigarren hasiera izan zen Braquerentzat. Pintorearen produktiotik kanpo gertatzen da, bi edo hiru urte margotzen zeramatzan eta geroago berriz helduko zien natura hilekiko kontrasteen. Era horretan, 1922 eta 1927 bitartean egindako irudi sail bat sortu zen: biluzi etzanak edo ukondoan bermatuak, sarritan formatu horizontal txikikoak, eta Braquek hormako fresko handien dimentsioak ematen dizkieten beste batzuk. 1923an, erreportaje bat egin zuten Braqueren lantegian, Caulaincourt kalean. Kazetariak, mihise batetik bestera joanez, denak «prozesuan» daudela agertzen du: «Badira irudi handiak, natura hilak». Une horretan «emakume biluzi txiki bat» ari da lantzen, eta ez zaio erraza gertatzen, ez baitu «zuzenean formatu horretan pentsatzen [...] Emakumeak tamaina naturalean irudikatzen ditu»¹⁰. Erreportaje honek formatu handiko irudi klasikoaren pintorei egiten die erreferentzia, eta Washingtonen gordetzen den 1926ko *Biluzi handia* (*Grand nu*) da haien gailurra. Margolan horiek interesatzen zaizkio gehiena pintoreari, eta haiexek eragingo dituzte komentario gehienak. Zenbait lan txikiren erreferentzia ere egiten da: paper gaineko marrazkiak, arkatzez, ikatz-ziriz, sanginaz eta pastelez eginak.

Biluzi handiak 1926ko martxoan heldu ziren gorenera, Paul Rosenbergekin antolaturiko Braqueren erakusketa handiaren garaian. Han bildu ziren berrogei bat natura hil, *Kaneforak* eta beste dozena bat irudi; haien artean zeuden «biluzi handi eseri» bat eta beste dozena-erdi bat gehiago¹¹. Braqueren lan artistikoaren aldi honetan oinarriturik, zintotasunez betikotu zuten monografiak eta arte modernoaren historiako kontakizun handiek irudikapen tradizionalaren aldeko itzulera bat, itxurazkoa behintzat; eta itzulera dela medio berretsi ahal izan da Braqueren identitate «frantsesa» eta pintore «klasiko» gisa duen estatusa. Gaur egun, eta Braqueren modernotasun iraultzailearen ikusmolde kritikoa hartzen bada, atzerapauso gisa sumatzen da «tradizio frantsesari», pintore honekin

lotzen den gorputzaren irudikapen klasikoari egindako zin hori. Traizioa al dira figuren pintura horiek? Konpromiso bat ote ziren, kontzientea nahiz inkontzientea, gerraondoan nagusitu zen eskuineko autoritarismo nazionalistaren balioekin, eta Frantzia «klasizismoaren» bihotz latino zelako haren mitoarekin?¹²

Bi ahots nabarmendu ziren besteen gainera, eta jakinarazi ziguten sintesi eroso bat besterik ez zela Braqueren garai hartako obrak –baita irudi klasiko gisa sailkatu zirenak ere– interpretazio horretara murriztea, eta gutxietsi egiten zela, erabat gainera, garai hartan zeukaten eta gaur egun gordetzen duten boterea. Lehen ahotsa Francis Pongerena izan zen. Haren arabera, Braqueren artea «klasikoa» da, eta, hortaz, «burgesa» –hor ia sinonimoak dira bi hitzak–. Baina, batez ere, «magikoa» da, azalpen-ahalegin orori aurre egiten dion arte bat da. Adostu egiten ditu segurtasun burges jakin batzuk, non «ordena eta edertasuna, luxua, lasaitasuna baizik ez baita dena...», eta esperientzia bizituaren indar bizi misteriotsua¹³. Bigarren ahotsa Carl Einsteinena izan zen. *Georges Braque* antimonografia harrigarria idatzi zuen, XX. mendearen hasierako arteari buruzko gogoeta zabal bat, Braqueren kasuan oinarritzen dena, hura baitzen gehiena miresten zuen pintore modernoa. 1930-1931 idatzia da, eta aurrenekoz 1934an argitaratu zen¹⁴. Einsteinen ideiak argigarriak dira guztiz, *Kaneforak*, eta hauek eragiten duten astinduak sinetsarazi baitzioten kubismoak eragindako arte modernoak helmen iraultzailea zuela. Einsteinen iritzian, Braquek 1920ko hamarkadan margoturiko irudiek ez dute agertzen kultura modernoaren sofistikazioaren aurreko mendekotasunik eta, era berean, ez dira haren luzapena; aitzitik, hark, hogeiko hamarkadaren amaieraz gero, «egoera primitibo», arrazoiaren kontratatzat identifikatzen duenaren aldera daramate¹⁵. 1920 hamarkadako «ordenarako deia» goraiatzaren zuten alabantzen kontzertuaren baitan, esperogabea eta bereziki pizgarria gertatu zen kritikari alemaniarren jarrera hau.

Carl Einsteinek Parisen ezagutu zuen Braque, 1910 baino lehen. Kubisten saleroslea zen Daniel-Henry Kahnweilerrek izan zuen gutun-trukeak argi erakusten du ezagutzen zuela ordurako Braqueren meritu berezia, baita Juan Grisena ere, eta hori baita 1922ko urriko *Kaneforak* erakusketak baino lehenago ere¹⁶. Parisko erakusketaren unean, Carl Einstein Alemanian zen; ez zuen, bada, margolan haien berri izan erakusketa egin eta hilabete bat edo bi igaro arte, Kahnweilerrek mihisetako baten argazkiak bidali zizkionean, Juan Grisen azkenaldiko figura batekin batera. *Kaneforak* lanaren aurkikuntzarekin, bere asmoari eusteko aukera ikusi zuen. Bere ustez Parisen gertatu den bilakaera garrantzitsu baten lekukotasuna utzi nahi zuen: arte berri bat sortu zen, eta uko egiten zion mundu ikusgaiaren ikuspegi «analitikoari», ikuspegi «sintetikoari» ipintzeko haren lekuan, subjektua berreskuratzen hasteko¹⁷. Hortxe dago Kahnweilerrek Einsteinari aurreko gutun batean idatzi ziona, seinataluz pintura berria «subjektua jaiotzen den forma koloreztatueta» oinarritzen zela¹⁸. Eta nahiz eta Braqueren *Kaneforak* obrak itxuraz modu lazgarrian markatu gaira itzultze hau, Einsteinek ez zuen horretan ikusten kubismoarekiko hausturarik, asmaketa formal berez kubista batean aurkitzen baitzuten, egiaz, topaketa horiek beren iturria. Abenduko gutun batean, honako hau adierazten zuen teorialari alemaniarrek: «Braquek bere Biluziarekin (*Nu*) eta Grisek bere Mojarekin (*Nonne*) pintura salbatu dute»; «inoiz baino kubistagoak gara»¹⁹. Eta iragarri zion Kahnweilerrri azterlan labur bat idatzi zuela Braqueren eta Grisen pinturretan oinarritua.

Hurrengo urtean, *Das Kunstblatt* alemaniar arte-aldizkariak argitaratu zuen azterlan hori. Bada bertan pasarte garrantzitsu bat argi adierazten duena Carl Einsteinek azkenik *Kaneforak* mirestekoa aukera izan duela, eta ez bakarrik obraren zuri-beltzeko argazkia. «Braqueren biluzia, koloreari eta inguraden tratatibideari dagokionez, harrigarriki berrizalea gertatzen da; terrakotazko gorputz hau, hostotzaren berde-kolorea, gris arrosakaraz inguratua, atzealde gaztain-kolore, urdin-beltza eta terrakota argi baten gainean altxatzen da. Modeloaren gainean saiatu ondoren, neurrira egindako xehetasun guzti-guztiak finkatu diren biluzia da. Hunkiturik, Seuraten agindu erraldoia eta Goujonen irudiak bururatzen zaizkio bati beharbada; pintura frantsesa primeran orienta zitekeen

halako koadro batetik abiatuta. Ez dauka kasik mural baten efektua, are gehiago uko egin diolarik cézannetar faltsuen eredu ilusionistari»²⁰. Sarritan aipatzen da Goujon lan honetan erreferentzia gisa, harengandik abiatuta hasi zelakoan Braque «eredu ilusionistatik» eta irudikapen konbentzionaletik urruntzen, lehenago kubistek egin zuten bezala.

1922-1923 urteetan, 1928an behin betiko egoitza Parisen hartu ondoren, Carl Einsteinen analisiak oraindik ez du bere *Georges Braque* obrak duen heldutasuna, Georges Bataille, Michel Leiris eta *Documents* aldizkariaren inguruan bildutako zirkuluan murgildu ondoren idatzi baitzuen hura. Baina argi dago *Kaneforak* ezagutu izanak posizio postkubista zurrin baten bidetik eraman zuela. Einsteinek ez zuen *Kaneforak* erreferentziazko koadro «klasiko» batekin lotu; haren iritzian, areago iragartzen dute irudi horiek berak 1930ko hamarkadako Braqueren irudien «erromantizismoa» deitzen duena, zeina osorik garatuko baitzen metamorfosi mugagabeak gertatzen zaizkien pertsonaiak agertzen dituzten Hesiodoren *Teogoniarentzako* grabatuetan.

Komeni da Braqueri buruzko Carl Einsteinen monografia hau eztabaida jakin baten baitan kokatzea: eskatu behar ote zaion arte modernoari asmo iraultzailea bereganatzeko, munduaz dugun esperientzia aldatzeko ahalmen gisa ulertua. Ikusmolde horren arabera, esperientzia sakon bat biziartzen die arteak ikusleei, izakiaren dimentsio fisikoak eta psikikoak bateratzen dituena; mundu modernoak konformismoaren, arrazionalizazioaren eta mekanizazioaren biderei jarraituz birrindu duena berregiteko erantzukizuna du arteak. Argi identifikatu behar dira gainditu beharreko etsaiak: usadioaren erosotasuna, konbentzioen sedukzioa, aldatu ezin denaren segurtasun morbidoa, egiaz bizituriko esperientziarekiko haustura, zeina bat baitator pentsamolde analitiko, abstraktu eta idealistarekin; hitz bakarrean, Einsteinen arabera, arte figuratibo «klasikoan» bildua dagoen guztia. Sebastian Zeidlerrek agertu zuen elkar ezin suntsitu duen kontrako bi indarren artean dagoen tentsio baten gainean eraikitako mugimendu baten gisa ulertzen zuela Carl Einsteinek XX. mendeko artea. Alde batetik, egiaz bizituriko esperientzian murgiltzeko desira, norberaren galeraren eta heriotzaren aurrez aurre gertatzearen arriskuarekin; bestetik, etxearen segurtasunaren eta egonkortasunaren premia, denboragabetasunak heriotzari erronka egiten dioten idealen iraunkortasuna: hau da, «klasikoak» deitzen diren balioetan dagoen guztia. Haren ideiek oihartzun egiten diote Freuden ideiei, hark ere kontrakoak elkartu baitzituen: Eros, bizitza-pultsioa, eta Tanatos, heriotza-pultsioa. Modu berean, Nietzsche-ren ikuspegi dionisiakoaren eta apolineoaren arteko oposizioan oinarritzen da Einstein, horditasun dionisiakoaren eta betebeharrapolineoaren arteko tentsio artistiko horretan²¹.

Einsteinentzat, esperientzia bizituan murgiltzen du pintura Picassoren eta Braqueren kubismoak, eta ikustearen ekintza bera bideratzeko agintzen dio arteari: gorputzak eta gauzak ez antzematea unitate egonkorren moduan, baizik eta talka bisualen jarraipen eten baten moduan²². Hala, berriz ere Einsteinen hitza hartuz, arte kubista «haluzinatzailea» egiten da, pentsamolde abstraktu, idealizatzailetik askatzen da. Braqueren eta Picassoren pintura kubistak egitura «tekoniko» baten arabera eratzen dira, behin eta berriz erabiltzearen ondorioz sendo finkatuak dauzkagun forma arkitektonikoak baliatzen dituzte, bizitzaren eta haren nahitaezko emaitza den heriotzaren kontrako harresiak bihurtu baitira. Sorkuntza «tekonikoa» ez da abstrakzio bat; alderantziz, gure izaki sakonetik sortzen den sentazio bat da. Pintura kubistan, era askotako ikusmoldeen bitartez esperimendatzen den pertzepzio bisual aldakor baten indar oldartsuaren nahitaezko kontrapisua da²³. 1930eko hamarkadako Braqueri buruzko testuak idatzi zituen arte, Carl Einsteinek «haluzinazioaren» eta konposizio «tekonikoaren» arteko tentsio gogor hori gordetzen zuen. Bere hausnarketa Braqueren obren aurrez aurre ipini ondoren, haluzinazio mugagabe horietan, azkenean, ezin saihestuzko metamorfosi-ahalmen bat ikusi zuen, energia psikikoa indarberrituta sortzen zen formen eta figuren aldaketarako ahalmena.

Azter dezagun orain xeheago *Kaneforak* lana, baita 1920ko harekin lotuak dauden hamarkadako marrazkiak eta pinturak ere, Carl Einsteinek Braqueren obraz eta haren haluzinazio, tektonika, bizitza eta heriotzaren kontzeptuez ematen duen interpretazioaren aurrez aurre. 1920-1921 urteetan, Picassoren sustrai klasikoko irudiek gorputz klasikoaren gaiarekin adiskidetzera bultzatzen dute Braque inondik ere, baina pintor frantsesaren irudiak Picassorenak oso ez bezalakoak dira. Azken horrek estatua hilak diruditen baina aldi berean, paradoxaz, bizitzaren suhertasuna gordetzen duten gorputzak margotzen ditu. Haien betetasun eskulturala ez dator huts-hutsik poseetatik –antzinakoak edo Errenazimentuaren ondokoak dira–, baizik eta, areago, egiteko moduak ia-ia ematen duen bolumen-sentsaziotik, posible balitz bezala irudi horiek brontzean urteza. Mihise horiek hildako biziak diruditen emakumeen biluziak agertzen dituzte, haragi eta odolezko gorputz baten beroa harrizko monumentu baten astuntasunarekin bateratzen baitute. Esan den bezala, *Kaneforak* lanerako ezagutzen den lehen azterlanak pentsarazten du eskultura bat zerabilela Braquek gogoan, baina geroago, ikatz-zirizko zirriborroetan eta pinturetan beretan, jadanik ez da erliebe handiko proiektu baten arrastorik geratzen. Braqueren gorputzak gainazalean zabaltzen dira, buztin malgua lantzen ari balitz bezala. Eta, hala eta guztiz ere, koadro horiei gertutik begiratzean, mihiseko zimurdura idorrek ezeztatu egiten du samurtasunezko lehen ikuspegi hori. Mihise hauetan, gorputzak zabaldu egiten dira eta osorik inbaditzen dute pinturaren espazioa. Carl Einsteinek ulertu zuen bezala, pintura hauek erabat iraultzen dute gorputzen irudikapen klasikoaren hiru dimentsioko lilura. Picassorenek ez bezala, biluzi hauek ez daukate heriotzaren gelditasuna. Braqueren ukiuak gainazala indarrez biziartzten du. Mihiseko lehengai lurtsu eta apartsuak gainazal gorabeheratsua eratzen du, erliebeek eta hulguneek korritzen dutena, eta halaxe daude landuak zentimetro guzti-guztiak. Gorputzaren ingeradak –aldakak eta besoak– atzealdean eta jantzien tolesetan urtzen diren tokietan, haustura ilunen arrakalak sortzen dira, ubideak uraren gainazalean bezala; modu berean, zehaztasunez marrazturiko lerro beltz batzuek –lehengai piktorikoan leudekeen orbainen moduan– uhin-erritmoak sortzen dituzte konposizioa egituratzen duten lerro bertikalen artean. Carl Einsteinen arabera, egitura tektoniko hori markatuagoa dago irudia nahiz etengabe handitzen den espazioa urtzen diren gainazal batean. Braquek argitasun errealearen peko gorputzen esperientzia frogatua itxuraldatu eta bizitza-ekintza den esperientzia piktorikoa bihurtu du.

Figura hauek ezin dira inola ere bereizi pintatuak dauden gainazaletik; hautaturiko formatua funtsezko elementua da sorkuntza-prozesuan, eta horixe berresten dute gorago aipaturiko 1923ko komentarioek, Braquek bere pinturen formatuaz egindako haiek. *Kaneforen* siluetak markoraino zabaltzen dira, ia-ia txikia egiten dute inguratzen dituen espazioa. Ulertzen dugu orduan figura eta formatua korrelazio estuan daudela pentsatuak. Mihisera hurbiltzean, berebat ulertzen dugu noraino den marra obraren gauzatzea gidatzen duen beste printzipio formala. Marra horrek batzuetan akats baten antza izaten du, beste batzuetan urduria da edo zabaldu egiten da mugimendu zabalago baten trazuari jarraituz. Irudirik txikienetan eta gutxiena landu direnetan antzematen zaio ongiena marraren espontaneitate sortzaileari. Mihise horietako batean –katalogatu gabea oraindik–, *Hiru emakume bainua hartzen* (*Les Trois Baigneuses*) ikusten dira, itsasertz harritsu batean, ohol horizontal estu batean margotuak. Biluziak kolore-isuriak besterik ez dira, gaztain-kolore iluneko edo argixeagoko arrastoak, pintzelarekin urduritasunez marrazturiko ingeradak, marra zuri uhintsuak eta espontaneoak. Mugimendu erritmiko eta bihurri batek ezaugarritzen ditu 1920ko hamarkadako irudien pinturak, baita haiekin lotzen diren marrazkiak eta pastelak ere. Mihisea bizitasun indartsu batez suspertzen da, eta horrek, hala ere, egitura bat ematen die formei; osteria ere Carl Einsteinen hitzak erabiliz, mugimendu hori aldi berean da haluzinatzailea eta tektonikoa. Ia osorik Braqueren figuren marrazkiei eskainitako 1927ko testu batean, honako hau idatzi zuen Tériadek: «Eta Braqueren marra emozionatu horretaz nahi dugu hitz egin, horditasun moduko batean, findu eta uzkurto egiten baita formak biltzeko eta bere egitura hermetikoki ixteko duen desiran»²⁴. Gainazala eta marren eta marra horiek zeharkatzen dituzten lerroen mugimendua azpimarratu nahi ditu nire analisiak. Gainazala Braqueren kubismoaren «espazio

taktilarekin» dago lotua. Mugimenduari dagokionez, batez ere figuren pinturetan ageri den bihurtasun libre batek ezaugarritzen du. Esan dudana bezala, Carl Einsteinek eta Kahnweilerrek pentsatzen zuten *Kaneforek* ez ziotela kubismoari inolako traiziorik egiten, alderantziz, betikotu egiten zutela. Einsteinen interpretazioaren arabera, sintesi kubista bat ikusi behar da irudi hauetan, 1930eko hamarkadako lehen urteetako figuren balizko metamorfosien alderako bidea erakusten duena. Einsteinentzat, eta horretan Grisi eta Kahnweileri jarraitzen die, Braqueren objektuak haren hizkuntza piktoriko guztiz bereziaren, haren erritmo pertsonalaren, hark modu berezian biziartzat zuten gainazalaren emaitzak dira. Einsteinek analizatu zuen, bere *Georges Braque* obraren amaieran, 1918aren ondoren pintoreak egindako lana ere, nahiz eta irudien pinturak esplizituki landu ez. Marra uhintsuaren funtsezko eginkizuna azpimarratzen du lan horretan, eta azaltzen du Braquek, bere artearen estadio honetan, garatzea lortu duela bere «elementu formalen kanon» propioa; eta hain ederki gobernatzeko duela sorkuntza, non «forma braquetarrak» objektuen eta irudien «errealitate objektibo» bihurtzen baitira. «Haren forma asmatuen sintaxia –idazten du– hain arina egiten da, non gerraondoko lanetan, zeinak akasgabeak baitira maila piktorikoan, egiaz sortzen baitu gauzak berpizten direlako irudipena, erreproduzituak izan gabe ordea»²⁵. Braqueren irudiak «forma braquear» horietatik kanpo sortzen dira, ez dira irudikapenaren prozesu konbentzionaletatik eskuratzen; aurkeztuak dira, ez irudikatutak.

Pintura hauek arkitektura bat baldin badaukate, «arkitektura braquearra» da –estilo barrokoaren edo Art Nouveauren laburdura–, zeina bermatzen baita koadroaren osagai guztiak adosteko errepikatzen diren bihurtasun soileko elementuen gainean. Errepikapena da «tektonikaren» printzipio formaletako bat, Einsteinek ulertzen duen bezala, eta aukera poetiko berrien iturria da haren ikuspegitik. «Forma berdin-berdinak edo antzekoak erabiltzeak motibo desberdinak kateatzeko esan nahi du formak esanahi asko dauzkala eta forma berak, objektuen mailan, gauza asko esan nahi ditzakeela [...] Alabaina, hortxe datza aukera poetikoa [...]»²⁶. 1920ko hamarkadako figuren pinturetan, biluziak eta bainulariak biluziak eta bainulariak bakarrik dira; besterik ez. Alabaina, beren iturria «arkitektura braquear» horretan topatzen duten neurrian, eta forma delikueszenteen mugimendu motela dela medio, metamorfosi-agindu bat iragartzen dute; eta agindu horixe beteko du Braquek, *Hesiodoren teogoniako* irudiekin. Gainera, gorputzari berez duen hierarkia emanez, Braquek (Picassok bezala), bidea zabaltzen dio jadanik pertzepzio bisual hutsera eta irudikapenera mugatzen ez den arte bati. Bide bat urratzen du indartsu bizitako esperientzia piktoriko baten dimentsio psikikoaren aldera.

Ageriko gauza bada ere Goujon eta Poussini omenaldia egiten diotela, zaila gertatzen da esatea «klasikoak» direla, hitzaren zentzu konbentzionalan, Braqueren hogeietako figuren pinturak. Arte-kritikariek eta historialariek ezarritako sailkapen zurrunejak gezurtatuz, Carl Einsteinek obra hauek daukaten berrikuntza artistikoaren ahalmena azaldu zuen. Klasikoak al dira funtsean, hitz horri «ordenarako deia» mugimenduan eman zitzaion zentzuan? Edota esperientzia bizituaren indarrari jarraituz bakarrik margotzeko borondateak ote darama Braque idealismo-forma orori ihes egitera? Gauza bat bada segurua: Carl Einsteinekin izan zuen adiskidetasunak erakutsi zion klasikoak omen diren irudi hauek duten indar guztia, azken batean antiklasikoa, eta halaxe erakusten digu gaur egun ere.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharrak

1. Halaxe izendatzen ditu Roger Allardek, urriaren amaieraren aurreko beste kritika batean. Ikus *infra*, 4. oharra. [itzuli]
2. Pierre Cèpe, «Les réticences de Georges Braque», *Paris-Journal*, 1923ko apirilak 13. [itzuli]
3. A. Schneeberger, «Le Salon d'automne», *La Revue de l'époque*, 4. urtea, 30. alea, 4. saila, 1922ko abendua. [itzuli]
4. Roger Allard, «Le Salon d'automne», *La Revue universelle*, 1922ko urria. [itzuli]
5. Louis Vauxcelles, «La jeune peinture française», *L'Amour de l'art*, 1920ko uztaila. [itzuli]
6. Roger Bissière, *Georges Braque*, Paris, Éditions de l'Effort moderne, 1920, hemen erreproduzitua: *Cahiers d'art*, I-II. zk., Georges Braqueri eskaintako ale berezia, 1933, 33. or. [itzuli]
7. Carl Einsteinek egin zuen analogia hori 1923an *Das Kunstblatten*. Ikus *infra*, 20. oharra. [itzuli]
8. Roger Fry, «La peinture moderne en France», *L'Amour de l'art*, 1924ko maiatza, 141. or. [itzuli]
9. W. G. [Waldemar-George], «Le Salon d'automne. I. La Peinture», *L'Amour de l'art*, 1922ko urria, 307. or. [itzuli]
10. *Paris-Journal*, 1923. Ikus *supra*, 2. oharra. [itzuli]
11. 1926ko martxoak 8-27. Tituluaren bidez ezin da zehatz jakin, batetik, zenbatekoa izan zen erakusgai jarri ziren figuren ehunekoa, eta, bestetik, natura hilena. [itzuli]
12. Benjamin H. D. Buchloh da garai honetako pintura europar klasikozalearen gaitzeslerik kategorikoena (eta nire ustez oso sinplista); ikus «Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return to Representation in European Painting», hemen: Benjamin Buchloh, Serge Guilbeaut, David Solkin (zuz.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, 81-115. or. [itzuli]
13. Francis Ponge, «Georges Braque le réconciliateur», *Labyrinth*, 22-23. zk., 1946ko abenduak 23. [itzuli]
14. Carl Einstein, *Georges Braque*, Paris, Chroniques du jour, 1934, Liliane Meffre-k zuzendutako argitalpen batean, Jean-Loup Korszilius-en itzulpen berri batekin, zeina egin baita Berlingo Akademie der Künste-n dauden Carl Einstein artxiboetan aurkituriko makinaz idatzitako alemanierazko testu batetik. Meffreren bertsio hau erabili dut artikulu honetako aipamenetarako, C. Einstein, *Georges Braque*, Brusela, La Part de l'oeil, 2003. [itzuli]
15. Carl Einsteinek «itzulera egoera primitibo batera» gaiari buruzko egindako gogoetentzat, *ibid.*, 32. or., 14. oharra. [itzuli]
16. Ikus Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, *Correspondance 1921-1939*, Liliane Meffreren itzulpena, aurkezpena eta oharra, Marseille, André Dimanche éditeur, 1933, 11. gutuna, 34-36. or. [itzuli]
17. 1922ko abenduko gutun batean ageri da Carl Einsteinek argazki hauek jaso zituenean izan zuen erreakzioa. *Ibid.*, ikus 13. gutuna, 16. oharra, 38-40. or. [itzuli]
18. Kahnweilerrek Einsteini bidalitako gutuna, 1922ko azaroak 24, *ibid.*, ikus 12. gutuna, 16. oharra, 37-38 or. [itzuli]
19. Ikus *supra*, 17. oharra. [itzuli]
20. «La peinture est sauvée, les pompiers sont déçus», *Das Kunstblatt*, 7. alea, 1923, Liliane Meffrek itzulia, hemen: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1. alea, 1979 uztaila-iraila, 21. or. [itzuli]
21. Sebastian Zeidlerrek argudio sinesgarriak ematen ditu auzi honetaz, hemen: «Life and Death from Babylon to Picasso: Carl Einstein's Ontology of Art at the Time of Documents», *Papers of Surrealism*, 7. emanaldia, 2007, «The Use Value of Documents». [itzuli]

22. Einsteinek kubismoaz zuen posizioaz, ikus C. Einstein, 2003, *op. cit.*, 32. or., 14. oharra. [itzuli]
23. Einsteinek «tekonikaz» zuen posizioaz, ikus ibid., 107-113. or., 14. oharra. [itzuli]
24. É. Tériade, «Les Dessins de Georges Braque», *Cahiers d'art*, IV-V. zk, 1927, 141. or., hemen erreproduzitua: Tériade, *Écrit sur l'art*, Paris, Adam Biro, 1996, 88-90. or. [itzuli]
25. C. Einstein, 2003, *op. cit.*, 130. or., 14. oharra. [itzuli]
26. Ibid., 117. or., 14. oharra. [itzuli]

GEORGES BRAQUE, 1920KO HAMARKADA

PHILIPPE DAGEN

«Surrealismoa eta pintura» lanean, André Bretonek luze idatzi zuen Georges Braque, aztertu zituen beste pintore batzuek baino askoz luzeago. Baina Picassorekin hasten da haren liburua; omenaldi oparoago bat eskaintzen dio hari, bereziki aipagarria gogoan hartzen bada data horretan Picassoren lanean surrealismoaren poetikarekiko adostasunaren aztarren gutxi dagoela oraindik. Haren adierazpenaren sekuentzia ez da hutsala, ezarritako ordena islatzen baitu: Picasso, eta gero Braque. Bretonek errespetatzen du ordena hori, garai hartan idazten zuten beste askok bezala, ondorengo garaietako beste askok bezala. Ezin dugu gertaera hori alde batera utzi, eta Braquek ere jakin behar zuen. Lehen Mundu Gerra baino lehenago onartu zen Braque eta Picasso direla, mirespenez nahiz amorrazioz, «kubismoa» deitzen denaren bi asmalariai, deituen ordena alfabetikoan. Gerraren ondoren, ezin zaio neurri bera aplikatu metamorfosi estilistikoek harritzen eta traiziora edo mirarira deitzen duten pintoreari, eta, alderantziz, kubismoan ainguratua jarraitzen duenari, zeina ordurako nazioarteko kritikak eta eskolak oro har ontzat ematen zuten nozioa baitzen, erraz ulertzen ziren arau eta prozesuekin. Ezin dugu pentsatu Braque ez zela aldaketa horretaz konturatu, mikaztasunez agian. «Picasso, bere jeinua dela medio zintzotasunezko betekizun moral orotatik aske, Picasso, itxura eta errealtatea etengabe nahasten dituen hura, [...] maisua da oraindik ere hura gabe sarritan etsia zela pentsatuko genukeen egoera batean»¹. Bretonen hitzak dira. Braque ondoren doa. Bera une horretan dagoen egoeraren adibide argia da Bretonek hari buruz idazten duena: zalantza, duda. Poetak 1908 eta 1914 bitarteko Braqueri dion errespetuak babesten du pintorea Bretonek «ordenara itzultzearen» aldera eta ondo saltzen den modernotasun burges baten aldera erori direnei –Matisseri eta Deraini esate baterako: «bi lehoi zahar etsigarri eta etsi»– zuzentzen dizkien sarkasmoetatik. Bretonek ez du pentsatu nahi Braque halako kapitulazioetara hel daitekeenik. Baina, era berean, ez dio krediturik eman nahi behinolako esperimentazioetan oinarrituta. Normalean zalantzarik gabeko gizona zen Breton apologian nahiz mespretxuan, baina oraingoak ametitzen du ez dakiela zer pentsatu. Oso gizon zintzoa da. Hari zor diogu, bada, hamarkada hartako Braqueren obraren ezaugarria den iritziaren nahasmenduaren adierazpenik argiena. «Hala, bada... errefuxiatu handi bat da gaur egun Braque. Beldur naiz, bi edo hiru urte barru, ez naizela haren izena ahoskatzeko gauza izango. Aurreratzen ari naiz. Apollinairek, 1918an jadanik, eraso egiten zion. [...] Ez zuen aurkitzen behar bezain gogorra zen hitzik –eta beste aitzakia batzuk topatzen zituen– men egiteko itxurak egiten zituztenak azpiratzeko. Ordurako Braque haien artean zela ematen zuen»². Kubismo cézannetarra eta *papiers collés* (paper itsatsiak) gogoratu jarraitzen du. Obra horiexengatik isiltzen du Bretonek epaia. Baina «Braqueren eskuak dardara egin du». Azken esaldiak zitalak gerta litezke. «Nahiago nuke miresle bakar bat ere errezelo hauez konturatuko ez balitz. Zertarako esan, gauza guztien gainetik, ahotan daukagun hark gure arretaren berehalako objektuen artean ezar daitezkeen, hain nekez mespretxa daitezkeen *erlazio konkretuen* maisua izaten jarraitzen duela?»³. Dударik ez dago Breton prestatzen ari dela adio esateko, edo okerragoko zerbait, jadanik interesatzen ez zaion pintore honi. «Erlazio konkretu» horiek gutxiago hartzen dute haren arreta beste batzuek baino: *erlazio subjektiboak*, ezin iragarrizkoak, onirikoak dira beste horiek, eta Braqueren natura hiletatik urruti daramatzate «berehalako objektuak». «Gauza guztien gainetik» hori krudela da. Errepikatzen delako gaitzespenari –errepikatzea merkatuari men egitea baita, merkatua errazago aritzen baita tratuan bildumazaleak jadanik ohituak diren objektuekin–, Bretonek beste bat eranstean dio: «Gertatzen dena da Braquek “Emozioa zuzentzen duen araua estimatzen duela”, eta ni berriz arau horri berorri bortizkeriaz kontra

egiten setatzen naiz. Nondik ateratzen du arau hori? Jainkoaren ideiarene bat izango da inondik ere hortik». Azken esaldi horri erreferentzia egiten dio honela bukatzen den ohar oldarkor batek: «Jainkoa, zeina ez baitugu deskribatzen, zerri bat da»⁴. Garai hartan surrealisten sustatzen duten kristautasunaren kontrako polemikatik aterea da oharra, eta hura dela-eta, aldizkariaren 8. alean, argazki bat ematen da: «Benjamin Péret gure lankidea apaiz bat iraintzen». Ez lioke eragingo, hortaz, Braqueri, Breton ez balitz jabetu, salatzeko, hain maiz aipatzen den esakuneaz: «Emozioa zuzentzen duen araua estimatzen dut, eta araua zuzentzen duen emozioa»⁵. 1917ko abenduan argitaratu zuen Braquek *Nord-Sud* aldizkarian, Pierre Reverdyren ekimenez, beste aforismo batzuekin batera, «Pinturari buruzko gogoetak eta hausnarketak» liburuan. Poetaren asmoa, itxuraz, pintorearen aginpidea sendotzea zen, arte garaikidearen teoriarari-posizioa heltzen utzita hari –gerra baino lehen ez zuen posizio horretara heltzeko desirarik izan nonbait, Apollinaire edo Gleizes-Metzinger bikoteari utzita arte plastikoen ikusmolde berriaren definizioa–. *Nord-Sud* argitalpenak, era berean, Braque itzuli delako albistea emateko meritua du, gerrako zaurietatik suspertuta, eta osteria ere toki garrantzitsu batean egotea dagokiola dio. Braque existitzen dela gogoratzen da, noiz, eta *Parade* obrak Picasso bihurtu duenean, argi dago, garai hartako artistarik komentatuena. Posturak argi eta garbi banatuko ziren bien artean. Picassori egozten zizkieten, 1914. urteaz geroztik jadanik, naturari imitatuz, erretratuak eta natura hilak marrazten zituen obra haiek eragiten zituzten sorpresak, eskandaluak, borrokak; Braqueri, berriz, jarraitutasun kubista, zehaztasuna, metodoa, «eraikitzailearen» maila egozten zioten, garai hartan modan zegoen hitz bat baliatuz.

