

Hermann eta Margrit
Rupf Bilduma

GUGGENHEIM BILBAO

PABLO PICASSO	3
GEORGES BRAQUE	5
OLIVIER MOSSET	8
FLORIAN SLOWATA.....	11
ANDRÉ DERAIN.....	13
GOTTHARD GRAUBNER.....	16
OTHON FRIESZ	18
JUAN GRIS.....	20
HENRI LAURENS	23
VASILY KANDINSKY	26
DONALD JUDD	29
FERNAND LÉGER.....	31
AUGUST MACKE	33
LOUIS MOILLIET	36
PAUL KLEE	38
JAMES LEE BYARS	41
ENRICO CASTELLANI	42
CARLOS BUNGA	44
CHRISTIAN MEGERT	46
LUCIO FONTANA.....	48
PIERO MANZONI	51
MERET OPPENHEIM	54
HANS ARP	56
ANDRÉ MASSON	59

PABLO PICASSO

PETRA JOOS

Malaga, 1881-Mougins, Frantzia, 1973

1904an, Pablo Picasso-k Parisen hartzen du behin betiko bizilekua. 1907ko udan Daniel-Henry Kahnweiler joango zaio estudiora eta hurrengo urtean berrogei bat koadro erosiko dizkio. Kahnweilerrek Hermann Rupf-ekin harremanetan jarriko du Picasso, eta hura, hari bi gouache erostearekin batera, — *Hostotza* (*Feuillage*, 1907) eta *Paisaia* (*Paysage*, 1908)—, Picassoren obraren lehen bildumagileetarikoa bat bihurtuko da. Bere mertzeriako salgai gehiago erosteko Parisera egiten zituen lan-bidaiez baliatzen zen Rupf bere adiskide Kahnweilerrekin haren galerian elkartzeko, eta batzuetan artistak bisitatzen laguntzen zion. 1907an, Picassoren obrekin batera, Georges Braque-ren obrak eta Othon Friesz edo André Derain bezalako artista fauvisien piezak erosten hasi zen Rupf. Kahnweiler erretratatu duen eta Rupf Bildumakoak diren hiru litografiak ez zituen Picassok 1957 arte egin, baina irudikatua zuen jadanik galerista *D.-H. Kahnweiler-en erretratua* (*Portrait de D.-H. Kahnweiler*, 1910)¹ bere pintura kubistan. Artistak bere ibilbide osoan landu zuen grabatua, baina hogeita hamarreko hamarkadatik aurrera indar handiagoz ari izan zen horretan.

1907an, Braque ere Parisen bizi zen, eta han topo egingo zuen bere karreran garrantzi handia izango zuten hiru pertsona ospetsuekin: Guillaume Apollinaire poeta, Kahnweiler arte-saltzailea eta Picasso artista gaztea, zeinaren Bateau-Lavoir-eko estudioan ikusi ahal izan baitzuen *Avignoneko andereñoak* (*Les demoiselles d'Avignon*) haren obra ospetsua. Topo egite harekin hasi zen haien arteko adiskidetasuna, eta, batez ere, hura izan zuen abiapuntua Kubismoak, alegia, hizkuntza piktoriko berriak, hastapena Paul Cézanne-ren berrikuntza formaletan izan zuen mugimenduak. Picassok 1908an egin zuen *Gizon-burua* (*Tête d'homme*), Kubismoaren garapenera eraman zuen bidea ulertzeko ezinbestekoa den obra.

Kubismoaren hasierak objektuen eta espazio piktorikoaren zatikatze geometriko eta sendo bat erakusten dute, bai eta perspektiba bakarraren haustura ere, ordu arte hura izan baitzen artean nagusi, objektuak beren funtsezko formetan perspektiba anitzetatik erakusteko².

Picassok eta Braquek ezarri zuten lan-metodoak despertsionalizazioa zuen helburutzat eta artelanaren anonimatoa errebindikatzen zuen, eta bide erreal bat irekitzen zien, hala, abangoardia kontruktibisten eta abstraktuen utopia kolektibistei. Haien ikuspegi iraultzaileak beren produkzioaren kidetasuna berresten zuen. Kahnweilerren hitzetan, “bataren eta bestearen merezimenduak hainbestearino nahasten

dira, non nekez bereiz baitaitezke arte berriaren eboluzioan. Txandakatu egiten ziren biak obra bat gauzatzeko orduan, adierazpide berrietan aurrera egiterakoan. Biena da merezimendua”³.

Bi artistak erabateko iraultza estetiko baten buru izan ziren (1909–14). Kubismo Analitikoa deitu zitzaion lehen fase batean, koloreari anekdotikoegitza irizten zaio eta argi-ilun gris-beix eta berdeetara mugatuta geratzen da pintura, eta obrek, askotan, eguneroko objektuen eta musika-tresnen errepresentazioak erakusten dituzte, errealtatearen zatiak barnean hartzen dituzten konposizio gero eta deseginagoetan. Hurrengo fasean, Kubismo Sintetikoan (1913–17), plano luzatuen koadrikula ortogonalak hantxe irauengo zuen, baina koloreak uniforme eta lodi bihurtzen dira⁴; Picassok, gainera, material hareatsuak sartuko ditu, *Paretan zintzilikatutako biolin bat (Biolina)* [*Un violon accroché au mur (Le violon)*, 1913].