Beharbada ez gara behar bezala jabetu «Pinturari buruzko gogoetak eta hausnarketak» liburuaren argitalpenak, batzuen aurrean bere helburuak eskuratu zituen arren –aurren–aurrenik, *Nord-Sudeko* taldearen aurrean– beste batzuen aurrean ez zituela hain efektu positiboak eskuratu, eta kaltegarria ere gertatu zela zenbaitetan. Bretonek «arau» hitzaren eta dotrina-doinuaren kontra protesta egin baino lehen, areriotasuna sumatzen da tankera honetako esaldietan: «Halabeharrez datozkit Braqueren txorakeriak burura. Lehortasun eta sorgortasun ikaragarria dute. Aldi berean dago haietan fanatismoa eta hasieren ahanztura arin bat. Mendeetako pintura falta du, pintura ona eta pintura txarra, aldekoa edo kontrakoa, artearen ideia bat osatu ahal izateko. Fantasia erregulatu nahi du. Tira, ez du merezi horretaz hainbeste hitz egitea, eta, hala ere, denok pentsatzen dugu horretan»⁶. 1918an idatzi zituen esaldi horiek, bere kanpamentuan, 1914 baino lehen Braquerengandik oso gertu egon zen pintore batek –eta gero berriz ere egongo zen oso gertu–, André Derainek. «Harritzen naute Braque lotinantaren aforismoak, pena ere eman didate, aitortu behar dut. Hori aldizkari lotsagarria!»⁷. Horrelaxe hasten da Alice bere emazteari bidali zion gutun bat. Zalantzarik ez da baduela zerikusia Derainen amorrazioan, eta handia gainera, erretagoardiara igarotzea –edo haren kide askok aterpe erosoan topatu zuten kamuflaje-lantegietara– lortzen ez duen artista baten abaildura handiak. Haren erreazkioak oso argi adierazten du nondik eraso egin lekiokkeen Braqueri: bere buruari egozten dion autoritate-posizioagatik –Derainek estigmatizatu egiten du, «Braque lugarteniente» dela esanez, ofizial bat, baina bera artilleroa besterik ez dela–; eta funtsagatik, bere arrazoizko neutraltasunagatik eta bere berrespenengatik, zeinak Derainentzat aldi berean baitaude errealitate urrun eta hutsalak baitira. Braque, bere iragan kubistaz eta are gehiago borrokalari-ohia eta gerrako zauritua izateaz erakuskeria eginez, arte frantsesaren pentsamenduaren maisu gisa nagusitzen arituko litzateke, «gerrako kulturaren» garai batean adjektibo horrek dakarren abertzaletasun-zamarekin, germanofobiaren eta nazionalismo sistematiokoaren paroxismoa eramanda.

Susmo haiek ez ziren guztiz okerrekoak. Une hartako kritikak irakurriz, gauza argia da Braque zela, hain zuzen ere, arte frantsesaren gailurra; zein, eta, urte batzuk lehenago, bere gaitzesleek «Kubismus»aren jarraitzailetzat hartzen zuten hura hain zuzen ere: arte nazionala usteltzeko xedea zuen asmakeria alemaniarren jarraitzailea. Eta orain artista frantsesetan frantsesena izatera goratu dute, bere jatorriari, prestakuntzari eta praktikari esker. Braqueren aitak eraikuntzarako pintura-enpresa txiki bat zeukan Le Havren; eskulangileen mundukoa zen pintorea beraz, esan

ohi den bezala, belaunaldiz belaunaldi igortzen diren jakintzaren eta lan-usadioen gordetzailen mundu horretakoa. Roger Bissièrek idatzi zuen, Braquek lehen erakusketa egin zuenean Paul Rosenbergen galerian 1919an, «paretako pinturaren enpresa-gizon baten semea» zela artista, eta «egur faltsuaren edo marmol faltsuaren langintza neketsua ikusten eman zuela gaztaroa, “geruza finen” eta “geruza lodien” arte konplikatuan trebatu zuten, aitarentzat lan egiten zuten langileengandik ikasi zuen tonu bat nahasi gabe osatzeko eta zuzen aplikatzeko zientzia, “harikia” eta “letra” egiten ikasi zuen»⁹. Eraikuntzako langileen gremioaren erreferentzia horrek, langileen aipamenak eta modu enpirikoan eskuratzen den heziketa praktikoa baten ikusmoldeak ikusarazten dute artista gaztea modu naturalean trebatu zela, aitarengandik semearengana igarotako tradizio batean. André Lhotek argudio hori bera garatu zuen une horretan. «Braque jaunak harmonia sanoak, beteak egiten ditu, tonu hautsiekin; ereduak konkordantziez baliatzen da, eta etxe-pintoreen erreperitortik hartutako konkordantziak dira gainera, haiek baitira tradizio piktorikoaren azken ondorengoak. Izan ere, eskulangile hauek pintore eskolatuek baino hobeto ezagutzen dituzte pinturaren formulak, funtsezko prozesuak»². Goritasuna, tradizioa, ereduaren bitartez trebaturiko eskulangileak, arte ederretako irakaskuntzak sorturiko pintoreen orde... Argi ikusten da nola komeni zitzaion diskurtso hori herritik ateratako soldaduak goraiatzeko dituen herrialde bati, heroiak izan diren «jende xumea», «Frantziagatik eroriak», Braque bera bezalaxe, zeina hiltzeko zorian egon baitzen. Braque lanaren munduaren emaitza da, zeina keinuen eta balioen igorpen genetikoarena baita: haren arteak, hortaz, «harmonia sanoak» eratua behar du egon. Diskurtso hori behin eta berriz errepikatzen da Braque dela-eta, hainbestearino, non, 1922an, Udazkeneko Saloiak egiten dion omenaldian, André Salmonen krudelkeriaz epaitu zituelarik Braqueren *Kaneforak* (*Canéphores*), hala eta guztiz ere, puntu horretan pintorea amore ematera behartua sentitzen da. Obra horiek arbuatzen ditu, baina ia segituan honela dio: «Lan horietan ikusi nahi dut duela hamabost urteko Braqueren kezketarako itzulera –eta seguruena emankorra izango da gainera–, langile zintzoaren irakasbideak, etxe-pintorearenak, bere lankideei ikasi behar zirela gogorarazten zien harena»¹⁰. Ez dirudi Braquek protesta egin zuenik genealogia horren eta egozten zizkieten definizio-ezaugarri horien kontra. Eta, era horretan, errazago irauin zuten. 1930an, berriz ere, Paul Rosenbergen galerian egin zen *Braque-Picasso* erakusketa zela-eta, Lhotek berean jarraitzen du: «Braque [...] da pintura frantseseko morroirik sendoena, eskulangile ona oroz gain. Eskulangile batentzat, berdin da Ingres edo Chardin deitzen den; ideiak edo sentimenduak adierazi baino areago, hasitako obraren bururatze teknikoak azken-azkenaren eramatea da xedea. Horretarako, enpirismo oro baztertu, esplorazio oro saihestu behar da. Hutsik egin ezin dezaketen formulak bakarrik jotzea komeni da, material jadanik erabiliz bakarrik baliatu. [...] Garai batean beren bikaintasuna agertu zuten forma eta erlazio haiek erabiliko dira, konposizioa eta eritimoa areago hobetuz. Erraza gertatzen da Braqueregan antzematea langilearen espirituaren askatasunarentzat hain beharrezkoa den arau honen erabilera. [...] Artista honen irudi metaforiko bat osatu nahi bagenu, irudikatuko genuke ezinegonaren kontrakoenaren gisan, aztoramendu gutxienekoaren gisan, zuhurrenaren gisan, eta, enpresagizon idealaren moduan, bere printzipioetan sendotasunez finkatua»¹¹. Oposizioz –espero izateko oposizioa da–, «inspirazio probidentzialaren», «arrikuaren eta esperimendazioaren zaletasun suharraren» eta «etengabeko mugimenduaren aldean» sailkatzen da Picasso. Hala bada, «pintore frantsesari, bere oinarrietan hain sendo bermatua dagoen, hitz bakarrean, hain klasikoari den horri, pintore erromantiko espainiarra kontrajarri behar diogu hemen»¹². Kenneth Silverrek eta Romy Golanek «ordenara itzultzearen» eta 1918ko azaroaren 11ren ondorengo Frantziako balio nazionalen eta Kamera «hodeiertz-urdinaren» gorespen diskretu edo indiskretuaren gaineko lanak argitaratu ondoren ondoren, ez da beharrezkoa berriz ere xehetasunez gogoratzea zeinen zabaldua dagoen erretorika hau 1920ko hamarkadako artearen kritikaren diskurtsoetan¹³. Badakigu zer puntutaino ehuntzen duen dotrina honek Poussin, Le Nain anaiak, Chardin, Ingres, Courbet, Seurat, Cézanne eta kubismoa, Braquerena eta La Fresnayerena bereziki –«odol oneko pintore hori»– nahasiko zituen mataza¹⁴. Hausnarketa horiek berriz irakurtzean hobeto ulertzen da Bretonen gogorkeria «Surrealismoa eta pintura» lanean, eta zergatik, 1926an, halako neurritasunez hartzen duen Braqueren azkenaldiko obra. Mihiseek ez bazuten kezkatu, aski behar izan zuten

horretarako mihise haiek *Nouvelle Revue Française* aldizkarian eta antzera sendoturiko beste batzuetan jasotzen zituen gorespenak. Dударik gabe, aldizkari horiek orobat laguntzen dute ulertzen zeinen zaila gertatu behar zitzaien «soka bereko» lagunak izandako bi pintore hauei elkar ulertzea elkarrengandik hain urrun zeuden une batean. Picassok orduan marrazten dituen erretratu ustez «ingrestarren» artean daude Max Jacob, Stravinski eta baita Derainena ere, baina ez Braquerena. Tentagarria da hor geratzea, ikuspegi horretan, sailkapen horretan. Baina hori egitea ikuspegi eta sailkapen horiek ezeztatzen dutena alde batera uztea litzateke –eta horiexek dira analizatzea gehiena merezi dutenak–; hau da, «eskulangilea» eta «klasikoa» izatearen apologiaren kontra errebelatzen diren Braqueren mihiseak. Badirudi Lhotek izan zituela, kritika «nazionalaren» bozeramaile nagusietako bat izan arren, aurreneko susmoak. Jadanik 1919an, langileengandik ikasitako «harmonia sanoak» ospatzen dituen testu berean, ezin dio erreparo bati eutsi. «Ez gara hain lasai geratu –idazten du– Braque jaunaren “idazkera” piktorikoa analizatzean. Haren tonu-konkordantziak aldaezinak badira ere, ia-ia erritualak esango nuke, marrazkigintza, berriz, esperogabea da, harrigarria; osorik berraurkitzen du mihise bakoitzean. Edalontzi bat marrazteko forma desberdinak, esate baterako, koadroak adina dira, zenbatu egin ditut. Hori azaldu ahal izango litzateke pintorearen helburua edalontzi desberdinak analizatzea balitz, gertueneko errealtatetik hartuta. Baina kubista hutsa denaren helburua edalontzia “bere horretan” adieraztea da. Horrek behartzen gaitu, beraz, premiak hainbeste kezkatzen duen artista honengan, formen sorkuntzan diziplinaren halako erlaxazio bat dagoela esatera»¹⁵. Ez gara hain lasai geratuko, inondik ere, erabat sinetsita bagaude «beren bikaintasuna frogatu duten formula hutsezinekin» margotu behar duela Braquek, Lhotek geroago idatziko zuen bezala, 1919ko zalantzak ahaztuta. Zalantza horiek orduan objektu bat izendatzeko dauden moduen ugaritasunari egiten diote erreferentzia. Edalontziak «edalontzia bere horretan» izan behar luke; beste era batera esanda, forma finko bat, edalontzi-objektuaren zeinu plastiko aldaezina, kontzeptua bera bezain aldakortasun gutxikoa. Alabaina, ez dira edalontziak bakarrik aldatzen, egia; aitzitik, hor egon behar ez luketen beste berezitasun batzuk ere nabarmentzen dira Braqueren obran, Lhotek eta beste askok –baita Bissière, Waldemar-Georgek eta beste batzuek ere– Picassorengan, «etengabeko mugimenduan» dagoen artista horrengan aurkitzen dituzten klaseko esperimentuak. Berezitasun horiek bitxiak dira, sinestarazteko adina Braque ez dagoela bere miresleek egotzi dioten definizio «frantsesean» guztiz itxita.

Natura hilak aztertzean berresten da Lhotek esandakoa: mihise adina edalontzi. Komentarioak berdin-berdin balio du gitarrentzat, gitarrak harien lerro paraleloetara murrizten, edo luzatzen, edo txikiagotzen baitira, hainbat planotan ugaltzen edo bolumena hartzen dute, 1920ko *Ontzitegia (Le Buffet)* obran bezala. Saiheska ikusten den eta mahai batean bermatzen den maskara baten antzekoa ere izan daiteke gitarra, 1921eko *Natura hila gitarrarekin II (Nature morte à la guitare II)* obran ikusten dena bezala, non ematen baitu bi gitarra gainjartzen zaizkiola –edo tresna hori irudikatzeke bi modu– klarinete bati. Joko estilistiko beretan aritzen dira frutaontziak eta frutaontzietako frutak, tximiniak eta tximinien marmolezko erlaitzak. Alabaina, haien arteko diferentziak txikiagoak dira Picasso une hartan bertan egitera ausartzen dena baino, Picassok bertatik ulertzen diren grafismo deskribatzaileak eta imitazio piktorikoa sartu baitzituen berriz bere hizkeran, eta Braque ez zen hori egitera ausartu *Kaneforak* egin zituen arte, eta konbentzitzera heldu gabe gainera. Picasso, berriz ere? Nahitaezkoa da konparazioa. Are gehiago konturatzen bagara Braquek konparazio horretara modu aktiboagoan gonbidatzen duten obrak egiten eta erakusgai jartzen zituela. Obra horiek 1920ko hamarkadaren bukaerakoak eta hurrengoaren hasierakoak dira, eta ez dira hain ezagunak¹⁶, baina ez guke harritu behar, artistaren ikusmolde tradizionala gezurtatzen baitute. Eta, hala eta guztiz ere, existitzen dira, eta egileak zenbait alditan jarri zituen ikusgai. Egia bada ere 1926ko *Biluzi luzatua (Nu allongé)* obrak ez dakarrela ia berrikuntzarik *Kaneforak* obraren aldean, ez da gauza bera gertatzen 1931ko *Bainularia eta arrauna (Baigneuse et pagaie)* izenekoan; gorputz desegituratu bat da, motibo puntillisteko atzealde baten gainean, aurpegia hiru zuloko maskara antzeko batera murriztua, eta sabela eta aldakak gitarra baten ingeradak

iradokiak; ez da batere ezusteko transposizioa, eta, hala, instrumentua bainulariaren gorputzaren luzeran agertzen da. Oso urruti kokatzen da Braque hemen berarengandik ezagutzen denetik, eta, argi dago, Picassorengandik oso gertu. Era berean, adosten zailak gertatzen dira 1930eko *Emakume burua* (*Tête de femme*), bi parte bereizi eta disimetrikotan zatitua, 1931ko *Emakumea mandolinarekin* (*Femme à la mandoline*), urte bereko *Bainulariak* (*Baigneurs*) eta 1935eko *Etzandako biluzia* (*Nu couché*): oraingo honetan, neurri handiko hiru mihise-. Alabaina, koadro hauek ez ziren inondik ere ezkutatuak egon. Paul Rosenberg galeriaren argazki-artxibo oparoetan banakako erakusketen ikuspegi orokorrak gordetzen dituzte, erakusketa orokorrenak eta hain landuak ez diren erakustaldi txikiagoenak, La Boétie kaleko 21. zenbakiko eskaileraren hუსgunean, eta ez dute inolako zalantzarik uzten. Galeriako pareta batean erdian, askotan erakutsi zitzaizkion publikoari Braqueren lan hauek, Marie Laurencin, Juan Gris eta Picassoren obrekin batera. Irudi guztiz harrigarri batean, garai hartako Picasso nagusietako baten ondoan dago 1930eko *Emakume burua*, 1928ko *Pintorea eta modeloa* (*Peintre et modèle*). Galeristaren erabakia izan ote zen? Bi artistetako baten proposamena? Nolanahi ere dela, konbinazio hau oso erakargarria da. *Pintorea eta modeloa* Picassok kontrako bi irudikapen-modu elkarren aurrez aurre jartzen dituen obre-multzokoa da: profil «hutsa» marra bakarraz marraztua, eta egitura angeluarra eta higuingarriak. Horixe da orobat Braqueren mihisearen jokoak, ez bi moduen arteko tentsioaren bitartez egina, biltzeko saio baten bitartez baizik. Bada harrigarria gertatzen zaigun beste argazki bat. *Etzandako biluzia* ikusten da hartan, Picassorena seguruen, biluziaren aurrekoak diren Braqueren bi natura hilen artean; eta baten konposizioa *Biluziarenaren* harrigarri antzekoa da, pintoreak frogatu nahi izan balu bezala tipikoa dela esan litekeen fruituen natura hil bat garatzeko gauza zela, bere gerraondoko estiloan, eta biluzi handi atipikoa da, mihisearen erdiko kurben eta inguruko gainazal angeluarren arteko erlazioetan oinarrituriko konposizio bat mantentzen duena, baita areagotzen ere. Instalazio egoki baten kasualitatea edo berariazko erabakia? Paul Rosenbergen galeriako irudiek bigarren hipotesiaren alde egitera gonbidatzen gaituzte. 1929ko azaroko *Documents* aldizkariaren bazkideei Braqueren azkenaldiko pinturak aurkeztean, Carl Einsteinek metamorfosi horietarako prestatzen ditu. Azken hamarkadan idazten denaren jarraitasunarekin bat datorren artistaren deskribapen analitiko bat egin ondoren, ohar esperogabeagoekin bukatzen du Einsteinek. Aurrenekoan honela dio: «Edalontzi batek mandolina bihurtuta bukatzen du, gitarra batek botila bihurtuta. Era horretan, formek, gauzek ez bezala, esanahi asko dituzte. [...] Gauza hil inpersonal horiek erresistentziarik gabe kasik ametitzen dute inposaketa oro eta kimera oro»¹⁷. Beste era batera esanda, Braquek ez ditu natura hilak margotzen, aitzitik, formen bilakaera geldiarazten du egokia iruditzen zaion unean, eta forma horiek erreferentzia objektiboak aldatzeko gauza dira, mihisean egindako lanaren arabera. Bidezkoa gertatzen da orduan haien sorkutza «organismo» batena balitz bezala definitzea, obrak garatu eta aldatu egiten baitira, ez imitatu edo besterik gabe gogoratu behar den motibo baten arabera, baizik eta Braquek diharduen laukizuzenaren baitan dauden masen arteko erlazioen arabera. Gauza bera esan liteke Picassok berezkoa duen aldaketen jarioaz.

Handik aurrera, gitarra erraz bihur zitekeen emakume biluzi bat ere. Horixe iradokitzen du Einsteinek ondoren: «Braquek sentitzen du natura hila gailurrera eraman duela: gai animatuetara etorri da orain berriz, eta haien bitartez pertsonaien lehen ikusmoldeekin adiskidetu da ostera ere»¹⁸. Haren artikuluan ageri diren erreproduzioen artean bada *Figura* bat (*Figure*), elkarrengandik lekualdatutako bi partetan zatitua. Berriz ere, berez bezala dator konparazioa, esan litekeen arren oraingo honetan Picassoren esparruan gertatzen dela –giza figura–, eta ez Braque baztertua bide zegoen esparruan, hau da, natura hilean. Braquek, konfrontazioari itzuri egin ordez, ontzat eman duela dirudi, baita bilatu duela ere, eta, hala –orduan berbera zen bi pintoreentzat–, erakusketak binaka edo taldeetan egiteko aukera eskaini zion bere martxanteari¹⁹. Braque hori da, 1930-1931 urteetako figurena eta biluziena, bere adiskide zaharrenekin neurtzen dena, eta bestelako begirada batez behatzea merezi du.

Saiakera honetarako aldez aurretik egin beharreko ikerketak ezin izango ziren egin Paris leko Unibertsitateko Artearen Historia Kultural eta Sozialaren Sailaren laguntzarik gabe. New Yorken Elaine Rosenbergen eta Donald Procheraren harreraz eta ohiz kanpoko eskuzabaltasunaz gozatu genuen. Nire eskerrik beroenak nahiz dizkiet hemen biei adierazi.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharrak

1. André Breton, «Le surréalisme et la peinture», *La Révolution surréaliste*, 6. zk., 1926ko martxoak 1, 31. or. [itzuli]
2. *Ibid.* [itzuli]
3. *Ibid.*, 32. or. [itzuli]
4. *Ibid.*, 31. or. [itzuli]
5. Georges Braque, *Le Jour et la nuit. Cahiers 1917-1952*, Paris, Gallimard, 1952, 12. or. [itzuli]
6. André Derain, *Lettres à Vlaminck, suivies de la correspondance de guerre*, Paris, Flammarion, 1994, 278. or. [itzuli]
7. *Ibid.*, 277. or. [itzuli]
8. Roger Bissière, «Exposition Braque», *L'Opinion*, 1919ko apirilak 26. [itzuli]
9. André Lhote, «Exposition Braque (Galerie Léonce Rosenberg)», *Nouvelle Revue Française*, 69. alea, 1919ko ekainak 1, 153-157. or.; bertan erreproduzitua, *La Peinture, le coeur et l'esprit*, Paris, Denoël et Steele, 1933, 26. or. [itzuli]
10. André Salmon, «Le Salon d'automne», *La Revue de France*, 1922ko abendua, 618. or. [itzuli]
11. André Lhote, «Sur l'exposition Braque-Picasso» (1930), bertan erreproduzitua, *La Peinture, le coeur et l'esprit, op. cit.*, 165-167. or. [itzuli]
12. *Ibid.*, 167. or. [itzuli]
13. Bereziki Romy Golan, *Modernity & Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1995. [itzuli]
14. André Lhote, «Expositions Seurat et Roger de La Fresnaye» (1927), bertan erreproduzitua, *La Peinture, le coeur et l'esprit, op. cit.*, 191. or. [itzuli]
15. A. Lhote, «Exposition Braque (Galerie Léonce Rosenberg)», art. aipat., bertan erreproduzitua, *La Peinture, le coeur et l'esprit, op. cit.*, 27-28. or. Edalontziaren kasua ondo hautatua dago, gogoan hartuta Picassok 1914an *Absenta-edalontzia* gaiari eskaini zion sail laburra, zeina objektu soil batetik abiatuta egindako bariazio konplexuen adibiderik hoberena baita. [itzuli]
16. Ez da hutsalkeria obra hauek ez agertzea artistari eskainitako atzera begirako azkeneko erakusketetan, onartu balitz bezala ez dela komeni erakustea. 1936ko *Emakumea paletarekin (Femme à la palette)* eta 1937ko *Emakumea mandolinarekin (Femme à la mandoline)* dira errezelo horiei itzuri egiten dieten obra bakarrak. [itzuli]
17. Carl Einstein, «Tableaux récents de Georges Braque», *Documents*, 6. alea, 1929ko azaroa, berriz inprimatua: Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991, I. alea, 296. or. [itzuli]

18. Ibid. [itzuli]

19. 1945ean, berriz ere, Filadelfiako Museoak bi artisten erakusketa bateratu bat antolatu zuen, elkarren ondoan ipiniz gerra arteko mihiseak, baita kubismokoak ere. [itzuli]

GEORGES BRAQUE ETA ARTE ESZENIKOAK

JOËL HUTHWOHL

Espero izateko gauza gerta liteke Georges Braque topatzea arte eszenikoetarako ziren dekoratuentzako eta jantzientzako diseinuak sortu zituzten pintoreen artean, Pablo Picasso-ren, Henri Matisse-n, André Derain-en, Juan Gris-en izenak ere aurkitzen baititugu, baita Marie Laurencin-enak eta Jean Hugo-renak ere. Haien obrak ageri dira, bereziki, Errusiar Balleten eta Suediar Balleten jantzitegietan, eta berebat estimatu zituzten Alexandre Benois-ek, Léon Bakst-ek eta Natalia Goncharova-k. Diagilevek eta haren arerioek bilatzen zuten arteen konbergentzian, espazio ideala topatu zuten pintoreek beren obra mihisearen ohiko markoa baino harantzago garatzeko. *Parade*, 1917 esatea ia dena esatea da, arte plastikoak eta eszena publikoaren bozkarioarako nahasi ziren urte emankorrez, mendearen hasieratik 1920ko hamarkadaren amaiera arte. Georges Braquek hiru balletetan parte hartu zuen: *Les Fâcheux*, *Salade* eta *Zéphire et Flore*. Haren obra ondo ezagutzen duen pertsona bati harrigarriak gerta lekizkioke produkzio eszenografiko horiek ikusgarritasunaren batere zalea ez zen artista baten kasuan, «barrenaldearen eta intimitatearen pintorea, sekula betiko» baitzen¹. Braqueren sorkari nagusiak hain daude denboran kontzentratuak –1924-1925 urteak, eta horiei 1947-1950 urteak erantsi behar zaizkie, René Char-entzat eta Louis Jouvet-entzat aritu baitzen orduan lanean–, non, motiboarekin, atipikotzat jo baitaitezke haren obraren baitan. Paradoxa horrek –ituraz behintzat paradoxa baita– beste azterketa bat mereziko luke², gogoan hartuta, gauza ororengatik ere, Jean Paulhanek esan zuen bezala, Braquek «ezkutukoaren sena daukala».

KUBISTEN MADONNA

Imajina genezake beste Georges Braque bat, bere aitaren ogibideari askoz leialagoa –pintore dekoratzailea zen–, agertokian lanean bukatu zuena. Hogei urte zituela, Parisen egoitza hartu zuenean, *trompe-l'œil*a, etxe barneko dekoratzaileek asko estimatzen zutena, oso erabilia zen hiriburuko antzokietako agertokietan. Izan ere, antzerki sinbolistak pintoreengana jo zuen bere programak ilustratzeko eta obra berrien giroa agertokira eramateko. Paul Fort-ek eta Lugné-Poek gonbidatuta, Les Nabis taldeko margolariak, Maurice Denis, Paul Ranson, Paul Sérusier, Édouard Vuillard eta Pierre Bonnard-ek bereziki, dekoratuetarako mihiseak margotu zituzten. Salbuespen horrekin, dekoratu naturalistaren eta tximinia faltsuen, ate faltsuen eta mahaitxo faltsuen garaia zen. Georges Braquek ez zuen ukatzen, bestalde, «[bere] koadroetan dekoratzaile-trikimailu horiek sartu izana»³, baina ez zen bide horretatik sartu antzerkiaren munduan.

Le Havren, umetan eta gaztetan, Georges Braquek Dufy anaiak ezagutu zituen; Gastonek lehen musika-eskolak eman zizkion, eta biolina jotzen ikasi zuen. Horrez gainera, flautan eta akordeoian ere trebatu zen. Musikak funtsezko tokia izan zuen Braqueren bizitzan eta obran. Eskuekin jardutea gustatzen zitzaion, pintzelekin bezala instrumentuekin. Instrumentuak margotzea ere atsegin zuen, eta Juan Grisen formula bereganatu zuen: «Primitiboentzat Madonna zena izan zen gitarra kubistentzat»⁴. Berrehundik gora obretan agertzen dira instrumentuak, pentagramak, partiturak, eta konposizioei edo Bach, Mozart, Debussy eta Kubelik bezalako musikariei egindako erreferentziak⁵. Aipa liteke bereziki *Gitarra eta edalontzia* (*Guitare et verre*, 1921), Erik

Satierekin lotzen zuen adiskidetasunaren ikurra; koadro horretan, izan ere, haren *Socrate* «drama sinfonikoaren» titulua ageri da. «Normandiarrak eta izaeraz bakartiak ziren biak, eta modu berean erakartzen zituzten arte guztiek. Musika, Braquerentzat, arte plastikoak Satiereentzat bezain garrantzitsua zen»⁶. 1920an, Daniel-Henry Kahnweiler galerista eta editoreak beste modu batean elkartu zituen, Erik Satieren «komedia liriko» bat argitaratuz, *Le Piège de Méduse*, Georges Braquek koloretan grabaturiko hiru ohol handirekin apaindua: pintoreak liburu baten ilustrazioari egindako lehen ekarpena izan zen, haren lehen pausoa agertokiaren aldera.

1924KO «BELLE ÉPOQUE»

1924ko udaberrian Diagilevek Satieri eskatu bazion ere idazteko ballet bat beretzat –*Quadrille* izango zuen titulua– eta Braque hautatu zuen arren dekoratuak eta jantziak egiteko, ez zion musikariaren eta pintorearen arteko adiskidetasun-harremanak bide hura zabaldu Braqueri, proiektua ez baitzen gauzatu⁷. *Les Fâcheux* balletarekin eman zituen Braquek lehen pausok antzerki-dekorazioaren eremuan, Georges Auric-en musikarekin eta Bronislava Nijinskaren koreografiarekin. 1923az gero, Diagilevek berarekin jarduteko eskatu zion Braqueri, pintoreekin zuen elkarlan oparoari jarraituz. Aurreneko lana Montecarloko Antzokian egin zuen Braquek, 1924ko urtarrilaren 19an. Data hartan, Étienne de Beaumont kondea bere Parisko saioen programa ari zen antolatzen; besteak beste, *Salade* ballet aurkeztuko zen, Darius Milhaiden musikarekin, Léonide Massineren koreografiarekin eta... Georges Braqueren dekoratu eta jantziekin. 1924ko «belle époque», Georges Auric-en adierazpidea berriz erabiltzeko⁸, Beaumont eta Diagileven arteko areriotasun distiratsuen garaia zelakoan gogoratuko zen, biak liskarrean aritzen baitziren beti, zeinek lortuko pintore, musikagile, dantzari eta koreografoen lankidetzat Parisko mailarik goreneko jendearen zorionerako. Braque sosegatuak bi eskaerak bideratu zituen.

Georges Auric-ek lehenago ere konposatu zuen pieza bat Molièreren *Les Fâcheux* lanarentzat, Odéonen, 1922an. Diagilevek eskatu zion hari lantzeko berriz Molièrerengan inspiraturiko lana Boris Kojnoren argumentu baten gainean. Erastok Orfisa maite du eta harekin elkartu nahi du; baina Dotore batek, Berritsu batzuek, Petanka-jokalari batzuek eta Tutoreak eragozpenak jartzen dizkiote maitasun honi. Nota asko eta dantza-pauso asko asmatu beharko ziren. Braquerentzat, dekoratu bakarraren ikusmoldean zetzan erronka, zeinari erantsi baitzion oihal bat hitzaurerako eta hogeita hamar bat jantzi. Asmatu zuen bere garaira egokitzen: «XVII eta XVIII. mendeak: ez Braquek ez Grisek² ez zekiten ezta urrutitik ere nola jantzi zitezkeen pertsonaiak, zeinek ez baitzuten inolako loturarik haien koadroetako frutaontzi, mahats-mordo edo gitarrekin. Diagilevek liburu estimatu bat utzi zien –ez dakit zein– garai haietako jantzi ugari agertzen zituena. Libre ziren biak bakoitzak nahi zuena hautatzeko eta nahi bezala inspiratzeko, jakina»¹⁰. Braquek XVII. mendean ohikoa zen eszenaratze bat hartu zuen: plaza publikoa, non patioa eta lorategia duten zenbait etxek fatxada eder batek ixten duen perspektiba bat eratzen baitute. Landaldeko tonalitatea eman zien etxeei, zuhaitzez eta berdetasun ugariz inguratuz, inbadituz kasik; erlaitzen eta atzealdeko mihisaren gainean zero zabal bat margotuz ireki zuen perspektiba. Paletan, gaztaina, berde sakona eta gris urdinkara ziren kolore nagusiak. Soinekoak ere Mende Handi frantsesean zeuden inspiratuak, eta tonu haiek berak zituzten, gorriak, urdin biziagoak eta horiak erantsita. Braquek arreta handia ipini zuen haien langintzan. «*Les Fâcheux* en eszenifikazioa bideratzen ari zirenean –gogoratzen da Kojno–, Braquek gertutik zaintzen zuen lanaren garapena, eta, behin Montecarlora joanda, oso nekez alde egiten zuten Schervachidze printzea eta haren laguntzaileak dekoratua egiten ari ziren lantegitik. [...] Balleteko jantziak nola ari ziren egiten zainduz, Braquek etengabe eta arreta handiz kontsultatzen zituen bere maketak, eta inoiz ez zituen aldatzen»¹¹. Oihalaren aurrean, ninfa baten mugimenduak imajinatzen zituen Diagilevek. Soineko motz bat zen haren jantzia, eskote handikoa,

besoak eta hankak agerian uzten zituen, ia-ia lizuna. Krassovskak estreinaldian baizik ez zuen dantzatu, eta ninfa oihalean margotua besterik ez zen agertu. Jean Cocteauk suhertasunez eman zuen lekukotasuna Braqueren lanari buruz balletari eskainitako eta 1924an argitaraturiko bi aleko liburu zoragarri batean. «Oihala zabaltzen denetik, hortxe dago Braque, oin-argien beste aldean, ahaleginik egin gabe, Molièrerekin maila berean elkarlanean. Haren dotoretasun handientsua, tonu beisetan, arriskutsua da. Horren froga da koreografia guztian ageri dela, mugitu ere gabe»¹². Picassok *Parade* eta *Pulcinellarentzat* egin zituen maila berean kokatzen du Cocteauk *Les Fâcheuxen* dekoratua; azpimarratzen du, hala eta guztiz ere, Braquek ez duela agertokian bere koadroen estetika inprimatu nahi. Halaxe berresten du Raymond Cogniat arte-kritikariak. «Braqueren iraultzaren xedea ez da eskandalizatzea, ezta harritzea ere: iraultza moderatuagoa da, eta batzuetan ontzat ematen du antzeman gabe igarotzea. Gehiago mantentzen da gauzen barruan berehalako itxuran baino. Multzoaren disposizio akasgabea dela-eta, ez da aintzat hartzen hainbat xehetasunen ausardia»¹³.

Emakumeen jantziek lazoz eta parpailez beteak zeukaten aurrealdea; kolore-argiak ziren, horriak edo malbak, eta bizkarraldea soilagoa eta iluna zuten, *commedia dell'arte*ko pertsonaia-tipoen modura; era horretan, jiratzean, dekoratuan desagertzen ziren, hain ederki non «*Les Fâcheux*eko egiazko dantza beisen, horien, marroien, grisen artean egiten baitzen»¹⁴. Aukera horrek apaltasun klasikoa zuen; musikak, dantzak eta pinturak bat egin behar zuten ikuskari baten zerbitzura zegoen; eta kritikaren onespena eskuratu zuen, zeinak estimatu baitzuen koadroekiko urruntze hori eta dekoratzaileak artearen autonomiari agertzen zion begirunea: «Bi dekoratu bakarrik (eta, hain zuzen ere, dekoratuak dira, eta ez Braque jaunaren koadro kubista handituak, nahiz eta haien gustu sotil liluratzailer bera duten)»¹⁵. Batzuetan, egia da, doinu apur bat atzerakoiagoa ageri da: «Nolako gustu eta dotoretasun fina lortzen duen, eginahal berezirik gabe, gaiak merezi duenean, gizon sentikorraren paletak, nahiz eta kubista izan»¹⁶.

Salade balletarekin, XVII. mendeko Frantziatik XVIII. mendeko Italiara igaro zen Georges Braque, Molièrerengandik *commedia dell'artera*. Amodio eragotziak lantzen zituen obra honek ere, baina Pulcinellarengan gauzaturiko fartsa-angelu batetik. Massinek bildu zituen Albert Flamentek libretoa egokitzeko baliatu zituen eta Darius Milhaud inspiratu zuten materialak¹⁷. Gutun batean, prestakuntzetan nagusitu zen aztoramendu- eta misterio-giroaren berri eman zuen Milhaudek: «Ikuskari sinestezin bat ari da prestatzen, maiatzaren 15etik uztailearen 1era luzatuko dena. Atal nagusia nire ballet bat izango da (XVI. mendeko italiar gaia, italiar komedia). [...] Dantza Massineren eta haren *troupe* berriaren ardua izango dira eta dekoratuak Braquerenak (baina ez inori esan, mesedez)»¹⁸. Agertokiaren neurri aski mugatua zela-eta, dekoratuko diseinatzaileak hari egokitu beharra zeukan: «Pintoreak sakontasun gutxiko disposizioa errepikatu zuen, oin-argien paraleloan [...]. Arkuteria batek zeharkatzen zuen agertokia bere luzera osoan, planoak azpimarratuz eta atzealdea bi partetan zatituz –modu desberdinean argituriko bi eremu–, non antzezleak banatzen baitziren, espazio-ilusio bat sorraraziz era horretan»¹⁹. Koloreei zegokienez, Jean Hugok, kartel berean Cocteauren *Roméo et Julietteren* ondoan, lekukotasun baliotsu bat gordetzen du. «Kolore beltzetik hori argira heltzeko, hosto lehorren tonu eskisito guztietatik igarotzen ziren Braqueren dekoratuak eta jantziak»²⁰. Emanaldia La Cigalen izan zen, Montmartren, maiatzaren 17an. Milhauden musika «eguzkitsua», Jean Hugoren adjektiboa baliatuz, ez zuten denek modu berean estimatu, eta Errusiar Balletetako pertsona garrantzitsuen presentziak giroa apur bat zaildu zuen. Soinekoak italiar komediako modeloetatik abiatuta diseinatu ziren, bai Pulcinellarena bai Arlechinnorena, soldaduenak nahiz Kapitainarena. Erronka interesgarria, baina iturri ikonografikoek arrasto gutxi utzi dute: Pulcinellaren, Doktoarearen edo Peruanoren mozorroak. Bigarren ballet honekin, *Les Fâcheux*ekin bezala, baliteke Braquek, beti ere ikuskariaren zerbitzura jarri nahian, diskrezio handiegiz jokatzeari: «Braqueren dekoratua hain delikatua da –analizatzen du René Crevelek–, alegia, agertokitik kanpo imajinatuko bagenu, abesti grisetan sotilena izango litzateke, baina oin-argiekin ikusita xarma guztia galtzen du»²¹.

«BAINA ZER PINTORE? ERRUSIAR BAT? BRAQUE?»²²

Pariseko emanaldien abenturak ez zuen askorik iraun; Léonide Massine Diagilev eta Errusiar Balletekin bazkidetu zen. Braque haiekin elkartu zen *Zéphire et Flore* balleterako; Massinerena zen, Vernon Dukeren musikarekin, eta Montecarlon estreinatu zen 1925eko apirilaren 28an. Diagileven lehen bertsioa dekoratu eta jantzientzat «landaldeko Olinpo errusiar» bat zen, Kojno-k ironikoki jakinarazi zuen bezala; baina ez baitzuen bere gustuko pintore errusiarrik aurkitu, Georges Braquerengana jo zuen. Braquek oso disposizio soila hautatu zuen, oin-argien paraleloan, eta oso espazio zabala uzten zien dantzarietara mugitzeko; soiltasunaren eta hutsaren aukera hori «erabatekoegia» iruditu zitzaion jendeari²³. Jantziak forma eta lehengaien nahasketa aski heteroklitoa ziren eta antzeleak desorekatzen zituzten: artile iluneko soineko zuzenak Musentzat, galtza motz urre-koloreak eta luma apaingarri ikusgarria zuen kapela bat Lifar-entzat Borée-ren papera egiteko, *jockey* tunika eta txanoa Zefirorentzat eta lorez eta hostoz apaindutako tutua Florarentzat. Azken horiek Braquek berak margotu zituen. Kojno zorrotz mintzatu zen: «Balletaren dekoratua agertokian muntatzen zen bitartean, Braquek, bakarrik eserita antzokiaren aretoan, orduak eman zituen larritasunez begira, baina bitxiki axolakabea ematen zuen jantzien hondamendiaren aurrean. Ikusi zuenean jantziak bat zetozela bere maketekin, Braque lasai geratu zen eta ez zen berriz hartaz arduratu»²⁴. Esperientzia harengatik ere, Diagilevek osterera ere eskatu zion Braqueri elkarlanean aritzea; *Les Sylphides*en produkzio berri bat zen, Michel Fokineren koreografia Chopinen musikarekin. Braquek lehen zirriborro bat egin zuen, atzealdea zeru izartsu bat zuena, baina azkenean proiektua bertan behera utzi zuen. Bestela, *Les Sylphides* Braqueren dekoratuekin aurkeztuko zen Montecarlon 1926ko urtarrilaren 1ean²⁵. Interesgarria bazen ere, eta bere osotasunean estimatua, Braqueren eta balleten arteko elkarlanak eginkizun apal bat besterik ez zuen izan «teknikak esperimentatzeko eta forma estetiko berritzeko» pribilegiozko une hartan²⁶, forma klasikoa baizik ez baitzuen hark erabili eta gero hogeitaz baina gehiagoz urrunduz antzerkitik.

«EZ DA PINTORE-DEKORATUA»²⁷

Gerraren ondoren, René Charrek pintoreekin izan zuen harreman luzeak eta Georges Braquerekin zuen adiskidetasunak azken hau antzerkira hurbildu zuten. 1947 izan zen topaketa horren urte nagusia. René Charrek *La Conjuración* izeneko balleta idatzi zuen; testua Braqueren irudiekin behar zen argitaratu, baina azkenean ez ziren egin. Aldiz, dekoratu bat imajinatuzera gonbidatu zuten 1947ko apirilean Théâtre des Champs Élyséesen eskaini behar zen ballet-saioarentzat. Stanislas Fumet-ei gustukoa gertatu bazitzaion ere, ikuskariak ez zuen aldeko kritikan izan. Apiril hartan bertan, Christian Zervos, zeina René Charren adiskidea baitzen, pintura modernoaren erakusketa bat ari zen prestatzen Avignonon, arnasa handikoa; hari laguntzeko, egiteko saio bat han proposatu zion Braquek Jean Vilarri. Halaxe jaio zen, bada, *la Semaine d'artekin*, 1947ko irailean, Avignongo jaialdia. Braqueren obra batzuk Aita Santuen jauregian ipini ziren, jakina, eta hantxe izan zen artista, René Charrek testu poetiko batean gogoratzen duen bezala: «Hantxe ikusi nuen, tiarak koroaturiko palazio batean, gizon bat sartzen. Parete begira geratu zen; korritu zuen bakardade mingarria, eta leihora jo zuen. Une hartan bertan zurrunbilotu behar izan zuten ibaiko ur hurbilek; gero bikote batengandik harri batera doan edertasunak; gero errebeldeen hautsak beren Aita Santuen hilobian»²⁸.

1949ko otsailean Christian Bérard pintorea eta eszenografoa hil zen. Théâtre de l'Athénéeeko babeslea zen Louis Jouvetentzat, adiskide maite baten galera izan zen; baina orobat galdu zuen 1930ko hamarkadaz geroztik haren

dekoratu gehienak egin zituen lankide zaharra. Hala bada, beste bat bilatu behar izan zuen 1950eko urtarrilerako *Tartuforentzat* prestatzen ari zen emanaldietarako. Gutunen arabera, Louis Jouvetek ez zizkion dekoratuak eskatu Georges Braqueri 1949ko urriaren amaiera arte, mila zalantzaren ondoren, eta orduan joan zen Varengeville. Jouvetek 1937an eskatu zion Braqueri *Elektraren* dekoratua egiteko, baina Braquek, penatuta, ezetz esan zion²⁹. Bi gizonak elkar ezagutzen zuten, bada, eta elkar ulertzen zuten. Jouvetek obraren eta berak irudikatu zuen protagonistaren paperaren irakurketa metafisikoa eta iluna egin zuen. Normandiatik itzuli zenean, honako hau idatzi zion Braqueri: «Gutziz sinetsita nago zuk bakarrik eman diezaiokezula obra honi bere zentzu eta bere poesia osoa»³⁰. Ondorengo asteetan, Diagilevek *Les Fâcheuxen* garaian bezala, *Tartuforen* gaineko ikonografiaren bi ale bidali zizkion Jouvetek bere dekoratzaileari. Abenduaren 3an prest zen maketa. Estreinaldia 1950eko urtarrilaren 26an izan zen, eta polemika handi bat zabaldu zuen, eszenaratzea urrundu egiten zelako Tartufo «handikote eta potzolo» baten ikuspegi tradizionaletik, eta anbigua egiten zuen, hau da, seduzitzailea. Braquek dotoretasun soil horren mailari eutsi zion, XVII. mendeko estiloko dekoratu batekin, tonu grisetan, zeinaren gainean kolorezko jantziak nabarmentzen baitziren, haiek ere Molièreren garaian inspiratuak. Soiltasun hura ez zen denentzat gustagarria izan: «Zergatik halako austeritatea, halako zorroztasuna? Orgonen etxea fraide-gela bihurtu delako? Etxea bera ere “tartufatu” egin dela dirudi»³¹. Beste batzuek Molièreren obraren errespetua goraiatu zuten eta hunkituta geratu ziren: «Gortina altxatzen denetik, aztikeria moduko bat eragiten du Georges Braqueren dekoratuak. Grisen, beltzen eta zurien sinfonia gozo hori –eta, han eta hemen, kolore bizi baten distira ageri dela, jantzian edo besaulkian– garai honek eskaintzen digun pintorerik handienetako baten artea da. Eta, hala eta guztiz ere, ez da pintore-dekoratua: aireak zirkulatzen du, eta ezartzen dituen mugak agertokiko jokoari komeni zaizkionak dira zehatz-mehatz»³². Alabaina, hain urruti ote zegoen hura Braqueren pintore-lanetik? «Ona, ona baino hobe, Braqueren dekoratua. Onegia ere bai, ez baita jadanik dekoratu bat, ez da jadanik marko bat, Braqueren koadro bat da, inola ere testu baten laguntza behar ez lukeena, eta deigarria egiten da dekoratu horretan antzezleak mugitzea eta hitz egitea [...]»³³. Natura hiletan bezala, errealtatea izan zen nolabait ere abiapuntua, kasu honetan errealtate historikoa. Braquek oinarritzat hartu zuen dokumentazio ikonografikoak eredu baten gisan jokatu zuen. Haren interpretazio pertsonala sentikorra eta ikusgaia zen, baina Molièreren erreferentzia klasikoak aurkitzeko plazera eskaintzen zion artistak ikusleari, eta antzezeleentzat eszenografia isil bat sortzeaz arduratu zen, musika, ahotsa eta mugitzen zen gorputza jardun zitezen hartan.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharrak

1. Caroline Messense, Florence Rionnet, «Braque, la poétique de l'objet», hemen: *Georges Braque. La poétique de l'objet*, Milan, Skira, 2006, 12. or. [itzuli]
2. Egileak bere esker ona adierazi nahi dio Lauriane Manneville-ri, balio handikoak gertatu baitzaizkio hark lehendik egindako ikerketak. [itzuli]
3. Brassai, *Les Artistes de ma vie*, Paris, Denoël, 1982, 16-25. or., C. Messense-rengan aipatua, F. Rionnet, aipaturiko artikulua, 70. or. [itzuli]
4. Brassai, *op. cit.*, 68. or. [itzuli]
5. Florence Chalumeau, *Braque et la musique*, Musikologiako lizentzia, Université Paris Sorbonne, 1994. [itzuli]

6. Erik Satie, *Écrits*, Ornella Voltak bilduak, hautatuak eta aurkeztuak, Paris, Champ libre, 1981, 704-706. or. [\[itzuli\]](#)
7. Boris Kojno, *Diaghilev et les ballets russes*, Paris, Fayard, 1973, 243. or. [\[itzuli\]](#)
8. Georges Auric, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979, 208. or. [\[itzuli\]](#)
9. *Les Tentations de la Bergère* balleteko jantzieta ari zen lanean Gris orduan. [\[itzuli\]](#)
10. G. Auric, *op. cit.*, 190. or. [\[itzuli\]](#)
11. B. Kochno, *op. cit.*, 210-213. or. [\[itzuli\]](#)
12. Jean Cocteau, Louis Laloy, *Les Fâcheux*, Paris, Éditions des Quatre Chemins, I. alea, 1924, 6. or. [\[itzuli\]](#)
13. Raymond Cogniat, «Braque et les ballets russes», *L'Amour de l'art*, 1931ko maiatza, 207-208. or. [\[itzuli\]](#)
14. J. Cocteau, *op. cit.* [\[itzuli\]](#)
15. *Le Bulletin de la vie artistique*, 1924ko martxoak 1, 117. or. [\[itzuli\]](#)
16. Alexandre Guinle hemen: *Au jardin de l'Infante*, 6. alea, 1924ko abuztua, 36. or. [\[itzuli\]](#)
17. Gille Anthelme, «Un aspect décisif des ballets Diaghilew: L. Massine», *Variétés*, 4. zk., 1928ko abuztuak 15, 195-196. or. [\[itzuli\]](#)
18. Darius Milhaudek Paul Collaer-i bidalitako gutuna, hemen erreproduzita: Paul Collaer, Robert Wangermée, *Correspondance avec des amis musiciens*, Lieja, Mardaga, 1996, 24-4. gutuna. [\[itzuli\]](#)
19. R. Cogniat, art. aipat. [\[itzuli\]](#)
20. Jean Hugo, *Le Regard de la mémoire*, Arles, Actes Sud, 1983, 243. or. [\[itzuli\]](#)
21. René Crevel, hemen: *La Revue européenne*, 1924ko uztailak 1. [\[itzuli\]](#)
22. B. Kochno, *op. cit.*, 224. or. [\[itzuli\]](#)
23. R. Cogniat, art. aipat. [\[itzuli\]](#)
24. B. Kochno, *op. cit.* [\[itzuli\]](#)
25. Alexander Schouvaloff, *The Art of the Ballets Russes. The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut*, New Haven, Yale University Press, 1997. [\[itzuli\]](#)
26. Franck Claustrat, «Les arts plastiques dans les Ballets russes et dans les Ballets suédois», in *Les Ballets russes*, erak. kat. (Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, 2009ko azaroak 24 -2010eko maiatzak 23), Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009, 149-173. or. [\[itzuli\]](#)
27. André Alier, in *L'Aube*, 1950eko urtarrilak 31. [\[itzuli\]](#)
28. Avignonen erakusgai jarritako aurkezpen-testua. [\[itzuli\]](#)
29. Georges Braquek Louis Jouveti bidalitako gutuna, 1937ko martxoak 1, Paris, BnF, Arts du spectacle, Louis Jouvet bilduma. [\[itzuli\]](#)
30. Louis Jovetek Georges Braqueri bidalitako gutuna, 1949ko azaroak 1, Paris, BnF, Arts du spectacle, Louis Jouvet bilduma. [\[itzuli\]](#)

31. Jean-Jacques Gautier, in *Le Figaro*, 1950eko urtarrilak 27. [\[itzuli\]](#)

32. André Alier, in *L'Aube*, 1950eko urtarrilak 31. [\[itzuli\]](#)

33. Marc Beigbeder, in *Le Parisien libéré*, 1950eko urtarrilak 27. [\[itzuli\]](#)

CARL EINSTEINEN BRAQUEAK.

EGONKORTASUN KLASIKOAREN ETA MITO ERROMANTIKOAREN ARTEAN

MARIA STAVRINAKI

«ZURIAREN ETNOLOGIA BAT»

Carl Einstein artearen historialari eta kritikoa Georges Braqueri eskaini zizkion lehen orriak bat zetozen pintoreari buruzko diskurtso kritikoaren ideia global nagusiekin, Gerra Handiaren bukaeraren ondoren diskurtso hori landu zen moduaren haritik. Einsteinek espiritu klasiko bat ikusten zuen haren sorkuntza-prozesuan –beti ere Picassorenarekin kontrajarriz–; herabetasuna, ogibidearen errespetua, sakrifizio pertsonala eta inpersonaltasuna¹. Geroago, 1930ko hamarkadaren hasieran hain zuzen, Georges Braque trazatu ahul eta jarraitu bati nagusitasuna ematen hasi zitzaionean, gai mitologikoez lagundurik, orduan hasi zen Einsteinen ikuspegi teorikoa besteen ikuspegitik nabarmen aldentzen. Konturatu zelarik iraultza «erromantikoak» –haren iritzian 1920ko hamarkadaren erdiaz geroztik eragiten zion arte modernoari– Braqueri ere eragin ziola, «zuriaren etnologia» baten moduan ulerturiko artearen historia bat garatzeko asmoa hartu zuen, harekin loturik²: eginkizun hari eskaini zion, hain zuzen, *Georges Braque* izeneko bere obra –ez zen «monografia»–, 1932an alemanieraz idatzia eta frantsesez argitaratua 1934an³.

Einstein oso kritikoa zen bere maisu Heinrich Wölfflinen metodo formalistari zegokionez, haren ikuspegi tipologikoa, Einsteinen iritzian, formen produkzioaren prozesu automatiko batekin lotua baitzegoen, eta guztiz libre zegoen «inguruak» eragindako determinazio orotatik⁴. Eta, Wölfflin bera bezala, baina bestelako arrazoiengatik, bera ere oso kritikoa zen aldiak eta estiloak eboluzio-kate etengabe bat bilakatzen zituen historizismo alemaniarrekin. Einstein guztiz sinetsita zegoen egiturazko analogia bat existitzen zela *Kunstwissenschaft* eta artearen beraren artean, Errenazimendu indibidualista izan zen aro «zorigaitzoko» hartatik aurrera. Hala bada, egokitzapen estetikoak artea bereganatzen zuen bezala, non klasikotasunera itzultzea baitzen gauza guztietan garrantzitsuena, artearen historia estetei zuzentzen zitzaien, eta ez bakarrik haien «plazer estetikoak» lortzeko, baita ere «kontserbatzen» laguntzeko –ahal izanez gero, ideal klasikoa bera bezain modu iraunkorrean–⁵. Izan ere, arteak eginkizun bat betetzen zuen beti, baita estetikoak zenean ere: kasu horretan, identitateak, erlazio sozialak, historiaren ezin aztoratuzko kausalitatea. Hasieratik bertatik, Einsteinek kubismoa ezagutu zuen Gerra Handiaren urte haietatik –kubismoaren lehen teorialarietako bat izan zen– konplize bat topatu zuen Braquerengan, zeinek, bere formak ikuspegia zen subjektibotasunaren matrize horretara heltzen baitziren, «historiaren amesgaiztoaren» etena lor zezakeen, hau da, aurrekoaren errepikapenarena. Horixe da Einsteinen formalismoaren eta Wölfflinenaren arteko aldeetako bat: artea argi eta garbi ikuspegi-auzia bazen, hala zen ikuspegiak funtzio psikikoetarako bidea zabaltzen ziolako, eta funtzio horiek dira, aldi berean, gizakiaren eta munduaren arteko erlazioen bilakaeraren erantzuleak.

Liluragarria gertatzen da Einsteinek Braqueren arteaz egiten duen interpretazioari nondik norakoari jarraitzea: bi gerra birrintzaileren artean, 1918an porrot egin zuen iraultza komunistaren eta 1933an garaile atera zen iraultza nazionalsozialistaren artean, kritikari alemaniarrek eginkizun garrantzitsua eman zion beti Georges Braqueren pinturari: Gerra Handiaren inguruan, haren pinturak denboraren etenaren gainean zuen betekizun apokaliptikoa

zuela-eta teorizatzen zuen; 1920ko ezin amaituzko hamarkadan, zeina melankoliaz eta eszeptismoz bete- baitzegoen, funtzio kontsolatzaile eta sosegatzailea egotzen zion; azkenik, 1930eko hamarkadaren hasieran, Einsteinen Braqueri buruzko pentsamendua bere punturik gorenera heldu zenean, mito bisualak ekarriko zuen «krisiarekin» lotzen zuen haren artea. Eta hori guztia, Einsteinek, bira materialista eta erabakia eginda, artearen mitoa salatu baino lehen –berak lagundu zuen fabrikatzen–, faxismoaren konplizea zelakoan. Aldaketa hura hain sakona izan zen, non, 1934an, bere Georges Braquerekiko lana argitaratu berria zenean, Einsteinek ez zuen kasik sinesten berak idatzi zuen hartan.

1926: EGONKORTASUNA ZULOAN

Carl Einsteinek bere garaiko arteari eskaini zion *Kunst des XX. Jahrhunderts* (XX. mendeko artea) obra handiaren lehen bertsioan, zeina Propyläen argitaletxe oparo eta izentsuak argitaratu baitzuen, berezitasun argigarri bat zeukan kubismoaz egin zuen analisian⁶. Kapitulu hura bitan zatitua zegoen: lehen atalean kubismoa sorkuntza-prozesu gisa lantzen zen, baina prozesu erabat anonimoa zen, ez baitzen artista bakar bat aipatzen; eta ondoren Picasso, Braque, Léger eta Gris eskainitako testu laburrak zetozen. Kubismoaren eta sortu zuten arteko artisten arteko batasun falta horrek, inondik ere, Einsteinek 1923ko artikulu batean adierazten zuen ideari erantzuten zion. «La peinture sera sauvée, les pompiers son déçus» zuen izena, eta hartan zioen kubismoaren eginkizuna ikusmenaren alorrean kantismoak jakintzaren esparruan izandakoaren parekoa izango zela. Eta honela bukatzen zen: «Ezingo ditugu inoiz bata eta bestea bereizi»⁷. Kubismoa kantismoa bezain «trazzendental» baldin bazen, beharrezkoa zen obra bakan gisa zuen ahalmena haren sortzaileengandik bereiztea. Egia da berebat izan zela erabakigarria prozesuaren eta haren sortzaileen artean Einsteinek egiten zuen bereizketan haren *Die Kunst des XX. Jahrhunderts* obraren lehen zirriborroa lantzen ari zen une historiko zehatza. Einsteinek, Gerra Handiaren aurretik, «apokalipsi» subjektibo baten antzeko zerbait eragiteko ahalmena egotzi zion kubismoari, gizabanakoa historia urratzeko gauza izango zelakoan; baina orain –Alemanian iraultza espertakistak izan zuen porrotaren ondoren, zeinean Einsteinek aktiboki parte hartu baitzuen, eta pintoreak masan itzuli zirenean objektura eta historiara– oso eszeptikoa zen kubismo heroikoaren ondoren etorri zen pinturari zegokionez, Picassorenari zegokionez bereziki. Baina kubismoaren eta haren sortzaileen artean zegoen zuloan, utopiaren eta utopiaren zalapartaren ondoren etorri zen doluaren artean zabaldu zen arrakalan, hantxe zegoen Georges Braqueren pintura sendoa.

BERRIZ ERE KUBISMO TRAZZENDENTALERA

Baina zertan zen trazzendental kubismo heroikoa, 1914ko abuztuan bestelako heroismoak eskatu zirenean bukatu zen hura? Kubismoak erabaki bat hartu zuen (*Entscheidung*), eta hura zen, Einsteinen arabera, «objektuaren aldapa arriskutsutik»⁸ ez jaistea, baizik eta «subjektibotasunera salto [egitera]» ausartzea⁹. Objektu baten irudikapen sintetikoa gogorarazten zuen kubismo usurpatzaile baten kontra, hainbat analisi neurrigaberen kontra berebat, haiek kubismoa ideia- betierekotasun mugigaitzera baitzeramaten, Carl Einsteinen kubismoa gizabanakoaren gaitasunen beren ekintzari aplikatzen zitzaion, munduaz zuen esperientziaren eraikuntzan¹⁰. Kubismoaren espazio tenkatua, arbitrarioki ezarritako kontraste optikoen bidez sortua, gizabanakoak munduari aurre egitean dituen gaitasunen –oroimenaren, perzeptzioaren, borondatearen eta abarren– gatazkaren adierazpena zen. Arrazoi horrengatik, kubismoa, modu adierazgarrian, objektu berriak bakarrik «sortzen»¹¹ zituzten erlazio espaziale- tan.

laburbiltzen zen. Egia esatera, Einsteinek kubismoaz zuen ikusmoldea demiurgikoa zen berez: kubismoaren objektua «gatazka» zenez gero, iraganaren oroitzapenaren eta etorkizun berri baten desiraren artean kulunkatzen zen gizabanako baten baitan, artistaren subjektibotasun berria sortzen zen «erraiak» ziren eratzen ziren espazio-denborazko erlazioak, eta –eta horixe zen helburua– baita ikuslearena ere. Era horretan, zer iragarriko zuen kubismoaren «errealismo subjektiboak», eta «gizabanako» berri baten sorrera. Arrazoi horrengatik Einsteinek «hondamendi» batekin lotzen zuen beti kubismoa, eta Apokalipsiaren antzekoa zen. Apokalipsi guztiak bezala, kubismoa ere dialektikoa izango zen, ni «fossilizatu» zaharra ni berri bat sorrarazteko suntsitzen baitzuen: ni irekia, erlazionala eta dinamikoa, funtzio psikikoen tankerakoa¹².

BRAQUE, KLASIKOA

Baina zertan zen kubismoa 1926an, Einsteinen liburuaren lehen bertsioa argitaratu zenean? Einstein konturatzen zen ikusleen pertzepzioa oraindik ez zela «egokitu» kubismoaren ikuspegi formalera¹³. Zulo hori betetzeko, kubismoaren aitzindariak beren formak «aberasten» hasi ziren «objetualitate» (*Gegenständlichkeit*) gero eta nabarmenago baten bitartez¹⁴. Pintore gazteek men egin zioten aurrenik kubismoaren aldaketa horri; haiek izan ziren errealtate eta historia bukatuen «malda arriskutsua» hartu zutenak, «zalantza bat [sumatzen baitzuten] altxamendua eta lehendik emandakoan berriz ere murgiltzeko joera zirela-eta»¹⁵. Eta ezinezkoa gertatzen zelarik ostera esatea «gelditu ote duen gerrak oraingoz moderno bultzada, eta noiz hasiko den berriz baldintzarik gabeko ausardia», denak adierazten zuen gerraren zuloak une hartan dialektikotik ezer ere ez zeukala, gauza berriak sortzeko gai izango zen iraganaren eta etorkizunaren bereizketa gisa. Agian bukaera bat zen besterik gabe. Einsteinen eszeptizismoa Picasso bera ere arrastatzera heldu zen. Ematen zuen ezen, ez zekielerik nola neurtu Picassoren pintura «proteiforme» eta «zatikatu» hark historiari egindako ekarpena, Einsteinek nahiago zuela haren ordeztu Georges Braqueren pinturaren sendotasuna; hala gertatzen zen dena. Argi zegoen Picassok aldaketa lasterraren, natura agortezinaren, denborazko jauziaren, ironia erromantikoaren muturra adierazten zuela; eta Braquek beste mutur bat, trebetasunarena, neurriarena, bilakaera sendoarena, eta herabetasun eta konstantzia klasikoena. Einstein anbivalentea zen guztiz Picassoren aurrean, eta goraiatzen zuen, alde batetik, haren pinturaren ahalmen metamorfikoa, indar eratzaille ikaragarri oparo baten adierazpen gisa aurkezten baitzen; eta bereganatzen zuen, beste aldetik, formei eta historiari buruz azkenik ironikoa zen prozesu baten itxura negatiboa. Laburtuz, Picasso gailuak, Nietzscheren berrespenaren eta nihilismo erromantikoaren artean, inolako edukirik gabe funtzionatzeko arriskua zuen.

Braqueren pinturaren analisisa zela medio, are agerikoagoa gertatzen zen Einsteinek Picassori buruz zuen anbivalentzia. Picassok, aldaketen irrikaz beti, formak sakrifikatzen zituen bere ni-a elikatzeko, eta Braquek, berriz, bere ni-a sakrifikatzen zuen bere pintura elikatzeko. «Picassorentzat, bere pinturaren asaldura dramatikoan, formak lanean desagertzen dira, eta forma berriak asmatzea derrigorrezkoa da haren bizitzan. Bere soluzioa burutzen du eta beste bat kontrajartzen dio hari, koadroaren mugak zabaltzeko xedeaz. Haren izaeraren kontra doa jarduera artistiko ororen estutasuna onartzea, Braque zuhurak onartzen duen bezala. Mingarria gertatzen zaio bastidorearen estutasuna ametitu beharra, eta konturatzea gizonak sakrifikatu eta baztertu egin behar duela obra itxi bat egin ahal izateko»¹⁶. Kritikari gehienek bezala, Einsteinek ere gogotsu alderatzen zituen Picasso eta Braque; lehenengoan espainiar baten erromantizismo oparoa ikusten zuen, eta frantses baten klasikotasun herabea bigarrean¹⁷. Bissièrek 1920an bezala, «sakrifizio» eta «uko» heroikoen gaira jotzen zuen Einsteinek ere. Bissièreren argudioari, haren arabera Braque «bitarteko mugatuetan» kontzentratzen zen, eta hartantxe zegoen haren obraren

edertasuna, Einsteinek erantzuten zion esanez Braquek jarduera artistiko ororen txikitasuna onartzen zuela; eta Bissièrek esaten zuenean Braqueren «heroismoa» haren obraren «eskasia» beretuan oinarritzen zela, Einsteinek erantzuten zuen esanez Braquek gizatasuna onartu zuela «[ezer] sakrifikatu eta baztertu» baino lehen¹⁸.

Dena elkartzen zen Braquerengan: apaltasun kristaua, sorkuntzaren mugen onespena, inpersonaltasunaren onarpena frontean izandako esperientzia zela medio; baina baita zorroztasun klasiko hori ere, oso frantsesa, hautaketaren eta bazterketaren gaia ondo ezagutzen zuena. Azken ezaugarri ondo adosten zen gainera kubismo heroikoarekin, zeinak Braqueren azkenaldiko artegintzan topatuko baitzuen jarraipena. Izan ere, kubismoak berebat jarduten zuen bazterketa «antimetáforikoz» (hau da, ordezkatzearen eta ikonoaren kontra)¹⁹, erreferentzia estrinseko oro alde batera utzita, eta, immanentzia sinkronikoan kontzentratuz, bere konposizio propiotik abiatzen zen. Hala, Einsteinek alde aurretik kubismoaren nolakotasun etena azpimarratu bazuen, haren denbora hausteko ahalmena, handik aurrera Braqueren arte postkubistaren nolakotasun jarraitua eta apurkakoa azpimarratu zuen. Kubismoaren tenporalizazio hori banakako obraren lekualdaketa baten moduan aurkezten zen –banakako obrak, ustez, bertatik zatitzen du ikuslearen denbora–, denbora jarraituaren eta haren natura hilen sailek apurka aberastuaren aldera: «Braquek eragotzi egiten du koadro batek aurrekoaz ironizatzea; era horretan, haren koadroen sailek sekuentzia jarraitu bat eratzen dute. Gutxitan ukatu du koadro batek beste bat. Kalitate hutsaren, erabateko asmaketaren auzia nagusitzen da osorik. Forma asmatuen gramatika bat sortu du beretzat, sintaxi aldakor bat, eta forma horiek gero eta aberastasun handiagoz ehuntzen eta elkartzen ditu. Aurrerabide kualitatiboa, hori da erabakigarria»²⁰. Braqueren koadroen saila jarraitua zen, metagarria, graduala. Picassoren koadroen saila, berriz, disruptiboa zen, kritikoa, asmotsua inondik ere, baina modu sinestezinean laburra. Braqueren koadro bakoitza xede bat zen; Picassoren koadro bakoitza, bitartekoa.

1928: APORIA ESANGURATSU BAT

1928an, *Die Kunst des XX. Jahrhunderts* berrargitaratu zen urtean, Einsteinek askotxo berregin zuen Picassori buruzko testua, baina Braquerena ez zuen aldatu. Alabaina, Picassori eskainitako orrietan erabili zituen aurreneko «tektoniko» eta «haluzinatzaile» hitzak, eta haien sinergiak –gutxiago edo gehiago behartuta– azalduko lituzke harrezkero bere idatzietan artea eta historia. Bi printzipio horiek ez ziren a priori elkarren kontrakoak, nahiz eta haien ekimen bateratuak artelanaren baitan, kulturaren eraketan oro har eta baita erakunde sozialen eraketan ere, elkarren kontrako nolakotasuna izan azkenean. Nietzsche gaztearentzat izakiaren barrenaldea «dionisiakoa» zen bezala, Einsteinentzat –arretatsua mugimendu surrealistaren aurrean, inoiz ez bezalako arreta emanaz psikoanalisiaren lanei eta, oroz agian, subjektibotasunaren baliabide ilogikoetan marxismoaren oinarri ekonomikoaren alternatiba bat topatzea espero zuelarik–, «haluzinazioak» betetzen zuen eginkizun hori. Azken horrek prozesu zentrifugo baten moduan funtzionatzen zuen, gizabanakoa xurgatzen baitzuen haren pentsamenduaren bereizketa etengabe. Baina haluzinazioa bitan zatitzen zen maiz, eta orduan printzipio tektoniko baten moduan jokatzen zuen, zeina haren askatasunari eusteko eta bere dibertsitatea indibidualizatzeke agertzen zen. Subjektuak, destolesturik, ez zuen jadanik haluzinazioa patu baten moduan esperimendatzen, aitzitik, murriztu egiten zuen bere erabakiaren bitartez.

Izan ere, bada parte bat «tragikoa» Einsteinen pentsamoldean. 1920ko hamarkadaren amaieran, nolakotasun tragikoaren pentsamolde hori tektonikaren eta haluzinazioaren dialektika zelakoan iragarri zen, Nietzscheren ikuspegi dionisiakoaren eta apolineoaren arteko dialektikak sakon kutsatua²¹. Bere aldebereko tentsio berezian,

dialektika hark egituratu zuen ordu arte, Picassoren kasuan, formetan barna, norabide jakinik gabe, «alderrai ibiltzea» izan zena: 1926an, Picasso metamorfosi-prozesu etengabe batean zegoen murgildua, eta orain, berriz, tragikotasunaren «aldiberekotasuna» konkistatu zuen piezetan zatituz eta gero berriz pozean osatuz, Dioniso baten moduan. Eta Georges Braque? Argi dago Georges Braqueren artearen elementuek ez zuten inondik ere Einstein 1928an haluzinazioa gogoan hartzera bultzatzen. Era horretan, ukitugabe utzi zuen bere analisisa. Alabaina, Picassori eskainitako orrietan, Georges Braquek leku garrantzitsua hartzen zuen kubismo heroikoaren atzera begirako azterlanaren baitan, tektonikaren eta haluzinazioaren bi poloko hastapenaren bitartez. Testuingurutik aterata, eta berez aztertuta, barru-barruraino jarraitzen zuen Braquek klasikoa eta frantsesa izaten.

GEORGES BRAQUEREN ERROMANTIZAZIOA: MITOAREN OLDARRA

Braqueren izaera klasikoaren lehen arrakala, oso diskretua, *Die Kunst des XX. Jahrhunderts* obraren 1931ko hirugarren bertsioan begiztatu zen. Bertsio hartan egindako aldaketen artean, bazen kapitulu bat surrealismo disidenteari eskainia, «Belaunaldi erromantikoa» deitua: Masson, Arp eta Miró ziren pintore nagusiak, *Documents* aldizkarian bezala, zeina Einsteinek argitaratzen baitzuen Georges Bataille, Michel Leiris eta beste batzuekin batera, 1929 eta 1930 bitartean²². Einsteinek, arte modernoaren «bira erromantikoa» azaltzeko, «latinotasunaren krisia» zela esaten zuen, zeina ametsaren eta inkontzientearen onesprenak historiako «indar erabakigarri» zirelakoan ekarri baitzuen²³. Baina «krisi latino» zegoen tokian, susperraldi ipartarra ere agertzen zen. Einstein ez zen inolako salbuespena mende batez pasa formen banaketa geografikoa tankeratzen zuten arauan. Beranduko Antzinaroa zeukan froga gisa, hark ekarri baitzuen, barbaroen artearen inbasioarekin, «klasikotasunaren» lehen astinaldia²⁴. Esnatze ipartarren denborazko erregimenari «aldizkotasan erregresiboa» deitzen zion bere lanetan. Azken finean, Einsteinek beste inork baino hobeto ulertu zuen urte haietako obrei eragiten zien denborazko anibalentzia, zeinak posthistoria eta historiaurrearen arteko koskan zurrunduta geratu baitziren, haren begietan esklusibitate gehiagoko edo gutxiagoko haluzinazioa baitzen hasiera orori edo amaiera orori berez zegokiona; halaxe frogatzen du Miróren arte elementalak. Banakako nahiz taldeko subjektibotasunaren «printzipioa» sakabanatze «nomada» baten subjektua baldin bazen –Paleolitos aroa izan zen haren froga argia–, sedentarizazio progresiboak nolakotasun «tektonikoa» eta haren kanonizazioa zekartzan, harik eta, hain itogarriak gertatzen zirelarik, erregresioa eragiten zuten arte-. Honako hau idatzi zuen Einsteinek *Georges Braquen*: «Zibilizazio gero eta desberdinduago baten garapena eta esperientzien hazkunde etengabea gehiegizko zama izan ziren azkenean giza espirituarentzat [...]. Material mnemonikoaren gehikuntza handiegia, luzarora, ahanztura automatikoa dakar. Beste hitzetan, zibilizazio-hazkunde orok erregresioa inplikatzeko du»²⁵. 1920ko hamarkadaren amaiera denboraren adarkatze horren lekukoa izan zen: berandukoaren eta primitiboaren artean, hipermesiaren eta ahanzturaren artean, makina-fosilaren eta organismo berriaren artean, bazen arte berri bat, Carl Einsteinen azken itxaropenak bereganatzen asmatu zuena.

Denboraren adarkatzea luzea zen ordea; modernotasun «kritikoa» osatzen zuen agian, orokorrean. Nola azaldu bestela Einsteinen sineste hura, modernotasuna egokia zela haluzinazioarentzat? Zentro egonkor baten inguruan egituraturiko garai organikoak ez bezala, modernotasuna deszentralizazio etengabe baten prozesu «kritikoa» zen. Era horretan, modernotasuna bera izango litzateke «bira erromantikoa», eskaini zezakeen gauzarik hoberenarekin erreakzionatuz zeukan gauza okerrenaren kontra: haren disoluzio osagarria adierazten zen,aldi berean, atomismoaren, kapitalismoaren, demokrazia parlamentarioaren eta tropismo metamorfiko baten bitartez, zeinak gizabanakoa bultzatzen baitzuen historia fosilizatuaren kontra. Georges Braqueren artean nabaritzen zen tropismo metamorfiko hori, eta hark, ustez, bukaratzen zuen modernotasunaren disoluzio negatiboa.

Aldatzen ari zen zerbait Braqueren artean 1920ko hamarkadaren amaieran. Einsteinen iritzian, haren «kurben» jarraipena zen zera hori, natura hilekin txandakatzen zirela; baita koloreen polisemiaren eta forma moztuen jarraipena ere, objektu bakar baten zenbait alderdirekin lotzen baitziren. Ezaugarri horiek guztiek «metamorfosiak» berezkoa duen anibalentzia bat inplikatzeko zuten, zeina Roman Jakobsonek azaldu baitzuen behin espazioaren paralelotasun bat zelakoan –metafora, beraz–, denboran alderantzizkatua²⁶. Buka liteke esanez, baldin kubismoa forma unibokoaren artea izan bazen, ikuslea modu dirdaitsuan hunkitu behar zuena, Braquek 1930 inguruan garatu zuen artea, Einsteinen arabera, anibalentzia zela, denbora luzea behar zuena. Ideia hori primeran adierazi eta garatuko zen, bere ondorio guztietaraino, *Georges Braque* bere liburuan. 1932an, Einstein Braqueri buruzko liburua idatzen ari zenean, hura *Hesiodoren teogonia* akuaforte saila hasten ari zen (*Théogonie d'Hésiode*). Picassoren klasikotasunaren erabilera murriztaileen gaineko begirada kritikoa Ovidioren *Metamorfosiak* lanaren tenporalizazioan adierazi zen bezala, Hesiodo arkaikoa hautatuz erantzun zion Braquek Ambroise Vollardek liburua bat ilustratzeko egin zion proposamenari²⁷. Georges Limbourrentzat, baita geroago Dora Vallierrentzat ere, munduaren sorreraren eta formen sorreraren arteko analogiatik etorri zen Braqueren hautua²⁸. Einstein, bestalde, analogia baino askoz ere harantzago zihoan, eta Braqueren artean zegokeen eginkizun bereziki demiurgiko baten analisisa egiten jarraitzen zuen, haluzinazioak eta mitoak egokitua orain. Kosmosa kausetik sortzea, eta eguna gauetik, oso ondo zetorkion Einsteini, «Argien» tradizioaren –tradizio filosofiko, politiko eta artistikoaren– modelo alternatiboak bilatzen baitzituen. Ikuspegi horretatik, erromantikoa zen bira argi eta garbi. Ba al zen haluzinazioaren eragin kaltegarriaren froga hoberik «pintore frantsesetan» frantsesenez jabetu izana baino? Einsteinek ez zuen bere diskurtsoa Iparraldearen eta Hegoaldearen arteko formen *agon* honetan ixten. Inondik ere ez; egia bada ere haren ustez zatiketa hori ukaezina zela, berebat uste zuen gaingitu beharra zegoela, guztien historia aldatzeko.

«Braque klasikoaren» gauza gutxi eutsi zioten Einsteinen analisi berriari. Modu berez dialektikoan, haluzinazioa, mitoa eta Georges Braque berria sortu ziren arrakala handiaren gisa azaltzen zen orain gerra: «Gerraren ondoren hain zuzen sortzen da mihise kubistetaren figurazio mitikoaren arazoa, grafikoki eta berehalako moduan finkatua. Haluzinazioaren faktorea da orain ikustearen elementu nagusia. Baina, mekanismo horrexengatik, bigarren mailakoa izatera igarotzen da espazioaren arazoa. [...] Kubistek bazterrean utzitako emozio espazialak ernatu zituzten, eta horrek indar fisiko erreprimitei hitzeginaraztera bultzatu zituen pintoreak, forma hutsa baino harantzago. Era horretan, ikuspegi tektoniko soiletik sortu zen erromantizismoaren aldeko joera, baina Delacroixena baina erromantizismo sakonagoa zen –hura antzerkikoa zen–, sakonagoa Daumierren ironia etsia baino. Espontaneitatez bizituriko espaziotik, haluzinazioak sorturiko objektura iristen gara»²⁹. Gerrako apokalipsiak kubismoaren apokalipsi subjektiboa luzatzen asmatu zuen. Azken horrek espazio berri bat sortu zuen bezala –arku bat bezain tenkatua–, gerrako «oinaze mesianikoek» historia berri bat atera zuten argitara: kubismoarena berarena, zeina gerratik *konbertitua* atera baitzen. Tektonikoa izatetik, «haluzinatzailea» izatera igaro zen. Espaziala izatetik, «eskultura afrikar» baten moduan³⁰ denborazkoa izatera igaro zen, idazkera bezala, edo, ikusiko dugunez, drama bezala. Objektu-sintomen sortzailea izatetik, «figurazio mitikoaren» sortzailea izatera igaro zen. Braqueri zegokionez, ezer ez zuen gordetzen zalantzen urteetan Einstein kontsolatu zuen graduazio klasiko hartatik. «Braquerengan gertatu zen “belaunaldi-hausturaz” mintzatuko gara hemen. Bere obraren lehenaldian, pintorea [...] berehala aldatu zen ekintza kontzientearen planora. Baina gaur egun, koadroa barrurago eta denbora luzeagoz geratzen da ametsen alorrean murgildua, eta idazkeran gordetzen da ikuskarien jatorri psikografikoa»³¹. Bi heroismo mota behar izan ziren, lehenagokoa eta geroagokoa: kubismoari heroismo dezisionista eskatu zitzaion, nahitaezkoa inoiz baino agintzaileagoa zen errealitate baten aurrean egin beharreko «subjektibotasunaren aldeko salto» famatu harentzat; eta ondoren etorri zen arteari, heroismo fatalista. Alegia, patua *larriagotu* behar zen haren kontra hobeto errebelatzeko; edo, Einsteinek 1929an idatzi zuen bezala André Massoni buruzko artikuluan, «krisia areagotu» behar zen³². Halaxe goren zuen «Braqueren ahalegin ausart hori, haluzinazioaren uretan bere burua “urtzen”

uztea; gizonak beldurra sentitzen du olatu ilun horien aurrean, zeren, uretan murgiltzen denean, ezintasunera kondentua geratzen baita, tresna pasiboa izatera murriztua, bere ohiko mundua eta pertsona kontzientea galtzen du oroz gain [...]. Alabaina, ahultasun horrexetatik, borondate-falta horrexetatik, sortzen da koadro hauen egia zehatza. Beldurra zaio ikusteari, ez baikaude bat-bateko saltoen analogia horiek aurreikusteko egoeran; beldurra zaio, behinola deabrueri edo jainkoei beldurra zitzaizen bezala, haien borondateak eta ekintzak enigmatikoak eta misterioitsuak baitziren beti»³³. Antzinako grekoek eta gaur egungo tribuek deabruetan edo patuan proiektatzen zituzten beren beldurrak eta itxaropenak; eta gizaki modernoak –objektibotasun-faltan oraindik– bere baitan murgildu besterik ez zuen egin behar. Alabaina, Einsteinentzat, surrealistentzat eta urte haietako beste artista askorentzat, inkontzientean egindako murgilaldi bakoitza orobat zen kolektibitatea topatzeko aukera: arbasoen kolektibitate bertikala lehenbizi, eta bere garaikideen kolektibitate horizontala gero.

Zentzu horretan, Jungen ekarpena –zeina inkontzientea altxor bihurtzean baitzetzan, hantxe baitzeuden grabatuak, herentziaren bitartez, arketipo kolektiboak– balio handikoa izan zen subjektibotasunaren gupil zorotik etsi-etsian atera nahian zebiltzan artista eta intelektual askorentzat³⁴. «Kolektibitate» loakartu hori zen Einsteini Georges Braqueren obrako «mitoaz» teorizatze bidea ematen zioten elementuetako bat³⁵.

Urte haietan guztietan, gauza orok bultzatzen zuen Einstein mitoaren teoria indartsu bat osatzera: haren jakintza filosofiko sendoa, idealismo eta erromantizismo alemaniarretatik hasita, Nietzschereganaino; psikoanalisiak, ez bakarrik Jungen bertsioan, baita Freuden bertsioan ere, zeinak baitzioen mitoa inkontzientearen proiektzioa zela, eta, alderantziz, gizabanako guztiek arbasoen mitoak laburbiltzen zituztela beren ametsetan edo beren neurosietan³⁶; Einsteinek bere bertsio ingeles eta alemaniarrean ezagutzen zuen etnologiak –gertutik jarraitzen zuten aurrenekoak landu zutenean, Frantzian, Marcel Mausek, Lucien Lévy-Bruhlek eta *Documents* aldizkariarekin loturiko ikasle gazteek–; eta, azkenik, Georges Sorelen pentsamoldeak, zeinaren «mito sozialaren» ideia marxismoaren alternatiba serio baten gisan agertzen baitzen, eta orobat –zenbaiten iritzian, Einsteinena barne– faxismoaren alternatiba gisan. Modernitateko gizabanako bakartiaren eta kolektibitatearen artean sortzen zuten harremanak lotzen zituen teoria horiek guztiak. Eta beste gauza bat ere gordeko zuen Carl Einsteinek haietatik: mito zorrotz eta aginduzko baten teorizazio sistematikoa.

Egia esatera, Einsteinen ikusmoldea ez zegoen Schellingin «tautegoria» noziotik oso urruti; nozio horrek zioen mitoa ez dela ez asmaketa poetikoa ez adierazpen alegorikoa, aitzitik, dogmatikoa eta doktrinala dela, eta kosmogonia berdefinitzen duela kontzientzia bere formekin lotuz³⁷. Einsteinek alegoria baztertu zuen, ikuspegi formalistatik, eta horrez gainera artearen ikusmolde demiurgikoa zuen; hala, bat zetorren, derrigorrez, mitoaren ikusmolde horrekin. Eta puntu horrextan gertatzen da garrantzitsua urteotako bira etnologikoa, mitoaren funtzionaltasunaz interesatzen dena. Izan ere, lehenago Tylor edo Frazerren eskola ingelesak pentsatzen zuen mitoan sinestea behe-mailako adimenen seinalea zela, haiek ez zirelako gauza barrenaldea eta kanpoaldea, eta perzibitzen dena eta ulertzen dena bereizteko; baina inbertsio bat ari zen gertatzen, Malinowskiren eta Durkheimen ondorengoak zen Frantziako eskola soziologikoaren bitartez³⁸. Erabat ukatuz postulatu arrazista eta ilusio mitikoaren kontrako aurreiritzi nazionalistak, mitoak gizartearen baitan duen funtzio *pragmatikoa* eta *inposatzailea* nahi zuten ulertu. Ildo horri jarraituko zion Einsteinek Georges Braqueri buruzko azterlanean, baina inposizioa eta askatasuna, ordena eta subjektibotasunaren metamorfosi etengabea bateratzen saiatuz. Izan ere, gizarte tradizionalak ez bezala, modernitatea subjektiboa zen, eta mitoaren horizontean zegoen iraultza soziala.

Ernst Bloch filosofo marxistak bezala, Einsteinek ere pentsatzen zuen mito emantzipaile bat lantzea zela mito faxistaren kontra borrokatzeko bide bakarra³⁹. Puntu horrextan izan zen harentzat erabakigarria Georges Sorelen pentsamoldea. *Aurrerabidearen ilusioak* eta *Bortizkeriari buruzko hausnarketak* lanen egileak metodikoki deseraiki zuen «arrazoiaren» garrantzia tresna iraultzaile gisa, eudemonismo burgesak, konpromiso eboluzionistak, nibelazio demokratikoak bereganatu zuten neurrian⁴⁰. Gai horiek berak, zeinek egituratzen baitzituzten Einsteinen idatziak Gerra Handia baino lehenagotik ere, Georges Braqueren liburuan heldu ziren gailurrera. «Obra honetan zehar – idatzi zuen– azalduko dugu non dagoen tipo haluzinatuaen garrantzia munduaren irrazionalizazioaren tresna gisa. Horretan printzipioz marxistengandik urrunduko gara, mito berriei nolokotasun *erreal* guztiz ahaltzua egozten diegun neurrian: guretat, mitoaren forman hasten eta esnatzen da etorkizuneko errealtate oro. Era berean, gure ustez gizartea ez dute arrazoi ekonomikoek bakarrik gidatzen, mito sozialak ere gidatzen du»⁴¹. Braque, era horretan, mito sozialaren zerbitzura zegoen artista «haluzinatua» zen, aldi berean etorkizuneko errealtatearen gurasoa⁴², Sorelek bere «mito soziala», utopia arrazionalistari kontrajarrita, «irudi-sistema» baten gisa definitu baitzuen, zeinak «aztarna erabat nagusia» uzten baitu «errebeldeen ariman»⁴³.

Eta Einsteinek artearen «bira erromantiko» famatua ospatzen bazuen, hala egiten zuen hark esan nahi zuelako artistarengan berarengan eta gero ikuslearengan beren aztarna uzteko gauza ziren irudi-motak berreskuratzen zirela lehenik: «Bai politikaren esparruan, bai artearen esparruan, indar hertsagarriak itzuli direla ikusten dugu: desagertu egin da errealtatea hipotesi edo interpretazio gisa [...]. Beste hitzetan, utopia liberalaren amaierara, aukerarena duen gizabanakoaren amaierara heldu gara, eta ikusten ari gara nola datozen berriz patu gogor eta atzerabiderik gabeko baten hodei nahasiak [...]. Hil da existentziaren joko erraza, beldurrak inguratzen du gizona»⁴⁴. Georges Braqueren *Teogoniak* frogatzen zuen, Einsteinen arabera, «aukerarena» bertan behera utzi eta patua ontzat eman zuela. Modu esperogabe horretan bihurtu zen Braque klasikoa Braque haluzinatua: modu batera edo bestera, pintoreak beti zekien bere niaren mugak aitortzen.

«Analogiek» hartzen zuten orduan «niaren» lekua; Einsteinek Lévy-Bruhlen lanetatik hartzen zuen herentzia zen⁴⁵. *Teogoniako* figuren forma partzialen arteko analogia hauek kontraste mitikoen bilakaera mitikoak ziren. Modu horretan, *Teogoniak*, egitura librea izan arren, trazatuaren automatismoaren ondoriozkoa, mitoari zegokion koherentzia psikiko bati obeditzen zion: «Figura hauek murrizketak dira zuzenean, hau da, forma batean biltzen du pintoreak, multzo edo konplexu mitikoen sail bat, formaren konbentzio arrazionala desegiten duena. Hemen, emoziotik sortzen da forma, eta matxinada bat gertatzen da egitura saihetsezinen kontra eta indarrez inposatu diguten gorputzaren kontra»⁴⁶. Askatasuneko inposizioaren konbertsio birtualki mugagabe bat da guk daukaguna. Gorputza halabehararen funtsa bera da, gizakia bere larruazalaren barruan egotera behartzen baitu; haluzinazioak gorputzaren mugak gainditzen ditu, baina artistaren gainean inposizio saihetsezin bat bideratuz, eta hark uko egin behar dio bere aukeramenari. Era horretan, Braqueren figurak trazatu etengabe baten inposizioaren pean eratu bide dira (Dora Vallier, geroago, grabatuaren bidezko inposizioaz mintzatuko zen)⁴⁷; trazatu taupakari bat da, figurei beren banakotasuna kentzen diena, eta formagabea eta formaduna bereizten dituen atalaseko munstro bihurtzen dituen, literalki: «Forma bakoitza kosmosaren datu kaotikoen denborazko aldi bat da, mutur bat, borrokek eragindako egoera etenak sorrarazteko xedea duena»⁴⁸, idatzen zuen oraindik Einsteinek. Borroka hori zen, denboraren inposizioaren eta adierazpen munstrosoaren emaitza, Braqueren irudiek ere ikuslearen gainean zabaltzen zutena: irudien inposizio «diktatorialari»⁴⁹ men egiteko baldintzarekin, ikusleak espero zezakeen, azkenik, askatasuna aurkitzea.

Hipnosi-saio batean bezala, Pierre Janetek teorizatzen zuenez, Einsteinek deskribatzen zuen zer modutan geratzen ziren paralizaturik Braqueren obren ikuslearen gorputzaren funtzio fisiko eta parterik gehienak, gorputzaren atal bakar baten muturreko kontzentrazio baten mesedetan; kasu honetan «ikusmena» zen parte hori: «Funtzioen murrizketagatik eta koadroa = ebakia izateari esker, ikuslea bakartua dago. Aldi batez ezinezkoa gertatzen zaio bestelako erlaziorik sortzea. Kontzientziaren murrizte horrek eta isolamendu horrek beldurra eragiten diote, eta ikusleak onartuko du, gustura asko gainera, irudiak eskaintzen dion ordena. [...] Koadroa finko agertzen da haren aurrean, eta emozioa, behin hasita, berritu egiten da. Hala, irudia azkenean ideia finko bat bihurtzen da, eta haren kontenplazioa erritu bat»⁵⁰. Braqueren irudi mitikoek ahalmena baldin bazuten ikuslea «finkatzeko», haren niaren parte osoak paralizatzeko, ikusmenaren mesedetan –kanal horretatik igarotzen zen iradokizun mitikoa–, «azalpenik onartzen ez zutenak» zirelako zen⁵¹, mitoak Sorelentzat bezalaxe, baita Durkheimentzat ere, zeinak esaten baitzuen ekoizpen sozial oro, eta, a *fortiori*, mitoa, modu hertsatzailean esperimentatzen den hura dela, hau da, ezin azalduzko moduan esperimentatzen dena⁵².

Alabaina, Carl Einsteinen mito faxistaren eta mito emantzipatzailearen arteko aldea zen azken horrek ikuslearen eta artelanaren arteko topaketaren lehen unea zelakoan ulertzen zuela inposizioa, ez bestela. Honela jarraitzen zuen haren arrazoibideak: «Geroago, ikusleak bortizkeriaz erreakzionatuko du esklabotasun horren kontra, bere kontzientziaren ezabatzearen eta bere nia deuseztearen kontra, eta zentzuaren eta analisiaren laguntzarekin erreakzionatuko du, hau da, ni kontzientzearen erreformaren bidez. Era horretan, erlazio etenak berregingo ditu»⁵³. Erlazio horiek berregiten ziren bitartean, aldatuz joan ziren gizakiaren eta munduaren arteko erlazioak ere: artearen inposizioaren pean, bere nitik ateratzea eta bere gorputzaren halabehar elementala eta denboran eta historian zehar harturiko usadioak urratzea lortu zuen subjeto batetik ateratzen ziren. Erlazio kanonikoaren ondoren, hortaz, partizipazio-erlazio bat etorriko zen; ikuslearen gelditasun eskulturalaren ondoren, haren metamorfosiaren drama etorriko zen. «lxtearen» klasizismoaren atzetik irekitzearen eta zatiaren erromantizismoa etorriko ziren. Oroz gain, koadroaren «diktadura» puntualak liberalismo tankeragabea askatasun ondo tankeratua bihurtzea lortu zuen. Zeren, ulertuko genuen honezkero, gizakiaren eta patuaren arteko dolu hertsatzailearen emaitza denean duela askatasunak zentzua pentsatzen zuenetakoa baitzen Einstein.

EPILOGOA: 1933

1933 izan zen Hitler Alemanian boterera demokratikoki heldu zen zorigaitzoko urtea. Historiaren ironia oso ankerra izan zen Einsteinekin, inposizioa askatasun bihurtzarekin amets egin zuen harexekin. Artearen botere mitikoan zuen fedeari eutsi ordez, zeinak artearen beraren bidez ekarriko baitzuen sendabidea, Einstein konbentzitu zuen mitoa guztiz desegokia zela faxismoaren kontra borrokatzeko. Aldaketa erabakigarri batean –eta bizitzan azkena izango zen, eta 1936an Espainiako Gerra Zibilean parte hartzera ere bultzatu zuen–, ahaztu zuen Sorel, ahaztu zituen erromantikoak eta bere garaiko artisten haluzinazioak. Haren ustez, une hartan marxismoak bakarrik ekar zezakeen egiazko iraultza. Arrazoi horrengatik, Basilean antolatu zen Georges Braqueren obrari buruzko atzera begirako erakusketaren katalogorako testu laburrean, Braque klasikoa azaleratu zuen ostera ere. Esaldi bakar batek, testuaren amaieran, erregistratzen zuen artistaren bira mitologikoa, «gertaera» bat baitzen. Braque klasikoa ez zen bakarrik Basileako publiko burgesarentzat egokiagoa; aitzitik, berriz ere, kontsolagarriagoa zen Einsteinentzat berarentzat.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharrak

1. Harry Bellet, «La Francitude de Georges Braque», hemen: *Georges Braque. L'espace*, erak. kat. (Le Havre, Musée Malraux, 1999ko martxoak 21-ekainak 21), Françoise Cohenen zuzendaritzapean, Paris, Adam Biro, 1999. [itzuli]
2. P. J. Kospoth kazetariak honako hau idatzi zuen *Chicago Sunday Tribune*n, 1931ko urtarrilaren 17an, Einsteinekiko topaketa baten ondoren: «[haren] zuriaren etnologiaren [proiektuak] oso serio aztertzen ditu, eta sarkasmo-izpi batekin beharbada, europarren mitoak, superstizioak eta usadio erotikoak, eta arraza jadanik agortua balira bezala mintzatzen da haiez», Marianne Kröger-ek aipatua, hemen: *Das «Individuum als Fossil», Carl Einsteins Romanfragment BEB II*, Remscheid, Gardezl Verlag, 2007, 46. or. [itzuli]
3. Carl Einstein, *Georges Braque*, itzulp. M. P. Zirputh, Paris, New York eta Londres, Éditions des Chroniques du jour, 1934. Liliane Meffrek alemaniar eskuizkribuaren zati bat itzularazi zuen *La Part de l'oeil* argitaletxearentzat, Brusela, 2003. Guk hemen 1934ko argitalpena erabili dugu. Einsteinek kubismoaz egiten duen analisiaren bibliografia zabala da, eta duela gutxi kaleratutako bi artikulu baizik ez ditugu guk hemen aipatuko, hain zuzen ere, Einsteinek Braqueren arteaz egiten duen analisia gogoan hartzen dutenak: Uwe Fleckner, «The Joy of Hallucination: On Carl Einstein and the Art of Georges Braque», hemen: *Georges Braque and the Cubist Still Life. 1928-1945*, erak. kat. (Saint Louis, Mildred Lane Kemper Art Museum, 2013ko urtarrilak 25-apirilak 21; Washington, The Phillips Collection, 2013ko ekainak 8-irailak 1, 2013), Munich eta Londres, Prestel, 2013, 52-73. or.; Devin Fore, «Un ensevelissement sous les feuilles. *Bebuquin II*, l'autobiographie de Carl Einstein», *Gradhiva*, 14. alea [ale berezia: *Carl Einstein et les primitivismes*], 2011, 165-183. or. [itzuli]
4. C. Einstein, 1934, *op. cit.*, 14 or. [itzuli]
5. *Ibid.*, 34 or. eta hurrengoak. [itzuli]
6. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen Verlag, 1926. Bertsio hau 1931koaren oso bestelakoa da, hura frantsesera itzuli baitzuten Liliane Meffrek eta Maryse Staiberrek *L'Art du XXe siècle* titulupean, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2011. [itzuli]
7. Carl Einstein, «La peinture sera sauvée, les pompiers sont déçus» (*Das Kunstblatten* argitaratua, 7. zk., 1923, 47-52. or.), Liliane Meffrek frantsesera itzulia hemen: *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1. alea, 1979, 19-22. or. [itzuli]
8. Carl Einstein, «La révolution brise l'histoire» (1920 ing.), I. Kalinowski-k itzulia, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 117. zk., 2011ko udazkena, 12-15. or. [itzuli]
9. C. Einstein, 1926, *op. cit.*, 81. or. [itzuli]
10. 1923tik aurrera, gutxi gorabehera, hasi zen kubismoaren analisi hau Einsteinen obran gauzatzen, nahiz eta jadanik aurkitzen diren haren printzipio handiak *La Sculpture nègre* testuan (1915) eta gorago aipatu den 1923ko «La peinture sera sauvée» izenburukoan. Ikus berebat 1923ko ekaineko gutuna, oso garrantzitsua, Kahnweillerengan, hemen: Carl Einstein-Daniel-Henry Kahnweiler, *Correspondance, 1921-1939*, Liliane Meffrek argitaratua eta itzulia, Marseillea, André Dimanche Editeur, 1993, 46-60. or. [itzuli]
11. Pasarte hau 1931ko bertsioan gorde zen, ikus C. Einstein, 2011, *op. cit.*, 108-109. or. [itzuli]
12. Puntu honetan, gure «Apocalypse primitive. Une lecture politique de *Negerplastik*» artikuluari erreferentzia egingo diogu, barka atrebentzia, hemen: *Carl Einstein et les primitivismes, op. cit.*, 57-77. or. [itzuli]
13. Ohitutzeak errusiar formalismoarentzat zuen esanahi bera zeukan egokitzapenak Einsteinentzat. [itzuli]
14. C. Einstein, 1926, *op. cit.*, 69. or. [itzuli]
15. *Ibid.* [itzuli]
16. *Ibid.*, 73-74. or. [itzuli]

17. *Cahiers d'arten* «Georges Braque» ale berezian (VIII. alea, 1. zk., 1933), *topos* horren ikuspegi interesgarri bat ageri da. [\[itzuli\]](#)
18. Roger Bissière, *Georges Braque*, Paris, Éditions de L'Effort moderne, «Les Maîtres du cubisme» bilduma, 1920. [\[itzuli\]](#)
19. «Ordezkatzen zuelako» eta «ikonikoa» zelako, Einsteinek mespretxatzen zuen tropo bat zen «metafora». Metaforaren azterketa sakon baterako, ikus Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975. Kubismoaren dimentsio «antimetaforiko» hau lotua dago Braqueren «itxialdi» gaiarekin, zeina Rémi Labrussek aztertzen baitu katalogo honetan. [\[itzuli\]](#)
20. Pasarte hau 1931ko bertsioan gorde zen, ikus C. Einstein, 2011, *op. cit.*, 161. or. [\[itzuli\]](#)
21. Tragikotasunaren pentsamoldeaz alemaniar filosofian, ikus Peter Szondiren klasikoa, *Essai sur le tragique*, itzulp. Jean-Louis Besson, Myrto Gondicas, Pierre Judet de la Combe, Jean Jourdheuil, Belval, Circé, 2003. [\[itzuli\]](#)
22. Ikus *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, erakusketa-katalogo aberatsa (Londres, Hayward Gallery, 2006ko maiatzak 11-uztailak 30), Dawn Ades eta Simon Baker-en zuzendaritzapean, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006. [\[itzuli\]](#)
23. C. Einstein, 2011, *op. cit.*, 194. or. Carl Einsteinen beraren «bira erromantikoaz», ikus Klaus H. Kiefer, «Die Ethnolosierung des kunstkritischen Diskurses-Carl Einsteins Beitrag zu Documents», hemen: *Elan Vital oder Das Auge des Eros*, erak. kat. (Munich, Haus der Kunst, 1994ko maiatzak 20-abuztuak 14), Hubertus Gassner-en zuzendaritzapean, Munich, Haus der Kunst, 1994, 90-103. or. [\[itzuli\]](#)
24. Artearen historiaren eraikuntzan «barbaroa» funtsezko figura delakoan diziplina gisa, ikus Eric Michaud, «Barbarian Invasions and the Racialization of Art History», *October*, 139. zk., 2012ko negua, 59-76. or. [\[itzuli\]](#)
25. C. Einstein, 1934, *op. cit.*, 86. or. [\[itzuli\]](#)
26. C. Einstein, 2011, *op. cit.*, 162-164. Or.; Roman Jakobson, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», obra berean, *Essais de linguistique générale*, I. alea, Paris, Minuit, 1963, 43-67. or. [\[itzuli\]](#)
27. Picassoren *Suite Vollard* buruz, ikus Lisa Flormanen obra ederra, *Myth and Metamorphosis. Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000. [\[itzuli\]](#)
28. Georges Limbour, «La Théogonie d'Hésiode et de Georges Braque», *Derrière le miroir*, 71-72 zk. zenbaki berezia: *Braque*, 1954ko abendua-1955eko urtarrila; Dora Vallier, *Braque et la mythologie*, hemen: *Braque et la mythologie*, erak. kat. (Paris, Louise Leiris galeria, 1982ko ekainak 16-uztailak 17), Paris, Louise Leiris galeria, 1982. [\[itzuli\]](#)
29. C. Einstein, 1934, *op. cit.*, 100. or. [\[itzuli\]](#)
30. C. Einstein, *La Sculpture nègre* (1915), itzulp. Liliane Meffre, Paris, L'Harmattan, 1998. [\[itzuli\]](#)
31. C. Einstein, 1934, *op. cit.*, 115-116. or. [\[itzuli\]](#)
32. C. Einstein, «André Masson. Étude ethnologique», *Documents*, 1. zk., 1929, págs. 93-105. [\[itzuli\]](#)
33. C. Einstein, 1934, *op. cit.*, 115. or. [\[itzuli\]](#)
34. Ikus Rainer Such, *Die Surrealisten und C. G. Jung. Studien zur Rezeption der analytischen Psychologie im Surrealismus am Beispiel von Max Ernst, Victor Brauner und Hans Arp*, Weimar, VDG-Verlag, 2004. [\[itzuli\]](#)
35. Einsteinen «Mitoaren» analisi baten berri izateko, nahiz eta Paul Kleeren artean oinarritua izan, ikus Sebastian Zeidler, «Form a Revolt. Carl Einstein's Philosophy of the Real and the Work of Paul Klee», *RES. Journal of Anthropology and Aesthetics*, 57-58. zk., 2010, 229-263. or. [\[itzuli\]](#)

36. Nahiz eta Einstein sarritan negatiboa izan Freudi buruz, inkontzientea substantzializatzeaz eta ezezkotasun-putzu bihurtzeaz salatzen baitzuen, orobat da egia haren idatzietan Freuden gai asko topatzen ditugula. [itzuli]
37. Friedrich Wilhelm Schelling, *Introduction à la philosophie de la mythologie*, I. alea, Paris, Aubier, 1946, 237. or. [itzuli]
38. Bronislaw Malinowski, *Myth in Primitive Psychology*, New York, Norton & Co., 1926; Marcel Mauss, «L'art et le mythe d'après M. Wundt» (1908), obra berean. *OEuvres complètes*, II. alea, Victor Karady argit., Paris, Minuit, 1974. [itzuli]
39. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, Paris, Payot, 1977. [itzuli]
40. Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, Paris eta Geneva, Slatkine-Ressources, 1981; egile bera, *Les Illusions du progrès*, Paris eta Geneva, Slatkine-Ressources, 1981. [itzuli]
41. C. Einstein, 1934, *op. cit.*, 33. or. [itzuli]
42. Interesgarria da hemen gogoratzea Einsteinen eta Braqueren arteko harreman estua, Braque izan baitzen, sarritan gogoratzen dugun bezala, eztei-lekukoa Einsteinen bigarren ezkontzan. Zein izango ote zen Braqueren erreakzioa Einsteinek bere artea konprometitzen zuen proiektu politikoari buruz? [itzuli]
43. G. Sorel, *Réflexions sur la violence*, *op. cit.*, 146. or. Mitoaz Sorelengan, eta mito modernoaz oro har, ikus Willy Gianinazziren ezin saihestuzko lana, *Naissance du mythe moderne. Georges Sorel et la crise de la pensée savante*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2066. [itzuli]
44. C. Einstein, 1934, *op. cit.*, 33. or. [itzuli]
45. Einsteinek arreta handiz jarraitu zuen Lévy-Bruhlen pentsamolde analogikoaren eta parte-hartzearen teoria. [itzuli]
46. C. Einstein, 1934, *op. cit.*, 127. or. [itzuli]
47. Vallierrek idatzi zuen: «Grabatuak egiteko, Braquek uko egin behar dio bere keinu naturalari. Harentzat, punta metalikoak eragiten duen presioa pentsaturiko ekintza da, bere pertsonaren ahalegina [...] Grabatuak harengan egiten duen tentsioak, hain zuzen ere egokitzapen-eginahal bat eskatzen duelako, haren adimena osorik jarri du erne Teogoniako irudiei aurre egitean» (Dora Vallier, *Braque. L'oeuvre gravé*, Flammarion, Paris, 1982, 6-8. or.). [itzuli]
48. C. Einstein, 1934, *op. cit.*, 46. or. [itzuli]
49. *Ibid.*, 26. or. [itzuli]
50. *Ibid.*, 47. or. [itzuli]
51. *Ibid.*, 128. or. [itzuli]
52. Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique* (1894), Paris, Champs-Flammarion, 1988. [itzuli]
53. *Ibid.*, 47. or. [itzuli]

ITXIALDIA

RÉMI LABRUSSE

1940ko hamarkadaren amaiera aldean, bere *Lantegiak* (*Ateliers*) sail handiko lehen mihiseak lantzen hasi zenean, publikoaren onespenez inoiz ez bezala laguntzen zuen nagusitasun estetiko eta intelektualeko posizio bat zeukan Braquek. Gerra arteko garaiaz geroztik elitearen parte izateko arrakastaz gozatu zuen, eta artearen munduaren esparru zabalagoetara ere zabaldu zen arrakasta hura. Jean Paulhan, Pierre Reverdy, René Char eta Martin Heidegger idazleak eta filosofoak, besteak beste, ez ziren Braque artista eta aldi berean pentsalari handizat hartzen zuten bakarrak; ezta abangoardiakoak deitzen ziren aldizkariak ere, nola ziren *Cahiers d'art* eta *Verve*, beren orriak eskaintzen zizkieten bakarrak. Eskaerak ugaltzen hasi ziren (haietako bat izango zen laster Louvreko areto etruskoko sabaia, 1953an); mundu osoko arte modernoko museo handiek nahi zituzten haren obrak, eta beste horrenbeste merkatu pribatuak, Frantzia, Erresuma Batuan edo Estatu Batuetan. Batzuk haren Parisko etxera joaten ziren, Douanier kalera, edo, hobeto oraindik, Varengevillekora, erromesaldian bezala, eta haren obra berriak beste hainbat gertaera handi balira bezala espero ziren: Veneziako Bienalak bere pinturako sari handia eman zion 1948an, eta John Richardson amerikarrak artikulu luze bat eskaini zien *Burlington Magazine* errespetagarrian 1955ean *Lantegiei* (azkena oraindik prozesuan zela), hasteko, maisulan handiak balira bezala, arte-kritika ohikoari baino areago arte unibertsalaren historiari gehiago zegokion doinu batean¹. Picassorekiko konparazio zaharrak, zorionez, Braqueren alde egin zuen², eta orobat zen ohikoa, «tradizio frantsesaren» arketipo gisa hartzea ez ezik, tradizio horretako handienetako bat zelakoan, besteak beste Poussin, Chardin eta Coroten maila berekoa; eta, zehatzago, Seuratek, Van Goghek eta batez ere Cézannek inauguratu zuten Mendebaleko artea berrasmatzeko une bikaina perfektutasunera eramane zuena³. 1943an jadanik, alemaniarren okupazio betean, arte «frantsesa» goraiatzeko desira horrek girotu zuen haren obraren atzera begirako erakusketa Parisko Udazkeneko Aretoan. Geroago, 1961ean, haren Louvreko erakusketa pertsonal handiak (bizirik zegoen pintore bati eskainitako era hartako lehena), *L'Atelier de Georges Braque* titulupean, eta, 1963an, Malraux-ek Louvreko Grande Colonnaderen aurrean antolatu zituen estatu-hiletek, azken ukitua emango zioten frantses estiloko modernitate handiaren maisu eztabaidaekin gisa izan zuen sagaratze hari. Mirespen hark areagotu bide zuen Braque bere praktika, eta, hortik abiatuta, munduaz zuen ikuspegia, kontzeptualizatzeko zuen joera; 1917tik aurrera agertu zen joera hori, lehen marrazki- eta aforismo-koadernoetan (partez *Verven* argitaratu ziren 1955ean⁴), gero gerra arteko idatzi ugari eta desberdinetan, baina inoiz ere ez geroago eskuratuko zuten mailarekin, arduraren handiz landutako elkarrizketa askotan, oso literarioak baitziren, eta haren solaskide frantses edo atzerritarrek segituan argitaratzen zituzten, zatika edo osorik⁵.

Garai hartako Braqueren pentsamoldeak pinturaren ikuspegi filosofiko batean jo zuen gailurra, non ikuspegi ez-perspektibo baten bilaketari buruzko gogoetek, eta, modu orokorragoan, mimesiaren estetikaren lau menderekiko hausturari buruzkoek, hala nola gaia pintura bera zuen pintura baten gorespen formalistak (eta horren frogara beste mihise eta eskulturak modu gutxi asko ulerkorrean eratzen dituzten barrenaldeak sailak) artean eta artearen bidezko egiaien metafisika⁶ bat ekarri zuten.

Formaren lan honen azken jomuga, hala azaltzen zuen Braquek, pinturak bakarrik, eta, inoiz, eskulturak, berak lantzen zituen bezala, bere osotasun misteriosuan, hautemangarri egin zezaketen izatearen ikuspegi bat zen. Misterio da hain zuzen ere hitza, artistak behin eta berriz errepikatzen zuena –eta ondoren haren iruzkingileek– lehenasuna Pascalen mistikari ematen zion ikusmolde batean, Descartes-en zentzu komunaren gainetik⁷. Formalismotik metafisikara egindako urrats hau, Braquerengan, espazioaren gaineko pentsamoldeak objektuen gaineko pentsamoldearekin zuen loturari esker izan zen posible: haren ustez, gauzetan baino areago, gauzen arteko erlazioetan kontzentratzeak, «ukimenaren» espazio baten bilaketari heldzeak, «ikusmenaren» espazio baten bilaketari baino areago⁸, gauzen beren ezkutuko bizitza, haien *animazio* sakona aurkitzera bultzatu zuen, giza erabileren aztarrenak gaindituta, nahiz eta, beste alde batetik, haien isla izan zitezkeen. Horrek balio izan zion bere pinturako giza irudien falta –gaitzetsi egiten zioten– bere mesederako alderantzizkatzeko, eta iradokitzeko egiazko bizitza, maila ontologiko sakonenean, hain zuzen ere gauza itxuraz geldituz zegoela –banaka hartzen zirenean–; baina egiazki animatuak zeuden espazioan zituzten interakzioei antzematen zitzaizkien unetik. Zenbait motiboren antropomorfizazio sotilak⁹, hala nola eskultura antropomorfikoen erabilerak –bigarren graduko figura antzeko batzuk, sekundarioak, edo latenteak–ordezkapen eraginkor hori adierazten zuten zenbait konposiziotan¹⁰. Materiaren ezkutuko animazio horren beste izena, Braquerentzat, «poesia» zen; hizkuntzari ezer zor ez zion poesia zen, eta, era horretan, literaturari bere ezaugarriak lapurtzeko modu bat ere bazen, *Ut pictura poesis* printzipio hierarkiko zaharrari amaiera emateko modua, inolako hitzek, eta, hortaz, inolako sinbolismok, ezin zedarriztatu ahal izango zuen izakiaren mailara heldzeko artistak dituen eskubideak defendatuz. «Misteriorik ez badago, ez dago “poesiarik”, eta hori da nik artean gauza ororen gainetik ipintzen dudana kualitatea. Zertaz ari naizen “poesia” esaten dudanean? Pintura batentzat, bizitza gizaki batentzat dena da. [...] Harmonia-auzia da niretzat, erlazio- eta erritmo-auzia, eta –garrantzitsuena nire lanean– “metamorfosi-auzia”»¹¹. Egia esatera, «poesia» piktoriko horrek ez zituen itzalak falta: «gauzen aukeraren» –Francis Pongek segituan aplikatu zion adierazpidea Braqueri– eta espazioaren gorespen huts-hutsik formalistaren arteko artikulazioa ez zegoen argi tematizatua; ez argiago, bestalde, sinbolismo ororen ukoaren eta pinturako mezu metafisiko baten berrespenaren artean zegoen artikulazioa baino. Horrek guztiak erreferentzia egiten zion «sekretu» bati¹² eta, aldi berean, «errebelazio» bati¹³, zeinaren abiapuntua kubismora heldzen baitzen eta konklusioa, eta hau garrantzitsua zen, arduraz zaindu behar zen: «Urte haietan, esan genituen geure artean Picassok eta nik –errepikatzea gustatzen zitzaion– jadanik inork esango ez dituen gauzak, inork esaten jakingo ez lituzkeen gauzak, jadanik inork ezin entenditu ezingo lituzkeenak..., ulertezinak izango liratakeen eta hainbesteko atsegina eman digutenak... eta hau gurekin bukatuko da»¹⁴.

Kritikak, oro har, poz handiz jarraitzen zuen artistaren irudia jakintsu bihurtzen zuen –hau da, guru-diskurtso hau. Horixe iradoki zuen Jean Paulhanek, 1942tik aurrera, «patroi» hitzarekin, «hitzaren zentzu kristauan», zehaztu zuen, «Sortaldekoek *guru*a deitzen dutena»¹⁵. Izan ere, ildo hermeneutiko jakin baten aitzindari handia izan zen Paulhan; hartan, Carl Einsteinek eta Christian Zervosek 1930eko hamarkadan egindako lehen irakurketa neomitologikoaren ondoren¹⁶, deboziora ere heldzen zen begirune batez errepikatzen ziren Braqueren gai nagusiak –«sokratua» eta «sakarifikazioa», «misterioa», «sekretu» mistikoa eta «errebelazioa», «betierekoa» (modu nahasi samarrean «eternalari» kontrajarria) eta «absolutua»–¹⁷, eta maiz ez zuten Paulhanen ikusmoldea ezaugarritzen duen galderazko konplexutasuna (itzuliko gara horretara)¹⁸. Interpretazio-sare zabal honen arabera, Braqueren pinturan, testuek eta hitzek jarraitzen diotelarik, izakia paradoxikoki, mistikoki zabaltzen bide zen, sakontasun

hondogabe gisa, bere ezkutatzean bertan –Heideggerren ideia da¹⁹–, eta hortaz, bere botere ezin neurtuzkoan. Ia-ia fraideena den praktika existentzial baten austeritatea eta pintura kasik obsesibo bati dagokion itxialdi-giroa –mihise gehienbat ilunak, sailean ekoitziak gai gutxi asko berdinen gainean, eta urteetan errepikatuak– balio positibo batez hornitzen dira; errealitateko geruza sakonen *bilketa* baten bide guttiz zorrotza delakoan deskribatzen da *itxialdia*²⁰.

Esan beharrik ere ez dago hura guztia ez zela batere ondo adosten frantses estiloko ordenaren eta neurriaren klixeekin, zeinek, bestalde, bizirik jarraitzen baitzuten: ulertzekoa denez, errazagoa zen gogora etortzea Zurbaránekiko eta *bodegón* deituekiko konparazioa, hau da, Espainiako Urrezko Mendeko natura hil horiekikoa, Chardinekikoa baino; baina horixe debekatzen zuen, hain zuzen ere, eta artistak berak sustatuta, Picasso «espainolaren» eta Braque «frantsesaren» arteko oposizioak²¹. Azpimarratu beharra dago, ordea, funtsean anbigua dela kritikak estetika animista hori ontzat ematea, zeinak jotzen baitu bizitzaren ezaugarriak, *egiazki*, objektuei eta objektuek espazioan dituzten erlazioei egotzera²². Onar ote zitekeen filosofikoki egia moduko horrekin bat etortzea Mendebaldeko kultura moderno baten testuinguruan, hari, aspalditik, animismoa arrotza gertatzen zitzaiolarik? Eta, hasteko, bat al zetorren Braque bera harekin? Horretaz zalantza egin liteke, gogoan hartzen bada badirela Braqueren obran melankolia baten aztarren sendoak; eta melankolia hori ez da aski heriotzaren itzal hurbila azaltzeko, pintoreak, 1950eko hamarkadaren hasieran, urdaileko eritasun larri bat zuela jakin zuenetik. Gauza sendoagoren batek, biografikoa ez zen zerbaitek, eragiten zion haren pinturari, Lehen Gerratik gutxienez: *fedegabetasun* iluneko ñabardura batek, zeina, nolabait esateko, haren beranduko ekoizpenean garatzen baita, eta kaosa eransten baitio beste inoiz baino gehiago.

Itxiturak, desordenak eta espektralitateak, elkarrekin konbinaturik, eratzen dituzte kaos honen ikurrizak. 1962an «Zentro baten inguruan kuzkurtzen naiz»²³ zioen haren arabera, itxiturarako joera ikaragarria da mihise kubistetan. Gutxitan izango zen margolan bat 1949ko *Billarra (Billard)*²⁴ bezain zentripetoa, inguruak eta barne-zirkunskripzioak obsesiboki ugalduz, eta, gainera, zeruez gabetua, eta, hortaz, uzkurra barrenalde baten eta kanpoalde baten arteko arnasaren aurrean. Paisaiak ezohikoak dira (aldi fauvistakoen ondoren eta azken urteetakoak baino lehenago), baina, horrez gainera, leihoak ere nekez ageri dira –eta hori, bestalde, bat dator artistak Varengevillen 1929an eraikitzeke agindu zuen lantegiarekin; irekiguneak hain gutxi ziren, non Georges Limbour harrituta geratu baitzen²⁵. Eta Braquek mihise bati *Terraza (La Terrasse)* izena ipintzen dionean, hainbestearino betetzen du egurra imitatzen duen motibo batez, non kanpoaldeari dagokionez ezer ezin baita jadanik agertu. Bada halako inboluzio depresibo bat espazio setaz itxi horietan, non aire guztia trinkotasun ilunean kontzentratzen dela ematen baituen, gauzen dentsitateak ingurumena *precipitarazi* –nahasketa kimiko batez esaten den bezala–, eta bat-batean materialtasun itogarria emango balio bezala. Oso sarritan, gainera, espazioko itxialdia areagotua gertatzen da «gris, gaztain, beltzaren» inguruko murriztapen kromatikoaren bidez, Giacomettik esaten zuen bezala²⁶; modu apur bat bizkorregian justifikatu zuen Braquek itxialdi hori, baietsiz koloreek hondatu egingo ziotela espazio taktil baten bilaketa²⁷. Eta, arauak zorrozki bete behar horretan, materiaren efektu enfatikoek –hondarrak, zerrautsak, hautsak, etab.– berebat azpimarratzen zuten igeltserotza pikortsu baten itxura. Gardentasun ia likidoko eremuekin konbinaturik, sortzen zuten, dudarik gabe, John Goldingek «espazioaren txirikordatze» bat zelakoan ezaugarritu zuena²⁸, baina hertsadura moduan: fluidoari etengabe eusten zaio materia zimurtsuko konpartmentuetan edo marra geometriko elkarguratzuen bilbe finkoetan, hala nola *Lantegiak II, IV* eta *V*eko barra bertikalen sailetan, zeinek lehen ikusian gehiago ematen baituten gainerako motiboak espetxeraten dituen hesi bat, azpimarra erritmiko libre bat baino.

Suhartasunez ezeztatuz Braqueren funtsezko «frantsestasun» hari kritika egozten atsegintzen zen ordenaren eta neurriaren apologia²⁹, ikaragarrikoa da desordena. Gauza esplizituagorik ez dago, hori dela-eta, 1952aren abenduko *Verve* aldizkariko 27-28 aleko azalaren ondoren «frontispizio» moduan ezarritako litografia baino: bat-batean, identifika daitekeen forma oro trazatu dardarkari eta itsuetan hausten da, termiten galeria moduko batean, non gurutzadurek irudien koherentzia-asmoa desagerrarazteko sortuak diruditen. Marrazki programatiko hori, era horretan, beste konposizioen kohorte baten alegoria gisa ageri da, non nagusitzen baiten objektu betegarrien itxura espazio itxi baten barruan; pilaketa ezegonkorak eta aberranteak balira bezala, oso gain txikien gainean (izan mahaitxo bat edo tximinia baten apala); gauza hondatuak, zartatuak, ebakiak, osatugabeak ordenarik gabe elkarren gainka, alde guztietatik batzuk besteetan txertatzen direla, estratifikazio kaotikoetan³⁰.

Gero espektroak iristen dira. Braqueren barrenalde handietan objektuak eta batzuetan giza irudiak bizi baldin badira, bizimodu espektrala egiten dute: materia bizigabearen eta bizitza organikoaren, substantziaren eta substantziagabetasunaren arteko muga ezabatzen duten mamu-izakiena. Batzuetan zuzenean hartzen dute amesgaizto baten forma, esate baterako 1942ko *Pazientzia* (*La Patience*) margolaneko emakumeak, non, Jean Laymarieren hitzak baliatuz, «eskeletoaren eskuak karta batzuk babesten baitituen, hilobi bat bezain estua eta luzea den mahai baten gainean zabalduak»³¹. Era berean, 1938ko *Astoa* (*Le chevalet*) margolanean, paleta bat itxuraldatu eta gizaki antzeko aurpegi bat bihurtzen da, eta 1949 eta 1951 bitarteko *Lantegia II* (*Atelier II*) edo *Lantegia VI* (*Atelier VI*) margolanetan, ezkerreko emakume-buruak ihes egiten dio bere jatorrizko eskultura-estatusari «terrorearen estatua» moduko bat bihurtzeko (1913ko *papier collé*aren titulu iragarlea)³², Odilon Redonen estilokoa, ez aipatzeagatik, are zuzenago, 1940ko hamarkadako *vanitasetako* barre sarkastikoa egiten duten eta bitxiki haragizkoak diren burezurak edota 1951ko *Gaua* (*La Nuit*) obrako irudiaren fisionomia aztoratua, Hesiodoren *Teogoniaren* irakurketako Kaos jainkoaren alaba. Sarriago, alabaina, obretan ageri diren espektroak ez dira hain esplizituak, eta, hortaz, obsesiboagoak gertatzen dira: alde batera utzita haien nolakotasun ikonografikoa, motiboen artean gertatzen den materialtasunaren eta inmaterialtasunaren arteko fluktuazio etengabetik dator haien espektro-izaera, eta horrek haluzinazio-ezaugarriak ematen dizkie. Motibo bera erdibitzea eta barrutik zatitzea, inguruen (eta errepikapen linealen) desugaltzeak eraginda, edota konposizioen barneko marra bertikal edo horizontaleko ganibet txikiak: horiek dira itxuren egonkortasun-falta itogarri honen tresna nagusiak. Horren adibide bat da 1937ko *Bikotea* (*Le Duo*) obrako emakumea, zeina ihespiderik gabe baitago *moztua* gaueko alde batean eta neguko beste alde batean; edota 1948-1952ko *Lore-sorta bikoitza* (*Le Double Bouquet*), non bi sortak elkar topatzen baituten, lehenak ezkerrean, gau oretsu baten trinkotasun beltzean, eta besteak eskuinean, gehiegizko argiaren isuri elektrikoan.

«Unean uneko magia» surrealitari baino areago, Mallarméri egotzi behar zaio gauzen lerrakortasun espektral hau, Isabelle Monod-Fontainek³³ egin zuen bezala gogoratu zuenean Mallarméren «Ezerez musikal hutsaren»³⁴ poetikaren garrantzia, poetika hura zen bizitzaren nozioarekin atseginez lotzen zuen pintore batentzat. Barrenalde burges hermetikoki itxietan, bibeloten eta altzarien –mahaitxoak Braquerengan, apalategiak Mallarméren– desugalketa haluzinatzailetik sorturiko ikara sotilak egokia ematen du objektuak itxuraldatzen dituen nolakotasun ontologikoko melankolia baten igoaldiarentzat; beren ugaltze polimorfikoan, espektro bihurtzeraino itxuraldatzen ditu, eta espektroak berak, beren presentziaren eta absentiaren arteko oszilazio etengabeetan, ezerezaren mezulariak gertatzen dira. Igitur pertsonaiaren gaueko esperientzia da, Mallarméren, amaitu gabeko kontakizun batean zehar, non hizkuntzaren hermetismoak areagotu egiten baituen loditasunaren eta hutsaren sentsazio

zorabiagarria eta paradoxazkoa: «[...] Ispilua beldurgarriki hutsa ikusirik, bere burua arrarotze batez inguratutik ikusirik, atmosferarik gabe, eta altzariak beren kimerak hutsean bihurtzen, eta gortinak, aztoratuta, nabarmen dardaraten; orduan, gizonak altzariak irekitzen ditu, beren misterioa, ezezaguna, beren oroimena, beren isiltasuna, giza ahalmenak eta inpresioak iraul ditzaten»³⁵. Eta badirudi hori dela berebat *Lantegiak* margolanen Braqueren esperientzia; pintorearen «aurkikuntza eskergaren» aldi bereko koadroak dira, 1957 ingurukoak (nahiz eta, kasu honetan, bozkarioz deskribatzen den ezerezaren ideia): «Jadanik ez dut ezertan sinesten. Objektuak ez dira jadanik niretzat existitzen, ez baldin bada haien artean erlazio harmoniotsu bat, eta baita haien eta nire artean ere. Harmonia horretara heltzean, ezerez intelektual moduko bat iristen da; dena egokia egiten da, eta bizitza errebelazio eternala da. Hori da egiazko poesia!»³⁶.

la-ia beti, pintoreak hartutako tonu boluntarista dela-eta (bere joera budistak edo sasibudistak lagungarriak gertatu zitzaizkion, kritiken eta arte-historialarien arabera), esanahi positiboa eman zaie John Richardsonek dokumentaturiko hitz nihilista hauei, ez-iraunkortasunaren «errebelazio» metafisikoak buruargitasun paregabea ekarri balu bezala energien zirkulazioaren pertzepzioan (gauzak berak funtsezkoak bezain funtsgabeak lirateke). Ukatu gabe hustasunaren poetika honen zintzotasuna eta bizitza dramatikoki murrizten ari zitzaion gizon zahar eta gaixo bati eragin ahal izan zion bozkarioa, zaila da, ordea, zintzotasun eta bozkario horiek ez baliogabetzea, aldi berean sumatuz (kontrako zentzuko azpilanari esker) posizio bereziki melankoliko bat, *beltzean zanpatua*, obrak bortizkeria handi batekin—eta barne-kontraesanekin— zehazten duena; bortizkeria horrek urrutitik gainditzen du artistak formulatzen duena, beste alde batetik, bere autoritate-diskurtsoan, jakintza mistiko moduko baten erabilera bikainak babesturik. Diskurtso mota honi buruzko praktika suhar bati heldu baino areago, errazagoa da bere eduki esplizituaren egia agerraraztea ukoaren —hitzen— instantzia baten eta, alderantziz, ukatuaren —forma piktorikoen baso ilunean— bultzada ezin eutsizko eta ugaltzailearen artean agertzen den tentsioan baino. Braquek, beste alde batetik, zenbait kasutan formulatu zuen melankolia honen objektua, zeinak orduan dolauren forma hartzen baitu³⁷: horixe egin zuen, bereziki, errepikatuz berak eta Picassok kubismoaren hasieran esan zituzten gauzen erabilera edonorentzat debekatua egongo zela une hartatik aurrera, eta betiko; sekretu pertsonal, etorkizunari arduraz ebatsi baten atxikitze narzisista eta itxuragabea bihurtzen da mistika orduan. Baina, orokorrean, dolu objektiboak baino areago, xederik gabeko melankoliak erasotzen dio Braqueren beranduko pinturari, hark murgilarazten du bere baitan sorkuntzaren ekintza. Ez dira murgil-mugimendu horren adierazpide bakarrak konposizio-mota berberen eta motiboen errepikapena. Areago, garrantzitsuena da, inondik ere, eta sinbolismo-forma ororen kontrako errezeloak adierazi izanagatik ere, pintoreak nahiago zituela pinturaren motibo alegorikoak hobetsi: pinturan bertan *mise en abyme* bat, beraz: 1942ko *Barrualde handia paletarekin* (*Grand intérieur à la palette*) obratik hasita, zenbait konposiziotan lehen planoan dauden asto formako bi kiribil enigmatikoek frogatzen duten bezala; berebat frogatzen duen bezala paletaren motiboa behin eta berriz agertzeak (heltzeko eskurik gabe), 1930eko hamarkaldiaren amaieratik aurrera; frogatzen duten bezala, azkenik, eta modu erradikalagoan, *Lantegi* ilunek, gauzez gainezka eta egokiagoak paralisi psikikoarentzat lan plastikoarentzat baino, non pintorearen tresna erabilezinek presentzia absente baten beste hainbat alegoria balira bezala flotatzen baitute —sorkuntzaren alegoria—: modu bat da, alegorian atsegintze motel hori, ez bakarrik sorkuntzaren ekintza distantzia analitiko batera jartzea, sorkuntza desegitea baizik, haren *kontra* lan egitea, era horretan sorkuntza bera, sorkuntza gisa, espektro bihurtuz (ez al da 1938ko lehen *Lantegi* haietako bat ere lehen vanitasa, burezur baten erriktusa nagusitzen dena?).

Bi ohar bukatzeko. Lehenik, beharrezkoa ote da Braqueren pinturaren egitura melankoliko hau 1940 eta 1950 hamarkadetara mugatzea? Dударik ez da haren bizitzako gorabeherak, eritasunak ahuldutako existentzia batetik hasita, egitura melankoliko hori inoiz baino gehiago areagotu zutela garai hartan. Baina mihise kubista asko ordurako obsesionatuak zeuden errealitatearen zatikatze larri baten eta ikuspegi zentripeto baten arteko aliantza batekin, zeina inboluziozko aliantza izango baitzen eztagarria baino areago –bereziki Braquek oso maite zituen konposio obalatueta³⁸; gerra arteko mihise asko modu arriskutsuan jolasten dira sekulako espektroekin, modu esplizituan lan mitologikoetan –*Kaneforak* lanetik hasita, Hesiodoren ilustrazioetaraino, Carl Einsteinek azpimarratu zuen bezala 1933tik aurrera³⁹, eta ezkutatuak bezala daude natura hiletan eta barrualdeetan, non gauzak eta apaingarriak, ugalduz eta elkarrekin txoke eginez beti, zirkuitulaburrak biderkatuz, begia laberintu batean ixten eta egonezina sortzen duten⁴⁰. Azken lore-sortei dagokienez, Giacomettiri gustatu zitzaizkion, arrazioarekin, pintoreak azkenik porrotari men egiten baitio «desarmatuta bezala aztertzen dituen gauza horien guztien aurrean, mihisean geldiarazi nahi baitu denbora gehixeagoz, ahalik eta luzaroena, gauza horien guztien, bere buruaren, besteen izpi bat», «bilatuz» (alferrik) «gauzaren bat salbatzea inguratzen dituen, toki guztietatik inauten dituzten beltz ikaragarritik»?⁴¹. Azkenik, Varengevilleko beranduko paisaiak, beren kolore gorrekin eta lohia (Braqueri gustatzen zitzaion hitza) bezain astunak diren zeruekin, ez al dira ageri lehen paisaia fauvisten antitesi deseraikitzaile gisa, eta hori gogoan hartu gabe haren formatu luzanga handiak Holbeinen *Kristo hila* obrakoaren antzeko hilkutxa batenak direla? Pintura famatua da gainera, eta izan daitekeen fede ororen behea jotzea ikusi zuen Dostoievskik hartan. Haren aurrean, *Txoriak* (*Oiseaux*) lana ihespide bat izan zitekeen, baldin haietako bat *Lantegiak* sailean preso ez balego⁴²; hala, obra horien forma estereotipatua, hasieratik jadanik, den bezalakoa ageri da; beste gauzen arteko gauza bat baino ez: bere *banitatea* izendatzeko (eta kondentatzeko) bezala ezabatzen duten marrek urratua?⁴³

Bigarren oharra: belztasunaldi berean psikologikoa eta metafisikoa –psikologikoa, metafisikoa delakoden horrexetan datza, hain zuzen ere, Braqueren pinturaren handitasuna; belztasun horren kontra borrokatzen da, eta, hala eta guztiz ere, belztasun horrengatik ere, erremediorik gabe zabaltzen da mihise batetik bestera. Pintura funtsean gatazkatsua da, bere itxialdiaren kontra borrokan diharduena, astindu bakoitzarekin loditzen direla diruditen paretak joka. Jean Paulhanek, Braqueren pinturaren irakurketa sakratu bat inauguratuz, berebat ikusi zuen hartan, beste inork baino hobeto, «bortizkeria»⁴⁴, «alde iluna»⁴⁵ eta mamuen igarotzea⁴⁶, eta nabarmendu zituen behe-beheraino murgiltzea zirelakoan, izatearen sustraien errebelazio «argitsuraino». Horixe bera desiratzen zuen Braquek. Baina ez ote ziren areago ikusi behar mihise haiek pintura etsituki fedegabe baten trazuak? Eszeptikoa da era berean neurri «frantsesaren» formalismo harmoniosu bati zegokionez (eta pintoreak bere burua haren ospatzaile aldarrikatzen duen unean desegiten du), zeinak, itxurak baino harantzago antzeman daitekeen egia ontologiko baten aurrean, sakratuaren dolua ezin bereturik jarraitzen baitu –«gezur aintzatsua», Mallarmék esaten zuen bezala⁴⁷–, eta orduan, mihise ilun beldurgarrietan, deseginda, lurrera etorri eta larrimin bihurtzen da.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharrak

Nire esker ona adierazi nahi diet Brigitte Leali eta Lauriane Mannevillei testu honen prestakuntzan eman didaten laguntza balio handikoagatik, eta baita ere, egin dioten harreragatik, Carole Bourguignoni eta Michèle Passosi.

1. John Richardson, «The Ateliers of Georges Braque», *The Burlington Magazine*, XCVII. alea, 627. zk., 1955eko ekaina, 164-170. or. [itzuli]
2. Esate baterako, Stanislas Fumet, «Georges Braque, peintre contemplatif», *Le Point*, XLVI. zk., 1953ko urria, 7. or.: «Artelana harentzat, izan ere, Picassorentzat bezala, abentura izango da, gero eta gehiago. Baina “Jainkoaren graziaren” zentzuan, magiaren zentzuan baino areago –baita prestidigitazioaren zentzuan ere–, non katalanak ikararik ez dion itzuli ausartak egiteari. Braquek, barren-barrean frantsesa baita, Poussin, Chardin, Corot ziren bezala, ez du premia hori sentitzen»; edo Jean Grenier, «Braque dans son atelier», *Derrière le miroir*, 166. zk. [ale berezia: *Georges Braque. Derniers messages*], 1967ko ekaina, orririk gabe: «Picasso denboraren kontra borrokatzen da. [...] Braquek aliatutzat hartzen du denbora». [itzuli]
3. Ikus Harry Bellet, «La Francitude de Georges Braque», hemen: *Georges Braque. L'espace*, erak. kat. (Le Havre, musée Malraux, 1999ko martxoak 21-ekainak 21), Françoise Cohenen zuzendaritzapean, Paris, Adam Biro, 1999. Stanislas Fumeten testuaz gainera (aurreko oharra), adibide batzuk beste askoren artean: «Natura hil hau Chardinek margotua izan zitekeen. [...] Braque da mendeko pintoreen artean frantsesena» (Germain Bazin, «Georges Braque», *Labyrinthe*, 4. alea, urtarrilak 15, 1945); «Totemak, zenbait zibilizaziotako objektu magikoak (Greziakoak beste garai batean, Frantziakoak agian orain) lasaigarriak dira. Ez dut beste azalpenik eman behar, ondoren La Fontaine eta Boileau –Rameau–, Poussin, Chardin, Cézanne eta Braqueren izenak aipatzen baditut» (Francis Ponge, «Georges Braque, le réconciliateur», *Labyrinthe*, 22-23. zk., abenduak 23, 1946); «Ezer ezin diogu aurpegiratu arte honi [Braqueren arteari] Bauginen eta Chardinen arteari, ezta Georges de La Tour, Le Nain, eta azkenik Coroten arteari ere. Espiritu hauek guztiak familia berekoak dira» (Jean Cassou, «L'Atelier de Braque», *La Revue du Louvre et des musées de France*, 96. zk., 1961); «jaidura biluzia izaerarik sublimeraino heltzen da, Chardin jansenistarengan bezala» [Jean Leymarie, «L'Espace et la matière», hemen: *Georges Braque*, erak. kat. (Paris, Orangerie des Tuileries, 1974ko urriak 16-urtarrilak 14), Claude Laurens-en zuzendaritzapean, Jean Leymarie, Michèle Richet, Paris, Éditions des musées nationaux, 1973, 12.or., berrogeiko hamardako natura hilez]. [itzuli]
4. «Carnets intimes de Braque», *Verve*, VIII. alea, 31-32 zk., 1954-1955. [itzuli]
5. Esate baterako, 1958tik aurrera itzuli ziren alemanierara Braqueren hitzak: *Von Geheimnis in der Kunst. Gesammelte Schriften und von Dora Vallier aufgezeichnete Erinnerungen und Gespräche*, Zurich, Die Arche, 1958 (ikus gai honi buruz Neil Cox, «Braque and Heidegger on the Way to Poetry», *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, XII. alea, 2 zk., 2007, 101. or.). [itzuli]
6. «Metafisika» hitza eztabaidagarria izan daiteke. Izan ere, Heideggerrek pintoreari zion mirespena –elkarrenganakoa zen– Braquek abstrakzio metafisikoaren birformulazio erabatekoa egiten zuelako ideian oinarritzen zen, bere obran objektura berera itzultzen baitzen, modu fenomenologikoan (ikus Neil Coxen analisiak, ibid., 100. or. bereziki). Historiaren eta artearen kritikaren alorretan, ordea, etengabe aplikatzen zaio Braqueri metafisikaren nozioa, adierazteko, besterik gabe, haren pinturak errealitate sentigarriaren fundamentuak ikertzen dituela. Jean Paulhanek, bereziki, modu sistematikoan erabili zuen hitz hori; ikus Braqueri idatzi zion gutuna, 1943aren inguruan: «Aspertu egiten naiz zutaz beti metafisiko bazina bezala mintzatuz. Baina alderantziz balitz? Kritikarien errua balitz inoiz ez ausartzea Cézanne edo Van Goghengan aurrena egile metafisiko ikustera (edo erlijiosoa, gauza bera da)?» [Jean Paulhan à travers ses peintres aipatua, erak. kat. (Paris, Grand Palais, 1974ko otsailak 1-apirilak 15), André Berne-Joffroy, Jean Leymarie, Michèle Richet-en zuzendaritzapean, Paris, Éditions des musées nationaux, 1974, 73. or.]. [itzuli]
7. «Guretzat, Descartesez, argudioaren bitartez gauzarik gorenak murrizteko duen usadio horrekin, mania horrekin ere esango nuke nik, ez digu utzi sakontasuna ikusten. Eta pena da egiaz metodo kartesiarra nagusitu izana Pascalen pentsamenduaren gainetik» (Georges Braque, «Réponse à l'enquête sur l'art d'aujourd'hui», *Cahiers d'art*, I-IV. zk., 1935, 20. or.). [itzuli]

8. «Natura hilean, espazio ukigai bat dago, eskuzkoa, paisaiaren espazioari kontrajarri dakiokkeen, hura espazio bisuala baita. Natura hilak ukimenari parte harrarazten dio koadroaren ikusmoldean. Eskura egoteari uzten dionean, orduan jadanik ez da natura hila» («Propos de Georges Braque», *Verve*, VII. alea, 27-28 zk., 1953ko urtarrila, 80. or.). [\[itzuli\]](#)
9. Mandolina-gider bat, oinako behatz baten forman [*Natura hila mahai-zapi gorriarekin (Nature morte à la nappe rouge)*], 1934, olioa mihisearen gainean, 81 – 101 cm, bilduma partikularra), garrasika ari den aurpegi baten formako paleta bat [*Astoa (Le Chevalet)*], 1938, olioa mihisearen gainean, 89 – 107 cm, Yokohama Museum of Art], etab. [\[itzuli\]](#)
10. Emakume-buru bat, esate baterako, *Lantegia II* (*Atelier II*), 1949, olioa mihisearen gainean, 15 – 162,5 cm (Dusseldorf, K20), eta *Lantegia VI* (*Atelier VI*), 1950-1951, olioa mihisearen gainean, 150 – 162,5 cm (Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul). [\[itzuli\]](#)
11. John Richardson, «Braque Speaks: The Power of Mystery», *The Observer*, Londres, 1957ko abenduak 1. [\[itzuli\]](#)
12. «Badira nire lanean halako misterio batzuk, halako sekretu batzuk, neronek ere ulertzen ez ditudanak, eta ez naiz ulertzen saiaturen. Zertarako? Zenbat eta gehiago esploratu, orduan eta sakonagoa egiten da misterioa. Ezin iritsizkoa jarraitzen du beti izaten. Beharrezkoa da misterioak errespetatzea haien boterea gorde nahi badugu (Denys Chevalierrek aipatua, «Georges Braque»). *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, 34. alea, 1961eko abendua. [\[itzuli\]](#)
13. «Sentsazioa errebelazioa da» (Georges Braque, «Réflexions», *Verve*, I. alea, 2. zk., 1937-1938); non: «Ez dira "ideiak". Ez dakit nola izendatu. Errebelazio moduko bat da» («Braque, la peinture et nous. Propos de l'artiste recueillis par Dora Vallier», *Cahiers d'art*, I. zk., 1954, *papiers collés* kubistak direla-eta). [\[itzuli\]](#)
14. *Ibid.*, 14. or. Ikus halaber: «Garai hartan [kubismoaren garaian], Picassok eta biok sekulako gauzak esaten genizkion elkarri, konfiantza handiz, eta arduraz gordeko ditugu biok geure barren-barrenean. Bakoitzak berea eramango du, eta inork ez ditu inoiz jakingo» (A. Verdet, «Avec Georges Braque», *XXe siècle*, Paris, XVIII. alea, 1962). [\[itzuli\]](#)
15. Jean Paulhanek Georges Braqueri bidalitako gutuna, 1943aren inguruan, hemen aipatua: *Jean Paulhan à travers ses peintres, op. cit.*, 73. or. [\[itzuli\]](#)
16. Christian Zervos, «Braque et la Grèce primitive», *Cahiers d'art*, I-II. zk., 1940, 3-13. or. Braque eta Carl Einstein buruz, eta poesiaren eta mitoaren arteko erlazioaz, ikus obra honetan Maria Stavrinakiren artikulua. [\[itzuli\]](#)
17. John Golding-ek, besteren artean, debozio horrekin loturiko autozentsura kritikoaren adibide bat eskaintzen du, *Txoriaki (Oiseaux)* buruz idazten duenean: «Braquek beti esan du bere txoriek ez dutela balio sinbolikorik, eta hori onartu behar dugu» (John Golding, «The Late Paintings. An Introduction», hemen: *Braque. The Late Works*, John Golding zuzendaritzapean, Sophie Bowness, Isabelle Monod-Fontaine, New Haven eta Londres, Yale University Press, 1997, 12. or. [\[itzuli\]](#)
18. Esate baterako, bere hileta-omenaldiari «Jainkoarengan margotu (Peindre en Dieu)» deitzen dionean, ez dago jakiterik pintoreak Jainkoa *ordezkatu* nahi ote zuen –alferrik?–, edo Harengan ote zegoen –egiaz?– murgildua (Jean Paulhan, «Peindre en Dieu», *Derrière le miroir*, 144-145-146. zk. [zenbaki berezia: *Hommage à Braque*], 1964ko maiatza, 19. or.). [\[itzuli\]](#)
19. Ikus N. Cox, «Braque and Heidegger on the Way to Poetry», art. aipat., 97-115. or. [\[itzuli\]](#)
20. Ikus adibidez Gaëtan Picon, «À la place des fleurs», *Derrière le miroir*, 144-145-146 zk. [zenbaki berezia: *Hommage à Braque*], 1964ko maiatza: «Braqueren obra poliki itxi da, nekaezintasunez, munduko ezeri itzuri egiten utzi nahi ez dion ukabil bat bezala. [...] Oso bizkor, leihoa ixten da [...] eta osatzen dira –ez bortizkeriaren bahitu eta harrapakin gisa, pazientziaz jasotako uzta gisa baizik– begiradaren eta eskuaren topaketak». [\[itzuli\]](#)

21. «Picasso espainiarra da, ni frantsesa naiz: badakigu nolako aldeak dakartzan horrek» («Braque, la peinture et nous. Propos de l'artiste recueillis par Dora Vallier», art. aip., 14. or.). [itzuli]
22. Ikus adibidez Jean Grenier, «Ainsi de Braque», *Derrière le miroir*, 48-49. zk. [zenbaki berezia: *Braque*], 1952ko ekaina-uztaila: «Gauzak idolo gisa agertzen dira, hieratikoak, prestuak jarraitzen dute sekula betiko, beren ezaugarri pitoreskoek gabetuak eta adorazioa eragiteko prest. Arte bat da, pintoreak berak esan zuen, gorespenaz ez dena, gartsutasunaz baizik». Edo John Golding: «Braquek asmatu zuen objektu kubistak bizi eta arnasa har zezaketen espazioa» (J. Golding, «The Late Paintings. An Introduction», art. aip., 4. or.). [itzuli]
23. A. Verdet, «Avec Georges Braque», art. aip. Ikus halaber: «Nire pinturan, erdira itzultzen naiz beti» («Braque, la peinture et nous. Propos de l'artiste recueillis par Dora Vallier», art. aip., 24. or.). [itzuli]
24. *Billarra (Le Billard)*, 1949, olioa mihisearen gainean, 145 – 195 cm, Caracas, Arte Garaikideko Museoa. [itzuli]
25. Georges Limbour, «Georges Braque à Varengeville», *Le Point*, XLVI. zk., 1953ko urria, 24. or.: «Lantegi ikaragarri hau lorategiaren atze-atzean eraikiarazi du Braquek, toki hezeenetako batean, baina hezetasun horrek mirarizko magiak dauzka. Leihorik ez dago: beirateen azpian, belo batzuek baretzen dute Varengevilleko argia». [itzuli]
26. Alberto Giacometti, «*Gris, brun, noir...*», *Derrière le miroir*, 48-49 zk. [zenbaki berezia: *Braque*], 1952ko ekaina-uztaila, orririk gabe. [itzuli]
27. «Kezkatzen zuten arazoak –espazioaren irudikapenarekin zeuden lotuak– hain konplexuak ziren, non “kolorea distrakzio bat izango baitzen”» (John Richardson, «Le nouvel “Atelier” de Braque», *L’Œil*, 39. zk., 1958, 20. or.). [itzuli]
28. J. Golding, «The Late Paintings. An Introduction», art. aip., 9. or. («The pleating of space»). [itzuli]
29. Ikus Christian Zervos, «Georges Braque et la peinture française», *Cahiers d'art*, I. zk., 1927, 5-16. or.; egile berarena, «Le classicisme de Georges Braque», *Cahiers d'art*, I. zk., 1931, 35-40 or.; eta, ondoren, beste askoren artean, Jean Cassou Braqueren mihiseak deskribatuz «agerraldi ederrak, hausnartuak eta sosegatuak, indartsuak beren heldutasunari esker, pentsamendu ikusgaien baliokideak; haietan, grazia eta handitasunezkoaren nahasketa harrigarri baten efektuak bezala nagusituko litzateke ebidentzia» (Jean Cassou, «Du travail de la nature aux chefs d'oeuvre d'un tel artiste», *Derrière le miroir*, n.os 144-145-146. zk. [zenbaki berezia: *Hommage à Braque*], 1964ko maiatza, 27. or.). [itzuli]
30. Adibidez *Mahaitxoan (Le Guéridon)*, 1929, olioa mihisearen gainean, 145 – 114 cm, Washington, The Phillips Collection. [itzuli]
31. Jean Leymarie, Harry Belletek aipatua, hemen: *Georges Braque. Rétrospective*, erak. kat. (Saint-Paul, Fondation Maeght, 1994ko uztailak 5-urriak 15), Jean-Louis Prat-en zuzendaritzapean, Saint-Paul, Fondation Maeght, 1994, 184. or. [itzuli]
32. *Gitarra. Izuaren estatua (La Guitare. Statue d'épouvante)*, 1913, *papiers collés*, ikatz-ziria eta gouxea paperaren gainean, 73 – 100 cm, Paris, Musée National Picasso. [itzuli]
33. Isabelle Monod-Fontaine, «The Master of Concrete Relationships», hemen: *Braque. The Late Works, op. cit.*, 18-19. or. [itzuli]
34. «Mais chez qui du rêve se dore / Tristement dort une mandore / Au creux néant musicien / Telle que vers quelque fenêtre / Selon nul ventre que le sien, / Filial on aurait pu naître» (Stéphane Mallarmé, «Une dentelle s'abolit...» [1887], *Poésies*, hemen: *Œuvres complètes*, argit. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», bild., I. alea, 1998, 42-43. or. [itzuli]

35. Stéphane Mallarmé, «Igitur», *ibid.*, 499. or. Ikus halaber Yves Bonnefoy-ren oharra: «Poerengan bezain funtsezkoa da Mallarmérengan gortinen, altzari itxien, beren opakotasunean, beren enigma itxitako objektuen presentzia, izua eragiten baitute, izaera metafisikoa duen izua, ez-izateak eragina, zeinaren ikurra itxura prentsatu hau baita» [Yves Bonnefoy, «Igitur et le photographe», hemen: Yves Peyré (zuz.), *Mallarmé 1842-1898. Un destin d'écriture*, Paris, Gallimard eta Réunion des musées nationaux, 1998, 6. or.]. [\[itzuli\]](#)
36. J. Richardson, «The Ateliers of Georges Braque», art. aip., 170. or. [\[itzuli\]](#)
37. Badakigu *Deuil et mélancolien*, 1916an, Freudek bereizten zituela, batetik, dolua, non subjektuak galeraren objektua identifikatzen baitu, eta, bestetik, melankolia, non objektu hori ez baita zehazten. [\[itzuli\]](#)
38. Claude Esteban Braqueren «kubismoaren klaustromaniaz» mintzatzen da [Claude Esteban, «Un espace devenu tactile», hemen: *Georges Braque*, erak. kat. (Saint-Paul, Fondation Maeght, 1980ko uztailak 5-irailak 30), Saint-Paul, Fondation Maeght, 1980, 42. or.]; baina gero irekitze motel bat kontrajartzen dio «sentigarria denaren osotasun aktiboari» (*ibid.*, 43. or.). [\[itzuli\]](#)
39. Carl Einstein, «Braque der Dichter», *Cahiers d'art*, I-II. zk. [zenbaki berezia], 1933. [\[itzuli\]](#)
40. *Natura hila frutaontziarekin (Nature morte au compotier)*, 1936, olioa mihisearen gainean, 60 – 81 cm, Philadelphia Museum of Art. [\[itzuli\]](#)
41. A. Giacometti, «Gris, brun, noir...», art. aip. [\[itzuli\]](#)
42. Ikus J. Richardson, «The Ateliers of Georges Braque», art. aip., 165. or., 6. oharra. Braquek gero suntsitu zuen mihise bat da, eta sailean *Lantegi II*tik aurrera (*Atelier II*) irudikatzen dena. [\[itzuli\]](#)
43. Ikus halaber *Txori laukitua (Oiseau quadrillé)*, 1952-1953, olioa mihisearen gainean, 60 – 81 cm, Philadelphia Museum of Art., 133 – 76 cm, bilduma partikularra. Braquek deskribapen ironiko bat egin zuen 1962an *Lantegian* txoria sartu izanaz, argi erakusten duena nolako kontraesana dagoen diskurtsoaren ordenaren eta pinturaren desordenaren artean: «Lantegi haietako batean, Txoria naturalki etorri zen gailurrean pausatzeraz, sorpresa-efektua zuria. [...] Txori hartatik abiatuta, denak distiratzea desiratu nuen» (A. Verdet, «Avec Georges Braque», art. aip.). [\[itzuli\]](#)
44. «Arrainak arduraz pentsatzeraz narama bortizkeria muturrekoaren eta baretasunaren nahasketa horretan, zeina, hala ere, hain berea duen» (Jean Paulhanek Georges Braqueri bidalitako gutuna, datarik gabe, hemen aipatua: *Jean Paulhan à travers ses peintres, op. cit.*, 73. or.). [\[itzuli\]](#)
45. «Braquek ez du misterioa desagerrarazten; lehenbizi aurre egiten dio, eta tokia sobran eskaintzen dio zati ilunari. Hortik dator haren obraren distira, argitasun aratza, eta Jainkoagan margotzen dakiela da hari buruz esa litekeen gauzarik soilena» (J. Paulhan, «Peindre en Dieu», art. aip., 19. or.). [\[itzuli\]](#)
46. «Nik ez dut askorik sinesten ez mamuetan ez espektroetan. Baina oso ondo konturatzen naiz nire okerraz. Zeren, azken-azkenean, denok sinesten baitugu haiengan, eta zintzoagoa litzateke onartzea» (Jean Paulhan, «Braque le Patron», *Poésie* 43, XIII. zk., 1943; Geneva eta Paris, Trois Collines, 1947). [\[itzuli\]](#)
47. «Materiaren ikuskizun hau eskaini nahi diot neure buruari, haren kontzientzia izanik, eta, hala ere, materiak ez dela badakien Ametsean fanatikoki ekinez, [...] eta aldarrikatuz, egia den Ezerezaren aurrean, gezur loriatsu horiek» (Stéphane Mallarmék Henri Cazalis-i bidalitako gutuna, 1886ko apirilak 28, obra berean, *Oeuvres complètes, op. cit.*, I. alea, 696. or.). Zentzu horretan, badago Braque lotzea Mallarmék Redonen litografiaz egindako deskribapenarekin: «Nire ametsean, misteriozko aurpegi bat ikusi nuen Zeruan», azken horren *Hommage à Goya* lanean: «[...] Azti handi ezin kontsolatuzkoa eta tematia, existitzen ez dela badakien misterio baten bilatzailea, eta esetsiko duena, horregatik betiko, bere etsipen argiaren doluaz, zeren Egia izango baitzen!» (Stéphane Mallarmék Odilon Redoni bidalitako gutuna, 1885eko otsailak 2, *ibid.*, 783. or.). [\[itzuli\]](#)

KARANBOLA

MARYLINE DESBIOLLES

HITZEK KOADROAK IREKI OTE DITZAKETE?

Aspaldi da *billard* hitzak («billar» frantsesez) ez didala balio hitz hori tituluan duten koadroak irekitzeko. Eta beste horrenbeste gertatzen zait hainbat esapiderekin, nola diren Georges Braque hain gertutik ukitu zuen *monter sur le billard* («billar-mahaira igo», hitzez hitz, «lubaki batetik atera» zentzuarekin erabilia), ezta *passer sur le billard* ere («billar-mahaitik igaro», metaforikoki, «kirurgia egin»). Bi adierazpideak dira Lehen Mundu Gerrakoak, eta bien jatorria da, gatazka hartan, billar-mahaiak errexisatzen zituztela kanpainako kirurgian ohatila gisa erabiltzeko. Kontatu zidatenez, bi bider etzan zen pintorea halakoetan: lehendabizi 1915ean, gudu-zelaian zauritu eta trepanazio bat egin ziotelarik; bigarrenez, 1945ean, urdaileko ebakuntza bat egin ziotenean, eta bere *Billarrak* saila (*Les Billards*), zazpi mihisekoa, zenbait hilabetez eten behar izan zuenean. Eta, gainerako guztiaren buruan, ileta-autoaren ikaragarrikeria dago: «gorputz-billarraren» itsusitasuna –mingarria da idaztea, baina amaiera arte joan beharra dago, askatu egin behar dira bidea ixten diguten hitz zital horiek–; nik entzuten ditut ia-ia Braqueren eztarriko hotsak, Braqueren gaitzespena, haserrea adieraziz; zeinek, eta nire ustez auto zaharrak eta handiak gorrotatzen zituen hark –hala uste dut–; lurra mespretxatzen ez zuen hark, ez baitzion muzin egiten goldean itsatsita geratzen zen lohiari; materia mespretxatzen ez, eta bere mihiseetan itsasteari uko egin ez zion hark: egurra edo harea imitatzen duen papera, egiaz mundutik aterea, dotoretasun-itxurak egiten dituen eskulangilearen egur faltsua.

Luis XI.a errege frantsesarekin jaio zen billarraren jokoa; bizkarreko minez, bere arotzari agindu zion eraikitzeko mahai bat kroketean aritzeko makurtu behar izan gabe. Gorputz argi eta garbi gaizki tratatua. Kanpoko barrenera eramateko modu bat ere baten: kanpoko bizigabea eta eragozgarria bere zorroaren azpian, duela egun batzuk gaztelu batean ikusteko aukera izan nuen bezala, billarrarena deitzen zuten aretoan, kolpe bat hartu bainuen billar-mahaiaren kontra (iluntzen ari zuen, izterrean daukat oraindik ubeldua). Billarra: ez dakigu nola tratatu. Horregatik ote da artean, pinturan-eta, gutxitan irudikatu den jokoa? Chardinen koadro batean ageri da billarra, *Billar-partida* (*La Partie de billard*) izenekoan, eta koadroko motibo nagusia da; mahaia bigarren planoan ageri da, jokalariz eta ikusleez inguratua, koadroak eratzen duen laukizuzen berak zehazten duen geometria zurrun bat osatuz: sabaiaren bereizketak, mahaiko hanka molduratuen arteko hუსguneak, ohola, jakina, eta, haren gainean, kable batean pausaturiko hegaztiak balira bezala, lanpara-sorta bat dirudienari eusten dion egitura. Gogoratu ote zen Braque obra honetaz bere *Billarrak* saileko azken koadroan, non boleko hegoak dauzkaten eta mahaiaren gainean hegan egiten duten, eta geometriki hegaldi horretan parte hartzen duen, baina eszena zamatu gabe, Chardinen partida zurrunean bezala? Altzari astuna da billar-mahai bat. Bere areto hutsean mugitu gabe, Degasen *Ménil-Huberteko billar-aretoa* obran (*La Salle de billard au Ménil-Hubert*), mahaia bertan behera utzia dago, hartan jokutzen zen partida bezala. Braqueren *Billarrak* obretan ere ez da irudirik agertuko, baina gorputza ez da falta; gorputza bai, ageri da obran. *Kafetegia gauetz* (*Le Café de nuit*) koadroan, gasezko lanparen azpian, dena kutsatzen duen argi hori-horiaren pean, Van Goghen billar-mahaia traketsa azaltzen da, arrotza, haren atzean zutik dagoen pertsonaia bezalakoa; altzari horrek hain lekuz kanpoko ematen du, non itzal zikin bat sortzen baitu, altzaria bera baino zabalagoa, lotsagarria gertatzen den zerbait balitz bezala. Braqueren *Billarra lanpararen pean* obran ere (*Le billard*

sous le lustre) kolore horia nagusitzen da, baina kanpai-lorearen antzekoagoa du tonua ekilorearena baino; mihisean agertzen den mahaiaren ertz bakar zorrotzak mihise hori bera ebakitzen du, barkuaren brankak urak ebakitzen dituen bezala. Braqueren billarra altzari gogaikarriez libratzen da, eta zerikusirik batere ez du Chardinen, Degasen edo Van Goghen munstroekin, ezta Ginoux andrearen atzean ageri denarekin ere, Gauguinek hilabete batzuk geroago margotuko zuen gaueko kafetegian bertan, zeinaren itzalpean –haren adiskideak neurritz gainekotzat jotzen zuen– mugatzen duen katu bat ipintzen duen.

Braqueren billarra bizigabea izango zela espero genuen munstro bat da, baina bizia duela ematen du, deaburuen batek hartua-edo dagoela. Gehiago hurbiltzen da Robert Rossenen 1961eko *The Hustler* filmeko billarrera, jokoaren pintura-irudikapenetara baino. (Joaten ote zen Georges Braque zinemara? Ikusi ote zuen film hori? Gustatu ote zitzaion?). Filma iragartzen zuen kartelean, pertsonaien gorputzak ezin dira billarretik bereizi: feltro berde batean sakabanaturiko boletan laukizatuak ageri dira haien aurpegiak, elkarrekin txoke jotzekotan, gorputzek mahaiaren gainean dantzatuko dutela jakinaraziz, baita (batez ere) Minnesotako Lodiak ere (*Minnesota Fats*), *Fast Eddie*, Eddie Bizkorak, miresten duen jokalaria paregabe horrek –Paul Newmanek irribarre aintzatsua eman zion Eddie Bizkorrari–; zabaltzen den arrakala, ia errenka dabilen dantzaria, joko-aretoa irekitzen duen enplegatu beltza, mahaien artean bueltaka dabilen santuen arteko santua, amore emanez. Eddie Bizkorak dantzatzen duen lodia miresten du (*Fast* eta *Fats*, hain desberdinak eta hain berdinak) eta Sarah maite du, emakume alkoholizata, herrena hura ere, elbarritua, gorputz-desitxuratua eta billar-partida bere borondate destokitura bideratzen duena. Kontua ez da makurtu gabe kroketean ibiltzea, minik hartu gabe, «i» bat bezala, mahaiaren altueran, errege tentea bezala. Kontua da mahaiaren gainean etzatea, izan billar amerikarreko mahai baten gainean (hamasei bola, bat zuria eta hamabost kolorekoak, zenbakituak), *The Hustler* filmean bezala, edo billar frantseseko mahai baten gainean (hiru bola, bi zuri eta gorri bat), Braqueren saileko koadro aipatu berrietan bezala. Billar frantsesa edo karanbola, bola gorritik sortua kolorearekiko eta izen bereko fruituaren formarekiko analogiaz. Karanbola, *caramboler*, zeinak frantsesez esan nahi baitu «estropezu egin» edo «gorputzez (sexualki) izan» eta, billarrean, «jokaldi berean bi bola beste bola batekin jo». Karanbola, bola gorriaren kolore gorri fruitukara, bola zuriak ere markatzen dituen gorri fruitukara, jo baliztuzte bezala, Braqueren lehen *Billarra* arramazkatzen duen distira, horixe baita inondik ere saileko ikusgarriena. Koadro bakarrean, plano bakarrean (pinturak zinemaren gainean duen nagusitasuna), 1944ko *Billar* obrak zenbait ikuspuntu bateratzen ditu, murgil egitea da hankarik gabeko mahai baten ohol berdearen gainean, eta, aldi berean, mahai-tapizaren arraseko ikuspegia; lehenaz eta geroaz, igarotzen den denboraz, gertaeren eta keinuen kateatzeaz libratzen gaituen bateratzea, baina pinturak hondarrarekin nahasirik egindako bateratzea da, halako eran non ematen baitu gertutik begiratzen diogula zapaltzeko desiratzen gauden belardi bati, hartan luzaroan desagertzeko gogoz, betierekotasunean desagertzeko azken batean. Betierekotasuna, berriz aurkitua beharbada; ez ote da garrantzitsua Braquek horrela ikustea eta bideratzea *Billarren* saila, Liberazioaren ondoren?

Aire-korrontea. Ate-leihoak itxi behar dira zapi berdea lehen planoan zabal dadin, eta hala ere pixka bat falta zaio, inoiz ez da aski, koadroa ez da edukigailua, ez du mugatzen. Pinturaren materia bera ezin asezko aire-korronte bat da.

Karanbolaren gorriak, berriz, begiradari deitzen dio, begirada beretzen du, baina zapiaren bi herenera ageri den tolesa da harrigarriena. Pareta kutsatzen duen toles bat da, sabaiko molduretaraino heltzen dena, eta han akats bihurtzen da, faila. Moldurak irekitzen dira, koadroarenak berarekin izan litezke, eta hortxe zabaltzen da koadroa, tolestua, hautsia bere bi hereneko lerroan, jokalariaen gorputza tolesten den bezala, mahaiko oholarekiko angelu zuzenean. Jokalaririk ez dago Braquek margoturiko pieza horretan, eta arrazoiarekin: billarrak jartzen du gorputza.

Plateau [«mahai-ohola»], *tableau* [«koadroa»], hizkuntza urkilatzen ote da (gogora ditzagun behatz urkilatuak ere, billarreko jokalariairen makila lerratzen den behatz lodiaeren eta erakuslearen artean, gezia, gezia gisatzen duen eskua, zeinari astoa ere deitzen omen zaio; astoa oso garrantzitsua da billarrean) izan litezkeen postura ugarietako batean? Braquek, ukitu nahi ez duenaren keinuarekin, zorabioa eragiten digu, zeren, gorputza babestu gabe mahaiko oholari eraso egiteaz gainera, harekin gorputz bakarra egin baino areago –azkar eta gaizki esanda–, bere gorputza ematen baitu. Halako moduan ematen du, non ez baita figura egiten. Hau nire gorputza da. Oraina dago koadro honetan. Badirudi gainazal kartsu horretatik, hautsi arte behartuta, eta laukizuzen berdetik iristeko dauden paisaiak aterako direla, zeru iluneko paisaiak, goldearekin, itzalorekin, itsasertzarekin eta zabaldiarekin. Forma bitxiak sortuko dira, pintorea ezkututzen dela dirudien «marina» baino luzeagoak. (Edo egokiagoa ote litzateke pintorea «luzatzen» dela esatea?). Bere longitude osoan luzatu, aldi berean egoteko («Naturarekin aldi berean pintatzea interesatzen zait, natura kopiatzea baino areago»).

Ez al da 1944ko *Billar* hori lantegi bat, bere koadro jada margotuekin, bere mahaitxoarekin, bere aulkiarekin eta oraindik jaiotzeko den guztiarekin? Lantegiaren xehetasun bat, non agertuko litzatekeen mihise garbi edo ia garbien multzo bat, atzealdeak alde zurretik prestatuak (baldin pintura kolorebakarrak ez baziren). Oihal iluna, sabaiko moldurek eta leihoko markoak gerrikatua, mihise urdina, zeinaren diamante formako sareta xuxurlaka mintzatzen zaion obraren beste aldeko mihise urdinekoei, ez baita pieza bat gehiago, baizik eta, «mihizatze» bat baino areago (frantsesez *assemblage*), mihiseen «batzar» bat (frantsesez *assemblée*), simetriaren eta kolorearen erabilera sotilak pilaren azpitik sorrarazi duena. Aulkiaren erronbo antzeko formak zeharkatzen dituen erronbo antzeko forma horien oihartzuna; aulkiarenak koadroaren erdian daude, koadroaren bihotzean, eta erretiratzen ari dira halere.

Bihotzean eta erretiratzen.

Mihise iluna, urdina, zoritxarrekoa, berdea gogoan hartu gabe, zapi berdea, non makilak abandonaturik datzaten: bat osorik ikusten dugu, bestea ez (makilaren gezia bakarrik agertzen da, karanbolaren lerro berean); billarreko makilak, pintzel ikaragarriak balira bezala: ez al dugu jokatu baino lehen klarion urdina makilaren muturraren kontra igurzten, zolan [muturreko kuxina da zola, eta frantsesez *procédé* deitzen dute, «prozedura»]? Kubo urdin txiki hori, non dago? Eskuan ote daukate oraindik pintoreak edo jokalaria? Leihoko urdina ote da? Sabaiaren gainetik eta ate iluneraino barneratu dela dirudien urdin bat, isileko kolore-eztanda. Billarreko makilak, karanbolaren kolorea bi bola zuriei erantsi dietena, bi pintzel ikaragarri balira bezala, beharbada –ez dakit– oihal berdea ere urratuko zutenak, markoa barne: billarra bere luzera osoan urratzen duten labankada-sorta. Ez ote da billarra papera huts-hutsik? Eta koadroa, *colla*getik dator? Ez al daude elementuak *collage*aren espirituaren arabera kokatuak? Billarreko mahaiaren ikuspegi alderantzizkatua, mahaitxoa mahai handiaren gainean, lore-txarroaren, liburu-pilaren, leihoko beiraren, aulki landuen ikuspegi ez hain arriskutsuaren ondoan. Ez al digu pintoreak itsasten, *collage*an bezala, gauzen dispozizioa sudurraren azpian? Ezin dugu ihes egin leiho urdineko puska horretatik. Ez dago ihes-punturik Georges Braquerengan.

Infiniturik ez dago, pinturaren eremu mugagabea baizik, hemen eta orain. Hitzek ez dituzte koadroak irekitzen, koadroak ez daude-eta itxiak. Bereziki, *Billarra* ez dago itxia: koadro hau eskaini egiten da, destolestu egiten da. Geure begien aurrean dago dena; aski da ikustea, eta hori ez da gutxi. Biluzten dena ikusten dugu, iluntasuna ikusten dugu, ezkerrean ezkutatua dagoen atea ere ikusten dugu (ez dugu argitzen). Sekreturik ez dago, begien bistakoa dena ere ezin sartuzkoa da. Husgunerik ez dago, ez dago zulorik, ez tranparik; gainazal osoa haztatu daiteke, ezin sartuzkoa eta eskuzabala da.

Subiranotasuna du koadro honek, handiustea, «Guermantestarren arraza burgoia», eta, «Guermantes» bezala, «-antes» erdal atzikiaren ñabardura laranja-kolore horri dago lotua; Georges Braquek, *Billar* honetan, bere koloreak, berdea eta marroia, jaso egiten ditu, dislokazioa bezala, beharrezko gatazka da haren pintura bere xedera hel dadin. Koloreen eta gatazkaren subiranotasuna, kolpe bikoitza bola gorri bakar batekin emana.

Billarraren mahaia koadroaren oinean isurtzen da; irudiaren behealdeak xurgatu du parte bat. Edo ez ote da izango mahaia sortzen ari dela? Ez dakigu, mahaiaren zehartasunak grabitatearen legeak ahantzarazten ditu. Ez da jadanik altzari bat, esan dugu, batzuetan ohe bat burura badatorkigu ere, non zerbait erauzi behar diguten; edo hor bota gintuzten mundura beharbada, eta gure azkazalen arrastoa geratu zaio mahaiari, zapiari heltzeko eginahalean (hain urruti ote dago Rauschenbergen *Ohea?*).

Pentsa dezagun ohe batean.

Pentsa dezagun Georges Braqueren altuera eta goputz handikotean, nola laukian sartzeko makurtu edo tolestu behar izan zuen maiz.

Pentsa dezagun gorputz batean, hor dagoela segurtatuko dugu; zain dauka billar-mahaia, bere tolesak oparitzen ditu, giderrak eskuei deitzen dien bezala, goldearen hortza sartu aurretik azken jorratzaileak lurra harrotzen duen bezala.

Braquek ez du urdailarekin pintatzen, baina gorputzaren parte horretara heltzen zaigu *Billarra*, hondakina ez, baizik eta Braqueren pintura guztiak agertzen duen ausardia dagoen tokira, arnasaren eta espirituaren lekura, sortaldetarren arabera; borroka-makila, gerra-arten makila bihurtzen diren billar-makilak. *Billarra* ez zaigu iristen gorputzaren erdira, haren oinarrira baizik, bere marra zuzen, zehar edo angelutsuekin Braquek eraikitzen duen oreka-puntu hauskor horretara. Hala, gorputza tolestuta, bizkarra lurrarekin paraleloan dagoela, oinak bereizita baina ez oso, billarraren makila ahalik eta horizontalena, bere jomugarekin lerrotatua, gezia eskuak eratzen duen urkilak edo astoak gidatua. Helduko da kolpea, eta geure begien aurrean gertatuko da karanbola. Bolen ez tandarekin batera, gainera, emango zaizkigu labankadaren kurbak, txarroaren ingurunea, beste auklaren hegoa (erretiratuagoa oraindik), loreen arabeskoak, haien hostoak, mahaitxoaren biribiltasuna. Bat-batean argitua, ulertzen dugu; alegia, gauza gara geure baitan eusteko konposizioaren abstrakzioa eta eszemaren zehaztasuna, elementuen *collagea* eta haien kokapenaren jariatortasuna, kubismoaren irakasbideak eta iluntasunean betiere haztamuka ibiltzearenak, simetriaren eta desordena txikiaren laudorioa, halere gugana datorren «behea eta atzea»: liburu mordo bat, beira bat eta ez dakigu besterik zer. Sumatzen ditugu astindua urdailean eta koloreen fintasuna, jokoaren arau jakintsuak eta zuzena dena begiztatzeko zorion garbia. Bil gaitzke batere lasaiagarria ez den bake horretan, zabaldu baita ostera ere bolen artean, tolesturaren orbainarekin, haren mehatxua.

Begiak ixten ditut. Bitxia da, baina urdina da itzultzen den lehen kolorea. Urdin gozoa, setatia, erronbo formako burdin sarearen tarteetatik. Bitxia da, baina burdin sare hori astun samarra iruditzen zait, burdin forjako lana den neurrian (gauza bera iruditzen zaizkit lepoko oso landuak). Saretak ez du kolorea defendatzen ordea, ez du bideratzen. Irudi geometrikoak gehiegikeria aginduko balu bezala eta gorantz egin behar duela iragarri, Louvreko Henri II. aretoko sabairaino, zeina Georges Braquek 1953an margotu baitzuen urdin askoz biziago, askoz aberatsago batekin: beltzez argitua, gaez argitua. Sabairaino eta harantzago. Hegazti baten lehen seinalea pilpiratzen da, beharbada, burdin sareko marra ilunen artean.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

“GAUZA GORDIN, INDARTSU, ZABAL BAT”.

BRAQUE PAULHANEK IKUSIA

CLAIRE PAULHAN

Berandu ezagutu zuten elkar Georges Braquek eta Jean Paulhanek, 1935ean, Henri-Pierre Roché-ren edo Marie Laurencin-en bitartez agian. Gerra deklaratu zen arte, aldiro-aldiro joaten zen pintorearen lantegira *La Nouvelle Revue Française (NRF)* aldizkariaren idazle-burua, adiskideak zituen idazle batzuekin, Francis Ponge-rekin haien artean, eta esaten zuen paradoxikoki desilusionatua eta aldi berean jakin-minez geratzen zela Braqueren mihiseak ikustean. Hala idatzi zion zenbait aldiz Joë Bousquet-i. Hori da lehen misterioa. Okupazioaren hasieratik, Jean Paulhanek –lanik gabe ofizialki, agintari berriek Pierre Drieu la Rochelle aldizkariaren zuzendari izendatu zutenetik– pintore eta eskultoreekin ibili nahi izan zuen, haiek ez baitzuten beren hizkuntza propaganda-xedez erabiltzen, ez zuten beren lanaz hizketan gozatzen, eta isiltasuna, bakardadea eta erretiroa besterik ez zuten bilatzen. Paulhanek, seguruena, adiskidetasun-harremana izan zuen aldi batez –inbidiazkoa eta esker txarrekoa ordea– beren idatziak *NRF*n argitaratzen zituzten idazleekin, haiek 1925az gero bere kezken lehen mailan baitzeuden. Horrez gainera, agerikoa gertatu zitzaion Erresistentzian betetzen zituen eginkizunen kontrapisu baten premia, han paper arriskutsu bat betetzen baitzuen jardunean ari ziren indarren joko-ohol sekretuan. 1942an, Jean Paulhanek, bada, *Braque, nagusia* idatzi behar zuen¹. Sekula egin ez zuen gauza zen bizirik zegoen pintore bati buruz idaztea. Ezagutu izan zituen lehenago pintore figuratiboak, Auguste Pointelin, Albert Uriet, Alfred Saurel, Bertha Rhodes eta beste, ohikoak izaten zirenak Montparnasseko marrazki-akademietan; baina Campagne-Première kaleko 9. zenbakiko «falansterioan» egoitza hartu zuenean, 1920an, hasi zen artista garaikideak gertuagotik eta maiztasun handiagoz tratatzen. Francis Pongek geroago gogoratuko zuen bere adiskide Jeanen lantegian ikusi zuela Braqueren lehen koadroa, ikusten zuen lehena: «*Papier collé* bat zen (paper itsatsia), 1912 edo 1913koa, biolin bat lausoki irudikatzen zuena (lausoki ez da hitza). Koadro hori, nahiko txikia, lantegiko pareta zabal bakarrean zegoen zintzilik, formatuz, “gaiaz”, anbizioz, askoz ere handientsuagoa zen beste koadro baten ondoan: De Chiricoren “paisaia metafisiko” handietako bat zen»².

Lau hilabete geroago, 1942ko abuztuan, bukatua zeukan Jean Paulhanek *Braque, nagusia*, eta urrian aitak herentzian utzi zion Vlaminck bat saldu zuen, eta erosi zuen, besteren artean, Braqueren koadro bat, «arrain bat plater baten gainean», azaldu zion Joë Bousqueti. Urriaren 31n, *Comoedia* aldizkariak haren lanaren lehen laburpen bat argitaratu zuen, eta lehen bost idazpuruak agerian jartzen dute haren metodoa: «Alderantziz ikusi», «Topaketa Braquerekin», «Natura baino antzekoagoa», «Braqueren mitoak» eta «Edertasun modernoa metafisika da».

Braque, nagusia obraren aurreko bertsio batzuk agertu ziren, oso aldaketa txikiekin, eta jatorrizko litografiez edo «sail» baliotsuez hornitua, baita gerra betean ere. 1945 arte ez zen heldu ale bakarrean bildutako argitalpena, Fernand Mourlot-ek inprimaturik. Hurrengo urtean, halako luxurik ez zeukan argitalpen bat, hura ere Mourlotek inprimaturiko litografiez apaindua, agertu zen «*Les Peintres et leurs amis*» bilduma ospetsuan, Éditions des Trois Collines suitzar argitaletxean. Azkenik, 1952an, edizio komertzial bat argitaratu zuen Gallimard argitaletxeak³.

Bigarren misterioa: Georges Braque eta Jean Paulhanen arteko gutun-trukea, eta harritzekoa da, ez zen 1944aren amaiera arte hasi, hilabete eskasa falta zela Mourlotek *Braque, nagusia* argitaratzeko. Ematen du, gainera, Braquek ez zuela arretaz irakurri exegetak berari buruz dioena. Alabaina, Jean Paulhanek hutsik egin gabe jakinarazten die bere solaskideei bere pentsamoldearen bilakaera. Hala, hona zer idazten dion Fautrierri 1943ko ekainaren 28an, Braqueren lantegira taldean egindako bisitaldi bat dela-eta: «Denak iritsi ginen dena alderantzizkatzen den puntu horretara eta (mistikoek esaten duten bezala) jadanik ez da gizona koadroa bilatzen duena, koadroa baizik gizona bilatzen duena. Beste gauza batek liluratzen gintuen»⁴.

Errebelazioa, perspektiba alderantzizkatua, mistika, Braqueren obraren nolakotasun sekretua eta sakratua... Gallimardeko edizioa agertu ondoren, Jean Paulhani aurpegiarazten diote idazle-sentikortasunez tratatzen duela bere garaikideen pintura, eta metafisiko gisa aurkezten duela Braque. 1950eko martxoan, Léon Degandek, *Art d'aujourd'hui* aldizkarian, arte-kritika lantzeko modu berri horri erasotu zion; kasu hartan, Maeght galerian egindako erakusketa bat zen: «Braque, literaturgile batzuentzat eta haien bezeroentzat, mintzaldi literarioen objektu bihurtu da. [...] Egiak, haiek desagerrarazten dute –naturaltasun osoz– Braqueren pintura, eta hobeto doakion misterio alkimiko batez ordezkatzeko dute». André Lhote pintorea eta teorialaria, 1920 eta 1930eko hamarkadetan *NRF*ko arte-kritikari nagusia, bere adiskidearen defentsan atera zen⁵, ahazturik zenbateraino utzi zuen harrizta *Braque, nagusia* obraren eskuizkribuak, zeinari buruz zuen iritzia jakin nahi izan baitzuen Paulhanek, baina Lhotek ez zion eman. Hogeitaz geroago, Paulhanen *Obra Guztien* bosgarren alea aurkeztu zenean («Artea» eta «Politika»), Jean Grenierrek, hark, *Combat* aldizkariko idazle gisa, «lantegiko bisitaldiak» egiten baitzituen, gogoeta hauek egin zituen: «arte-kritikari bat, definizioz, epailea da. Zeinek du epaitzeko eskubidea? Inondik ere, artearen arauak ezagutzen dituenak. Eta zeinek ezagutzen ditu? Denbora batean denek ezagutzen zituzten. Gaur egun inork ez ditu ezagutzen, edo ez litzuke ezagutu behar, jadanik ez baitago araurik. Hala bada, idazleak dira oraingo kritikariak»⁶. Marcel Arland-ek, bere aldetik, asko gustatzen baitzitzaion arte-kritika egitea, gehiegizko behartzen zuela bere mirespena aurpegiaratu zion Jean Paulhani. Paulhanek azalpenak eman behar izan zituen: «Zaila da Braquerena dela-eta erantzutea. Argi dago jeinu-inpresio hori oso gauza erlatiboa dela. Harengan topatzen dut: 1) definitzen ez dakidan autonomia bat. Ageriko gauza da Braquek bakardadean diharduela, ez dituela inoiz bere hausnarketak biribiltzen –ezta koadroak ere–, onargarriak egiteko (edo, Picasso bezala, are onartezinagoak egiteko). Horrekin, neurri batean, gauza berera itzultzen gara: zubi irekia da beti, ikuslearekin eraikitako lotura, Braquek] ezertarako behar ez dituen gauzak. Badu berebat eraginik argi naturalarekin lan egiten zuela, eta, Rouaultek edo Picassok] ez bezala, haiek zati hautatuak erakusten baitituzte beti, Braquek bere lantegitik sartzen eta ateratzen uzten dizu, eta han, koadro bukatuaz gainera, azken hogeita hamarretako lan bukatugabeak edo huts eginak ikusten ditugu. Alabaina, Braqueri ez dio beldurrik ematen jendeak bere lepotik barre egitea ez teknikak lapurtzea. Baina egia da, hori bai, teknikarik ez daukala. 2) Ez du inoiz bere koadroak errazago egiteko modurik topatu. Ez du inoiz elementu arrotzik baliatu. Sinestuna da, baina inoiz ez da fedean inspiratu, batere ez, eta ez du fedea zabaldu; arrazoari itzuri egiten dion elementuren bat topatu duela uste duenean bakarrik sartzen da fedea haren metodoan. 3) Gauza aitatiarren bat ere topatzen dut harengan (nolabait ere esateagatik). Autonomiak, Braquek ulertzen duen moduan, ez du gaizki funtzionatzen. Autonomia horrek baretasun handi bat ekarri zion, hark motel-motel bereganatu behar izan zuena, obratik ezin bereizi dena. Azkenik badugu haren urratsei jarraitzea»⁷. Beste tirabira batzuk ere izan ziren Mourlot inprimatzaileak *Braque, nagusia* argitaratu zuenean: Picasso, Fautrier eta Dubuffet-ek gustura asko hartuko zuten halako arreta literarioa... Baina Braqueren hiztegi plastikoa topatu zuen Paulhanek hizkuntzari eta kritikari buruz zuen pentsamoldearen funtsezko luzapena, zeinaren premisak finkatu baitzituen, eta ez nekerik gabe, *Tarbesko loreak* lanean⁸. Georges Braquerengan agerturiko lehen interes horrek hausnarketa orokorrako bat zekarren pintura modernoaz. *Braque, nagusia* obraren estiloa hurbilago dago intelektualki *F. F. ou le critique* obratik, zeina Félix Fénéon-i eskainia baitzen –«Baudelairez geroztik izan dugun

kritikarik hoberena»⁹-, edo *Fautrier l'enragé* obratik¹⁰. Haren arteari buruzko saiakera laburrek arazketa-aldia itxi zuten; aldi hartan Paulhan oso bakartua egon zen eta munduko denbora guztiarekin, Idazleen Batzorde Nazionalarekin borrokan gogor jardun ondoren.

Paulhanek kontatu zion Joë Bousqueti, adiskideen arteko solasean, Braque «gertaerek tormentatua» sentitzen zela Liberazioaren aurretik. Eta gertaera haiek guztiz kontrari jarri zitzaizkion 1951n: kolaborazionismoko salaketek estuturik, bere atsekabearen berri eman zion Braquek Paulhani, honek abisatu baitzion lehenago: «Aspalditik sumatzen nituen halako areriotasun sor bat eta isiltasun bat, eta ez naute engainatu. [...] Aitortzen dut halako heroismo-egarria duten pertsona hauek, beren hesiaren atzetik baizik hitz egiteko gauza ez diren horiek, ez didatela konfiantzarik sortzen. Nire soldadu-oroimena, inorena ez den lurra geratzen da orduan, eta gogorarazten dit hortxe bereizten direla ausartenak!». Baliteke Braquek une horretan deskubritzea aldamenen zeukala, ez bakarrik adiskide fidagarri bat, baita letren arazketako arerio bat eta baita kritikari bat ere, artearen historialari bat, eta elkarrekin auzi asko sakondu zitzaizkela, era horretan bestelako gauzetan pentsatu ahal izateko: esate baterako, Eugen Herrigel-en *Zen-a arkuarekiko tiroaren artean*, Paulhanek irakur zezan eman zion obran¹¹, edota kubismoa, fauvismoa, *papiers collés* izan ziren «beharrezko gorabehera» haiez berrikerian aritzeko¹². 1951n, Braque gogotsu sartu zen Saint-John Perse, Paulhan eta Malrauxen arteko debatean¹³ –azken horrek «dokumentu batzuk, konparazioak, aurkikuntzak, etab. topatu zituen, Vermeerren obraren kronologia erabateko zentzuaz berretsi zutenak»¹⁴– kritika bibliografiko ororen zehaztasun-faltaz.

Alabaina, Braque ez da oso trebea solasean, eta isiltasunean, kontzentrazioan babestuta, eskuen artean dauzkan koadroetan besterik ez du pentsatzen: eskulangile bat da, bere lantegiko lasaitasunean lanean ikusi behar dena. Huraxe ulertu zuen Jean Paulhanek harekin Varengevillen denboraldi bat igarotzera joan zenean, 1946ko udazkenean... Hark eraman zuen Braque, *nagusia* obrari orri batzuk eranstera. Pintoreak eskertu egin zion. Baina Jean Paulhanek *L'Aveuglette* argitaratu zuenean 1952an, 1944ko udazkenean Braque grabatzen hasi zen eta geroago bertan behera utzi zituen lantegiak kontuan hartu gabe argitaratu zuen. Urteak igaro ziren: «nagusiaren» ospea zabaltzen da, aldizka-aldizka agurrak eta postalak bidaltzen ditu bere erakusketak egiten diren mundu osoko hirietatik. Harreman tirabirarik gabeak baina leialak mantentzen ditu...

1963ko abuztuaren 31n hil zen Braque, eta Paulhan hiletara joan zen, Varengevillera, Dominique Aury, André Malraux, Claude Roy eta Bernard Anthoniozekin batera, besteren artean. Ondoko hitz hauek idatzi zitzaizkion, guztiz jota, Marcel Jouhandeauri, irailaren 6an: «Ez da pertsona bat desagertu bakarrik, gauza gordin, indartsu, zabal bat joan da. Inoiz ez dugu kontsolamendurik topatuko»¹⁵. Geroago bere adiskidearen memoria defendatu zuen, Gérard Bauër-en kontra, hark, Guermantes ezizenarekin sinatzen zuen *Le Figaroko* zutabearen, auzitan jartzen baitzituen Braqueri, «kubo txikien pintore horri»¹⁶, eskaintzen dizkieten ohore guztiak. Jean Paulhanek ez zion Gaston Gallimardi barkatuko eskurik ez ematea *NRF*n erantzuteko Goncourt sariketan eragin handiko epailea zen Bauërren iritzi bista-laburrari.

1968ko urriaren 9an, Jean Paulhan hil zen. Hainbat pertsonari saldu zitzaion haren pintura-bilduma, baina osteria elkartu zuten 1974ko apirilko 1aren eta 15aren artean, André Berne-Joffroy-k antolatuturik, Grand Palaisen egin zen *Jean Paulhan à travers ses peintres* erakusketarako. Haien artean zeuden *NRF*ren zuzendariarenak ziren Braqueren zortzi koadro; *Sukaldeko mahaia* (*La Table de cuisine*, 1942) zen haietako bat, natura hil bat, Jean Paulhanen etxean, Fautrier-en *Gizon irekia* (*Homme ouvert*, 1929) ikaragarriaren aurrez aurre zegoena.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharra

1. Paulhanek Braqueri zehazten dio «hitzaren zentzu kristauan, sortaldekoek gurua deitzen duten horretan» ulertzen duela *nagusi* hitza (Datarik gabeko gutuna, hemen aipatua: André Berne-Joffroy, Jean Leymarie, Michèle Richet, *Jean Paulhan à travers ses peintres*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1974, 73. or.). [\[itzuli\]](#)
2. Aipua, *ibid.*, 207-208. or. [\[itzuli\]](#)
3. Gaur egun, urteko egile-eskubide metatuen arabera, horixe da Jean Paulhanen obrarik salduena. [\[itzuli\]](#)
4. Jean Paulhan, *Choix de lettres*, II.alea, Gallimard, 1992, 315-316. or. [\[itzuli\]](#)
5. Ikus *Arts-Documents*, 2. zk., Geneva, 1950eko azaroa. Hemen aipatua: *Correspondance Lhote – Paulhan*, Gallimard, 2009, 525. or. [\[itzuli\]](#)
6. «Jean Paulhan critique d'art», hemen: Jean Paulhan, *OEuvres*, V. alea, Paris, Tchou et Cercle du livre précieux, 1970, 261-266. or. [\[itzuli\]](#)
7. Jean Paulhanek Marcel Arlandi bidalitako gutuna, 1946ko abendua, hemen: Jean Paulhan, *Choix de lettres*, III. alea, Gallimard, 1996, 44-45. or. [\[itzuli\]](#)
8. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, 1941; aldez aurreko argitalpena hemen: *La Nouvelle Révue Française*, 1936ko ekaina-urria. Gaztelaniaz, *Las flores de Tarbes o El terror en las letras*, Madril, Arena Libros, 2010. [\[itzuli\]](#)
9. Jean Paulhanek Henri Pourrati bidalitako gutun argitaragabea, 1942ko abuztuak 22, Clermont-Ferrand, Centre H. Pourrat; Jean Paulhan, *F. F. ou le critique*, aldez aurreko argitalpena hemen: *Confluences*, 1943ko azaroa, 1945ean bildutako argitalpena, Gallimard. [\[itzuli\]](#)
10. Jean Paulhan, *Fautrier l'enragé*, Paris, A. Blaziot, 1949. [\[itzuli\]](#)
11. Braquek Henri Cartier-Bresson argazkilari gazteari oparitu zion liburua. Cartier-Bressonek 1944ko ekainaren 6an bisitatu zuen pintorea, hau da, BBCk Normandiako lehorratzea iragarri zuen egunean. [\[itzuli\]](#)
12. Jean Paulhanek Georges Braqueri bidalitako gutuna, datarik gabe, hemen aipatua: A. Berne-Joffroy, J. Leymarie, M. Richet, *op. cit.*, 74. or. [\[itzuli\]](#)
13. Jean Paulhanek Georges Braqueri bidalitako gutun argitaragabea, 1953ko abuztuak 29: «Niri iruditzen zait kubismoa, funtsean, arte klasikoko ikuspegi lineal eta finkoa ikuspegi birakari edo mugikor batez ordezkatzean datzala», IMEC, Fonds Jean Paulhan. [\[itzuli\]](#)
14. André Malrauxek Jean Paulhani bidalitako gutuna, 1951ko abuztuak 1, IMEC, Fonds Jean Paulhan. [\[itzuli\]](#)
15. *Correspondance Jouhandeau – Paulhan*, Paris, Gallimard, 2012, 1093-1094. or. [\[itzuli\]](#)
16. Guermantes [Gérard Bauër], *Le Figaro*, 1963ko irailak 23. [\[itzuli\]](#)

ZERUAREN ETA LURRAREN ARTEAN.

BRAQUEREN AZKEN PINTURAK

HENRY-CLAUDE COUSSEAU

Modernotasunera aldatutako hieratismo subiranoko irudi gisa, Braque kontrako aldean ere kokatzen da, aldi berean paradoxazkoa eta etena den pentsamolde bat baliatuz. Alde batetik, parekorik ez duen ofizio baten betetasun lasaia irudikatzen du; bestetik, gogoeta isil baten sakontasuna, sarritan enigmatikoa. Bikoiztasun hori berez berezia gertatzen den obra baten isla da; kontraste etengabeak dituen obra da, baina oreka natural batez eta harmoniaren berezko senaz hornitua. Braquerengan, gauzen substantziaren bilaketa suharrak ugaltzea dakar, presentziaren obsesioa haluzinazio modu baten gisa, espazioa ukimen-premia ezin baztertuzko batean atzematea, kontenplaziozko distantzia ukimenaren intimitasunean. Baina, beti ere, antagonismo horiek pentsamendu sintetiko, adiskidetzaile, bateragarri batean adosteko ahalmenarekin.

Eta, inondik ere, 1930eko hamarkadaren amaierako pertsonaietan [hala, *Emakumea mandolinarekin* (*Femme à la mandoline*), *Pintorea eta modeloa* (*Peintre et son modèle*), *Duoa* (*Le Duo*), *Pazientzia* (*La Patience*) obretan ageri direnetan] agertzen da pentsamendu hori modurik esplizituenean. Oraindik ikusmolde kubistari leialak diren irudi horietan, aurrearen eta profilarren, bolumenaren eta siluetaren, marra apaingarriaren eta kolorearen arteko oposizioak, bitasun kromatikoa eta beltzen eta zurien dinamika, denak dira irudiaren kohesioa ahuldu dezaketen elementuak. Baina, egiaz, areago berresten dute irudia, argi-ilunaren aldaera indartsu bat eraginez, eta, bide batez, formaren eta itzalaren, objektuaren eta haren metamorfosi etengabeen artean poetika berri bat sortuz. Nolanahi ere, erantzun bat da –berria orduan–begiradaren mugikortasun etengabea irudi batean finkatzeko pinturak berez dituen eragozpenei emana.

Kontraesan bera eta erronka bera dakarte artistaren azkeneko pinturak. Aldi berean itzultzen dute atzera buelta bat, haustura bat eta bukatzeko modu bat susperraldiaren seinalearen pean. Koadro horiek lantzen dituzten gaiak dagokienez, artistaren lehen lanen hasierara itzultzen dira, eta, teknikari dagokionez –gutxi erabilia, esperimental, materiari lehentasuna ematen diona–, intuizio kubistak azken muturrera daramatza, bide berri bat zabalduz; eta bide horren garrantzia oso gogoan izango dute ondorengo belaunaldietako artistek, pintura-irudi lau tradizionala gaintzearekin arduratuta¹. Horixe adierazi zuen Giacomettik, artista hil zenean, haren azkeneko obrei buruz argitaratu zuen testu eder batean, pintorearen helmenean agerraziz, nolabait ere lurpekoa: «Ausardia desberdin hau ikusten dut, duela urte batzuk baino askoz ere handiagoa den ausardia bat; gaurko artearen aurrerabidean dagoen pintura da niretzat, bere arazo guztiekin»².

Jean Paulhan eta René de Solier izan ziren lehenak paradoxez elikaturiko pentsamolde batekin lotutako artista baten irudia agerrazten³. Harmonista fauvista zoragarriak, aldi berean arrazoizkoa eta senezkoa zen kubismo baten abiarazleak, konposizio oparoen egileak –objektu heteroklitoen pilaketek modu jakintsuan zamaturiko konposizioak dira, baina elkarrekin solasean ari dira beti, apaingarrien zorabioari emanda– ez du imajinatzen uzten bere azkeneko pinturen trinkotasun labur-zehatza, lizentzia dramatikoa, ezta haren azken pinturen soiltasun arkaikoa ere. Bere artearen balizko argitasunari kontrajarriz, metamorfosiaren, ilunaren eta gauaren zalea zen

Braque, eta jakina zen zaletasun hori⁴; areago, esan ohi zuen forma «formagabea denaren» bidez baizik ezin iritsi zitekeela⁵.

Pentsatzen badugu *Billarrak (Billards)* eta *Lantegiak (Ateliers)* obrek maisuki osatzen dutela pinturak mundu itxi batekin duen erlazioaz Braquek abian jarritako meditazioa, eta pentsatzen badugu pintore batek, bestelako baliabiderik gabe, pinturaren fenomeno esploratzen hasteko abiapuntua duen unibertso hurbilari buruzko hausnarketa ixten duela, esan behar da artistaren azken ekoizpen-aldia, 1955 ingurukoa, bat-bateko erregistro-aldaketa dela. Braqueren azkeneko urteak haren printzipioen isla alderantzizkatua dira. Badirudi ideia jakin batzuk bertan behera utzi eta begirada guztiz bestelako batez behatu nahi zela gauzei. 1905aren inguruan, margotzen hasteko, beharrezkoa zen oraindik tradizio inpresionistari eta aire zabalari aurre egitea, eta Braquek gainera, bere lehen uneetan, paisaia- eta portuen ikuspegi-sail harrigarri bat landu zuen. Berrogeita hamar urte geroago, funtsezkoa zen harentzat simetriaren eta egokitasunaren printzipioa, eta indarrez azaldu zen osterera ere haren lanean. Artistak, nolabait ere, betiko utzi zuen lantegia, eta betiko utzi zuen itsasertzeko eta landaldeko paisaien pintura, malkarrena eta belardiena, txoriak hegan dabiltzan zeruena (aurkituriko espazioko figurak).

Txorien gaiak –hartaz esaten zuen Braquek «[bere] arte guztia laburbiltzen zuela»–⁶, lekualdi berean nagusia eta subliminala dauka obra hauetan: nagusia, ugaritasunagatik eta erabilera desberdinagatik, bai formala bai ikonografikoa, eta «txoriak» direlako, sarritan *sekuentzietan* lan egiten duen pintore batengan, haren azken sail handia; eta subliminala, gai horrek berekin duen oihartzun sinboliko indartsuagatik, nahiz eta Braquek sinboloaren nozioa onartu ez. Txoriak 1910az gero agertzen ziren haren natura hiletan, baina 1929an, *Hesiodoren teogonia (Théogonie d'Hésiode)* obrarako ilustrazioak egiten ari zela, sartu zen gaia egiaz pintorearen erreperitorioan. Arte greko arkaikoa eta etruskoa maite zituen Braquek bereziki, haren eskulturak bereziki agertzen duen bezala; Louvreko areto etruskoen sabaian dago horren agerpenik ederrera, zeina 1952-1953an margotu baitzen. Lehen motibo hori, hain zuzen ere, Louvreko Museoko ontzi boeziar batean inspiratu zen, eta hura igeltsu-zati batera eramanean zuen artistak hamar urte geroago, izar forman gurutzaturiko eta modeloarenaren antzeko arrakalez dekoraturiko hiruki gurutzatuen marrazki estilizatu batean⁷. Era hartan arketipo bat azaleratu zuen Braquek, pentsamoldearen barruan zeukana, baina une hartatik aurrera haren formetan beti agertuko zena. Dena bihurtzen da hego edo txori: mahaitxoak, billarrak, landareak [1942ko *Barrenalde handia paleta handiarekin obran (Grand intérieur à la palette)*], gitarrak eta mandolinak beltzarga-lepoa diruditen giderrekin, eta, batez ere, paleta, ikur nagusia, «hego inspiratuekin»⁸. *Nire bizikletako* eserlekua (*Mon Vélo*, 1941-1960) hegan ateratzeko puntuan dagoen txori bat da, billar-mahaiak bi panel handietan zabaltzen dira konposizioa jasotzeko bezala, eta era horretan erantzuteko, Caracaseko Museoko *Billar* obran (*Le Billard*) (1947-1949), atzeko paretako hegan doazen txorien dekorazioari.

Baina forma horiek ez dira txoriekin bakarrik lotzen; haien hegaldiak, nondik norakoak, espaziokoak direla ere gogorarazten dute. Alabaina, gai horrek bere baitan darama bere kontraesana. Izan ere, Braquerengan, harengan geldia baita dena, txoriak, hain zuzen, ez du mugimendua bakarrik irudikatzen, eskegita egotearen eta zehazgaitasunaren ideia baizik, transzendentziaren eta hobetzearen ideia. Zentzu horretan, argi dago derrigorrez gogoratu behar dugula Brancusik aurreko hiru hamarkadetan egin zuen txori-sail miresgarria, eta ahalegin handi bat ikusi behar dugula Braquerenean espazioa interpretatzeko eta bere desira espiritual barnekoenei erantzuteko⁹. 1939ko *Lantegian* agertu zen gaia modu esanguratsuan asto baten gainean, oraindik sorrera-prozesuan bazen ere, geure begien aurrean txori bihurtzen den motibo izartsu baten gisan. *Lantegiak I* eta *III*n izan ezik, saileko koadro guztietan agertuko da txoria harrezkero, alegia, gai honen bederlatzi barietateak zazpitan. Bertsio guztiak desberdinak badira ere, heraldo-papera betetzen du txoriak denetan; haren esanahia areagotzeko ikusleari agintzea

balitz bezala haren funtzioa. *Lantegia VIn*, modu umoretsuan ageri da txoria, asto baten gorenera igota, eszena epaituz bezala; *Lantegia IVn* handientsu dabil hegan konposizioaren gainean, tinta lau estilizatu monumental batean. Txoriaren presentziak, gainera, areago aireztatzen du pintura-lanaren dentsitate zapaltzailea, haren konfinamendua hautsi eta espazioa harmonizatzen du. Baina berriz agertzen da paradoxa, txoria dislokazioaren frogaren mende jartzen baitute, eta, Jacques Dupinek azpimarratu zuen bezala¹⁰, «hegan doa airean», sakabanatzen diren elementuetan zatitzen da haren irudia, gero berriz ere konposizioaren bilbera itzultzeko (*Lantegiak II, V eta IXn*). Azkenik, kurbaren eta horizontaltasunaren arteko konpromiso batean, pinturen ohiko aurrez aurreko nolakotasunari kontrajartzen zaio hegan doan txoria, haien kadentzia bertikal errepikatuari, «errima piktorikoaren»¹¹ nozioa ezarritz, zeinak naturaltasun osoz sorrarazten baititu konposizioaren masatik forma kontsonanteak, eta erritmo-arintasun osasuntsu bat eragiten du.

Ordu arte, txoriak, besterik gabe, irudiari laguntzen zion, bere aireko mututasunarekin. Baina, *Lantegien* ondoren, koadro-sail oso baten subjektu nagusia bihurtzen da, eta koadro horiek, Isabelle Monod-Fontainek arrazoi osoz dioen bezala, testamentu-balioa hartu dute¹². Aipa ditzagun zehatzago ikur-balioa duten hiru obra: *Txoria eta bere habia* (*L'Oiseau et son nid*, 1955), *Txori beltzak* (*Les Oiseaux noirs*, 1956-1957) eta *Hegan betean* (*À tire d'aile*, 1956-1961). Hiru obra horiek funtsezko datuak eskaintzen dizkigute azken Braque hau entenditzeko, eta, hortaz, askotan analizatu izan dira. Oso ikusmolde desberdinekoak badira ere, triptiko ia programatiko bat eratzen dute, pintorearen ikuspegia laburbiltzen duena. *Txoria eta bere habiak* (hau da naturalistena) sustraien lekurako itzulera irudikatzen du; *Txori beltzak* obrak (abstraktuena) espazioaren desira beti asegabea; *Hegan betean* izenekoak (zailena ulertzen), abiapuntuko irudi bat. John Goldingek sotiltasunez definitzen du obra hauen eduki emozionala, «adioaren pinturak» direlakoan mintzatuz haiez¹³. Bakoitzak berezitasun enigmatikoak ageri ditu konposizioari dagokionez. Aurrenekoan, txoria, zeinaren begia motiboaren gainazal laua misteriozuki irekitzen duen ebaki baten bidez sortu baita, gezi bat iradokiz, silueta ebaki bat besterik ez da, atzealde marroi ia beltz baten gainean eskegia; habia, bere hiru arrautzekin, hamabi izpiko eguzki-forman (René de Solier), oin-zerrenda moduko baten gainean dago ipinia, hiru adarrekin estilizaturiko zuhaitz baten hulgunean –ingude-tripode baten antzeko zerbait da–, goiko ebakiak habiaren forma imitatzen duen enbor bati itsatsia¹⁴. Gailuaren antzerki-izaerak eta haren argiztapen zainduak mito eta iragarpen-sentsazio bat ematen diote eszenari, eta haren zentzua, txoriaren antzera, eskegita dago. *Txori beltzak*, bestalde, ezin dira bereizi, ez bakarrik bi txorien topaketa dramatizatzen duen markotik (ezkontza-hegaldia?), ezta urdinaren eta beltzaren arteko kontraste kromatikotik ere, hau da, zerutik eta bikotearen hegaldia abiatzen den itzal ilun handitik, zeinaren formak iradokitzen baitu –berriz ere artistak erabilitako oihartzunaren sorkuntza-prozesuaren bitartez– gainean planeatzen duen txori handi baten silueta. Koadro honek, bestalde, azalaren eta mamiaren arteko erlazio-anbiguotasunarekin jokutzen du, eta beheko ezkerreko parteko bi antena fin bertikalen presentziatik dator sorpresa, pintura gorantz isuri balitz bezala; estalagmita moduko batzuk dira, eszena espazioara daramatenak, eta bere ardatzaren gainean zirimolatzen den mugimendua bihurtzen dute dekorazio-motiboa. Baina *Hegan betean* da, dudarik gabe, sail honetako obrarik esperogabeena, eta aldi berean enigmatikoena. Jean Paulhanek –eta arrazoiarekin– «mihise-poema»¹⁵ deitzen zuen. Hala da, bai, bere burua aski duen irudia da nolabait ere, zuzeneko verismorik gabea. Estilizazioak animalien erresumatik atera du txoria, eta izaki aerodinamiko baten antzeko zerbait iradokitzen du; irudipen hori, gainera, aregotu egiten du txoria zeharkatzekotan dagoen nolakotasun ezin definituzkoak. Kometa, hodeia, kosmosaren ideia edo materiarena, ezezagunaren edo patuaren metafora? Interpretazio asko eman zaizkio, eta batek ere ez du argitzen sortu zaigun enigma. Alabaina, forma generikoak –eta, hortaz, nahasgarriak– beti nahiago izan dituen artista izanik ere, polimorfia-zaletasunaren agerpen bereziki landu bat aurkitzen dugu hemen. Badirudi objektua (egiazko anamorfosi gisa aurkeztua, eta, nolabait esateagatik, goitik ikusia), karratuaren eta obalatuaren, paletaren eta mahaitxoaren, txarroaren eta astoaren arteko zerbait, pintoreari bitzta osoan lagundu zioten formen errepertorio osoaren irudi

fusionatua dela, haien emaitza, nolabait ere, txori-geziak (pintorea bere astoaren aurrean, horren metafora ote da?), azken batean, halabeharrez iritsi nahi izango duen jomuga bihurtzeko. Baina orobat da une poetiko baten transkripzioa, Saint-John Perseren bertso honen gaineko artistaren aforismo ederrak adierazten duen bezala: «Enara batek zerua labankatzen du»¹⁶. Geroago, pintoreak beheko ezker aldeko angeluan hegan doan ahatearen motiboa sartu zuen, koadroaren barruko koadroaren praktikaren arabera. Hori azaltzeko, eranskin horren hasierako irudiak abstrakzioa galtzen duela esan zuen artistak. Sentitzen dugu, oroz gain, ia testamentua den obra honetan, gaiaren oihartzunezko efektu bat ikusteko tentazioa, muturreraino eramana, hegan doan txoriaren gai nagusiaren gaineko azken bariazio baten gisa, hemen hiru bider errepikaturik irudi beraren barruan. Bere estilazioagatik, eta bere gris gardenen gradazioengatik, protagonista nagusiaren lumen behealdean pintaturiko txoriak, aldamenekoaren nagikeriarekin kontrastean, bere presa azeleratzen du, bere hegaldiaren efektu dinamikoa areagotzen du, lepoaren tentsio errukigabea antzematen denez: fuselaje batena gogorarazten du. Braqueren pintura etengabe kulunkatzen da gainazal lauari dagozkion ilusio-jokoen eta gainazalaren berrespen materialaren artean, eta aldi berean halako irrealtasun batekiko duen txera adierazten du, horma-pinturatik datorren gardentasuna, jatorrizko lohitek sortua dela errebindikatzen duen bezala (memoriaren beste metafora hori)¹⁷. Bere telurismo piktoriko ikusgarriaren eta bere materiaren dentsitatearen bitartez, *Hegan betean* obrak aurreko zenbait obratan abian jarritako bide bat berresten du, non objektuak beren pigmentu-testura indartsuaren bidez nagusitzen baitziren; bide horrek arrunt markatuko zuen Braqueren etorkizuneko ekoizpena, eta hartan behin betiko berretsiko zen formagabetasunaren auzia. Egilea *Hegan betean* margotzen ari zela ikusteko aukera izan zuten guztiak (John Richardson bereziki) txundituta geratu ziren obraren trinkotasunarekin, eta ikusi ahal izan zuten koadroak eragiten zuen lilura bereziki indartsua zela, hain zuzen ere, non, eta zeruan zegoelako –eta zeruak gardentasuna gogorazi behar omen du– materia, lehenago inoiz lortu ez zuen trinkotasun batez gainera.

Presentzia eta ukimena ardura izan ziren beti Braquerentzat. Asko gustatuko zitzaion jendeak ukitu ahal izatea irudikatzen zituen objektuak, eta hain zuzen ere eskuekin erlazioa izateko zuten ahalmenagatik aukeratzen zituen (eta hortik musika-tresnekiko zaletasuna). Baina presentzia berebat zegoen Braquerentzat halako eraginkortasun bisual batekin lotua. Horrexengatik, funtsezkoa da haren artean aurrez aurreko izatearen eta bertikaltasunaren auzia, non espazio-gainazalean begiradaz jabetzen den hedatze bat gertatzen den, «bazkatzera»¹⁸ behartuta, eta aldi berean hodeiertza goraka jasotzen duen. Harrigarria bada ere (edo logikoa), *Txoriak* saila amaitu ondoren –eta txoriak, hain zuzen, bizi dira gorenetan–, orduan gertatzen da bat-bateko haustura bat. Formatuak luzatu egiten dira, horizontalean jartzen dira, marinak bereziki, baita azken-azken paisaiak berak ere. Ikuspegi panoramikor joanda, eta neurria murriztu bada ere, behera jotzera behartzen dute begirada, koadroaren gainazala, irudikapen-espazio gisa ez ezik, leku huts baten gisa hartzera. Horren ondorio gisa, mugatuta egoteko ilusioa baztertuta, pintoreak ez du jadanik nahi materia *pintatu* bakarrik, baizik eta zuzenean ukigaia egin. Braquek beste inork baino hobeto zekien materiaren ñabardurak eta beretzen dituen metamorfosi ugariak itzultzen (ezin konta ahala alditan jotzen zuela egur faltsuaren eta paper pintatuaren motiboetara da horren frog). Baina premia hori areagotu egin zen azkeneko urteetan, Braqueren pinturaren gaia bera bihurtu zen arte. Markoaren sorkuntza-prozesua –margo pintatua– ardura berari egotzi behar zaio (lehenago tondoa edo obaloe bezala); irudia fokoratuz, haren pigmentu-gaia nabarmentzen zuen. Usadiozko jarduerak utzita, Braque labana erabiltzera iritsi zen, era horretan gainazala zuzenean landu baitzezakeen, eta, nolabait esateagatik, *zizelatu*. Azken paisaia eta marinetan, helburua ez zen jada bera. Pays de Caux eskualdeko berezitasun tektonikoetan oinarriturik, han malkarrek *collage* baten antzeko zerbitu eratzen baitute zeruaren eta luraren artean, eskortzoak eta sinkopak baliatuz lan egiten zuen, irudikapenaren ohiko betekizunak gainetik kenduta, bere gaiarekiko fusioaren bitartez jardunez; eta pintura orduan –Giacomettik sumatu zuen bezala– bere «biluztasun» guztian agertzen da, bere materialtasun soilean. Zerua elkartzen da, nahasten da, soroetako lurarekin, itsasertzeko hondarrarekin, ozeanoarekin, koadroaren erdian hodeiertzaren betekizuna duen

kolore-marra baten bitartez, predela formako diptiko horizontal moduko batzuk sortuz. Pinturazko soro hauek, bestalde, hutsik daude, ez dago lehen artista hainbeste kezkatzen zuen objekturik; eta koadroetan ageri diren bakarrak –hondartzan hondoa jotako ontziak eta laborantza-tresna abandonatuak– aztarren hutsen gisa ageri dira. Beren lakonismo kromatikoan, trumoi-zero beltz eta mehatxugarriei kontrajartzen zaizkie soro kobre-koloreak, eta keinu-inflexioek era berean imitatzen dute hodei bat, hondarrean harri-kozkor handi baten moduan bertan behera utzitako ontzi baten masa iluna, txorien hegaldia urrutian edo golde baten txatarraren tortsioa. Itsasoaren mugimenduaren antzera egiten da pintzelkadaren eta mihisean jotako labankaden mugimendua, pintoreak etengabe ikusten baitzuen itsasoa bere Varengevilleko lantegitik. Eta, azkenik, sinonimia eta onomatopeia bisualak erabiliz, Braquek lortzen du, bere azken pinturetan, irudikapenaren artifizialkeria desegitea eta hausnarketa azken ondorioetaraino eramatea.

Azkena 1963an bukatu zuen, hil zen urte berean, eta soro batean abandonaturiko jorra-makina bat irudikatzen zuen, herdoilak jana. Pintoreak bat-batean utzi zuen bere aurreko sailen inspirazio dotorea eta adierazmolde argi eta garbi biluzi batez ordezkatu zuen; premiazkoena konpondu eta zuzenean jo zuen inporta duenera: pintzelkada luzez dago lurra estalia, eta pintzelkada horiek hartan landutako ildoak nahiz lurrean pausatzean harekin nahasten den txori-hegaldia izan daitezke; zero astun ilun bat nagusitzen da eta (azken egoeran) hodei txiki zuri baten distirak zeharkatzen du, fresko geldi bizigabe hau tolesgabetasunez argituz. Jorra-makinaren erdialdeko parteak bakarrik –arinki zirriborratua dago– hartzen du oraindik begirada poetikoa: haren kolore gau-urdirak lurraren sabelean bertan sartzen du berriz zeruaren sakontasuna. Motiboa landu zitekeen modu eskulturalagoan, edo zerbitza ziezaiokeen ikuspegi dramatikoago bati [Jean Hélon eta haren *Golde handia* (*Grand Brabant*) gogorarazten digu], baina Braquek lurrean berriz sustraitu, besterik ez du egiten. 1960ko *Goldea* (*La Charrue*) bezala, aurrekoa da beraz, *Jorra-makina* (*La Sardeuse*) natura hil baten azkeneko agerraldia da, eta balio alegorikoa du argi eta garbi¹⁹. Ukoaren arte baten muturreko fasea gauzatzen du, ez bat-bateko ezintasun bat sortu delako, baizik eta amaierara heldu delako, bere portua aurkitu duelako. Pintorearen begirada ez da jadanik ikaritzen une horretan loaren edo memoriaren kulunkaren nolakotasun aztoratua hartu beharrearekin, hartan galdu ere nahi du beharbada. Hogeita hamar urte lehenago, erabaki behar izan zuenean nola ilustratu Mendebaldeko literaturaren lehen kontakizun kosmogonikoa, Hesiodoren *Teogonia* –hitzaurrean Musek mito guztien jatorria diren Urano-Gea bikotearen genealogia zorabiagarri eta errukigabea agertzen dute– Braquek argi erakusten zigun bidea. Testuarekin zuen gogaidetasuna (Christian Zervosek eta Carl Einsteinek iradoki zuten) askoz ere gehiago zen garai hartako ezaugarri bat baino. Zehazki agertzen zuen periplo luze baten patua. Azken aldia gizonaren eta artistaren izaera mistoari buruzko gogoeta bat izango zen, eta «Uranoren bersarkada itogarrian» topatu zuen azken-azken emaitza (azken Van Gogh-en hurbiltasun hunkigarri batez), edo, beste era batera esanda, zeruaren eta lurraren arteko enfrentamendu kosmikoan²⁰.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharrak

1. Egiteko dago oraindik Braqueren geroaren gaineko azterketa bat, XX. mendekoa. Harry Belletek, Saint-Paul de Vencen 1994an egin zen *Georges Braque* erakusketako katalogorako egin zuen lanean, haren ondorengo emankorren panorama eklektiko bat marrazten du, Dubuffetengandik Motherwell, Newman eta Rauschenberg arte; De Staël erantsiko dugu, hark biziki miresten baitzuen. Era horretan, gaur egungo garaian oihartzuna topatzen duten estereotipoak bihurtu dira Braqueren irudi batzuk. Ezingo genituzke ahaztu, esate baterako, Philippe Cognéeren 1993-1995 bitarteko paisaiak, zeinak pintoreari egindako omenaldi borondategabea ematen baitute [bereziki *Koltza-soroa* (*Champ de colza*), 1993]. [itzuli]

2. Alberto Giacometti, 1963ko abuztuak 31, hemen: *Derrière le miroir*, 144-145-146. zk. [zenbaki berezia: *Hommage à Braque*], 1964ko maiatza. [itzuli]
3. Hemen: *OEuvres de Georges Braque (1882-1963). Collections du Musée national d'art moderne*, Nadine Pouillonek erabakia, Isabelle Monod-Fontaine-ren parte-hartzearekin, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, bereziki 156. or. [itzuli]
4. Jean Leymarie, *Braque. Les Ateliers*, Aix-en-Provence, Édisud, 1995, 159. or. Era berean, N. Pouillon, *op. cit.*, 151. or. Ikus berebat Braqueren aforismo hautatuen sorta; 1952an agertu zen, Gallimard argitaletxean, *Le Jour et la nuit* titulu adierazgarriarekin. [itzuli]
5. Bataillek hitz berari ematen dion oso bestelako zentzuan, jakina. Baina intuizio horren ondorioek beren papera beteko zuten joan den mendeko funtsezko auzi honen bilakaeran. Ikus N. Pouillon, *op. cit.*, pintorea aipatuz, 153. or. [itzuli]
6. John Golding, hemen: *Braque. The Late Works*, erak. kat. (Londres, Royal Academy of Arts, 1997ko urtarrilak 23-apirilak 6), Houston, The Menil Collection, eta Londres, Royal Academy of Arts, 1997, Braquek Alexander Libermannin bidalitako gutun bateko pasarte baten aipua eginez, 106. or. *Txoriak* sailarekin, Saint-John Persek ekarpen bikaina egin zion 1962an gai honi, hamahiru poemaren bidez, zeinen eskuizkribua erakusketa batean agertuko baitzen, Braqueren grabatuen ondoan, Bibliothèque Nationale. [itzuli]
7. Sophie Bowness, *La Théogonie et les muses de Braque dans les années 1930*, hemen: *Braque-Laurens, un dialogue. Autour des collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, et du Musée des Beaux-Arts de Lyon*, erak. kat. (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2005eko urriak 21-2006ko urtarrilak 30). [itzuli]
8. Jean Leymarie, N. Pouillon-ek aipatua, *op. cit.*, 145. or. [itzuli]
9. Txorien gaia, zeruaren eta lurraren arteko lotura baita, bat dator beti interpretaziorik aberatsenekin, zeinak hegaldi mistikoa gizakiari dagokion traszendentzia-premiarekin lotzen baitu, edo besterik gabe, askapenaren desira islatzen du. Baina orobat lotzen da batzuetan heriotzarekin eta haren kontrakoarekin, haragitzearekin. Ikus gai honi buruz Marielle Tabart, «Brancusi, l'oiseau», hemen: *Traces du sacré*, erak. kat. (Paris, Centre Pompidou, 2008ko maiatzak 7-abuztuak 11; Munich, Haus der Kunst, 2008ko irailak 19 -2009ko urtarrilak 11), berriz hartua eta garatua, hemen: *Constantin Brancusi, l'esprit de l'oiseau* (Fontainebleauko gaztelua, *Festival d'histoire de l'art*, bigarren edizioa, 2012), inprimatze berezia hemen: *Midi*, 30. zk., 2012. Era berean, Gaston Bachelard eta bere *Poétique de l'espace* (1957) gogoratzen ditu. [itzuli]
10. Jacques Dupin, «Le nuage en échec», *Derrière le miroir*, 85-86 zk., 1956ko maiatza. [itzuli]
11. Jean Hélinek jakingo du printzipio honen ondorio guztiak ateratzen. [itzuli]
12. Isabelle Monod-Fontaine, «OEuvres ultimes», hemen: *Braque-Laurens, un dialogue, op. cit.*, 118. or. [itzuli]
13. J. Golding, hemen: *Braque. The Late Works, op. cit.*, 5. or. [itzuli]
14. N. Pouillon, *op. cit.*, 145. or. [itzuli]
15. *Ibid.*, 157. or. [itzuli]
16. Jed Perl kritikari amerikarrak pintorearen aforismoa aipatzen du (*Le jour et la nuit* obran, *op. cit.*, 24-25. or.) hemen: J. Leymarie, *op. cit.*, 220. or. Saint-John Perseren eskuizkribuko bertso bat hartzen du Braquek hemen gogoan, poetak *Txoriak* obrako azken bertsoan gorde ez zuena. Nire esker ona adierazi nahi diot Brigitte Leali puntu hau seinlatu didalako, Kerstin Mauerer-en funtsezko testu batean lantzen dena: «Saint-John Perse et Georges Braque à travers les manuscrits d'Oiseaux». Saint-John Perse Fundazioaren webgunean kontsulta daiteke. [itzuli]
17. Georges Limbour, «Georges Braque à Varengeville», *Le Point*, XLVI. zk., 1953ko urria, 4. or. [itzuli]
18. Harry Belleten adierazpide interesgarria baliatuz, art. aip., 23. or. [itzuli]

19. *Goldea* obrak, pintzelkada kubistaren bere azken berrinterpretazio dibisionistan, Braqueren kubismoaren ondoriozko pintzelkada eta materia lotzen dituen erlazioa agertzen du. Horren adibideak aurkitzen ditugu aurreko obra askotan, nola diren *Gaua* (*La Nuit*, 1951), edo *Konposizioa izarrekin* (*Composition aux étoiles*, 1954-1958). [\[itzuli\]](#)
20. Ikus gai honi buruz Hesiodoren testuaren interpretazio zirraragarria, Heinz Wissmannek duela gutxi egina, hemen: *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, 163166. orriak bereziki. [\[itzuli\]](#)