1919an, Picassok bere pintatzeko modua aldatzen du, eta halakoxe klasizismo baten kutsua ematen dio, Antzinarora itzultze gisako batena. 1924tik aurrera, prozedura kubistak hedatzen ditu, eta bere produkzio surrealitari aplikatzen dizkio. Hala, koadro berean uztartzen ditu, collage⁵ bat balira bezala, mundua modu kubistan irudikatzeko hainbat era (“estiloak”), *Neskatxa-burua (Tête de jeune fille)*, 1929) obrak erabatekotasunez agerian jartzen duen bezala.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Garai hartako funtsezko beste arte-salerosle baten erretratu ere margotu zuen Picassok 1910ean, Ambroise Vollard-ena, alegia. Geroztik, 1930etik 1937ra bitartean, *Suite Vollard* egin zuen, ehun grabatu zituen eta Vollarden hiru erretraturekin osatu zuena. [itzuli]
2. *Georges Braque* erakusketak, Guillaume Apollinaire-k Kahnweiler galerian 1908ko azaroan aurkeztu zuenak, Kubismoaren estreinaldi ofiziala seinalatzen du. Erakusketa horretan L'Estaque-ko paisaia berriak erakusten dira, non espazioa perspektibarik gabe irudikatzen baita, eta non sumatzen baitira bolumen geometrikoak eta trinkoak, planotan artikulatuak, eta erreferentziatzko elementuak, Henri Matissek “kubo txiki” gisara deskribatuko zituenak. [itzuli]
3. *Georges Braque*, erak. kat., Guggenheim Bilbao Museoa, 2014. [itzuli]
4. “Margoa beranduago etorri zen. Ezinbestekoa zen espazio bat sortzea hura bete baino lehen [...] Eta hori beste une garrantzitsu bat da Kubismoarentzat. Konturatu ginen ezen margoak formatik bereiz jarduten duela. Begira: mantxa hori bat jartzen da hemen, beste bat oihalaren beste puntan, eta, berehala, erlazio bat sortzen da haien artean. Esan genezake koloreak musika bezala jarduten duela. “Braque. La peinture et nous. Propos de l'artiste recueillis par Dora Vallier”, *Cahiers d'art*, 1954. [itzuli]
5. *Picasso Surreal, 1924–1939*, “Die Geburt des Surrealismus aus dem Geist des Kubismus”, erak. kat. Fondation Beyeler, Basilea, 2005. [itzuli]

GEORGES BRAQUE

UWE FLECKNER

Argenteuil-sur-Seine, Frantzia, 1882 – Paris, 1963

KUBISMOAREN BIDEA

1907an, Daniel-Henry Kahnweiler-ek Parisen bere galeria inauguratu zuenean, Hermann Rupf izan zen haren lehenengo bezeroetako bat. Parisko arte-merkatuan ordu arte eskaini izan zioten guztiari ausardian gailentzen zitzaizkion obrak aurkitu zituen Rupfek Rue Vignon-eko 28. zenbakiko aretoetan. Bernako merkatariak Georges Braque-ren eta Pablo Picasso-ren pinturretan inbertitu zuen, Kahnweiler bere adiskideaz itsu-itsuan fidaturik, Frankfurteko banku batean apendiz gisa lanean ari zela ezagutu baitzuen hura. Galeristak bere artisten obrarik onenak lortzen zizkion, eta, 1920an, bildumagilearen leialtasuna eskertu zion azkenik, *Kubismorantzako bidea* liburu gogoangarria hari eskainiz. Rupfek erositako Braqueren lanak mugari garrantzitsuak izan ziren artistek eta haren arte-saltzaileak, haiek bezain bildumagile ausartarekin batera, egin zuten bidean.

L'Estaqueko etxe batzuk (*Maisons à l'Estaque*) izan zen Rupfek erosi zuen lehenengoetako obra bat, Kahnweillerrek bere galerian 1908an erakutsi zuena. Koadroari darion nekazari-giro hori elementu plastikoen bolumen agerikoaren bitartez lortzen du Braquek, Paul Cézanne-ren obren eragina ezin ezkutatu duten eran, haren eraginak lagundu baitzion Braqueri, 1908ko udan, lehen fase fauvista bat gainditzen. Pauso bakan baina erradikal batzuek baino ez zuten bereiziko Braque gerora Kahnweillerrek Kubismo Analitiko gisa bataiatuko zuen arte horretatik. Mundua ikuspegi huts-hutsean mimetiko batetik jadanik atzeman nahi ez duen arte esperimental batek irudikatutako paisaiarik koherenteenetako bat da Braqueren koadroa, eta Rupfek aurrerantzean bere bilduman sartzeari planteatuko dituen obra guztien eredu estetikoak markatuko du.

Urtebete besterik igaro ez zenean, Bernako merkatariak Braqueren bere bigarren obra erosi zuen, *Gitarra eta frutaontzia* (*Guitare et compotier*) natura hila. Erosketa horrek modu adierazgarrian erakusten du bildumagileak arteaz duen ikusmoldea eta natura hilean duen interesa; natura hilaren generoarekin bultzatuko zituen, hain zuzen ere, Braquek bere esperimentu piktorikoak, eta azkenean alderdi epistemologiko bat ere hartuko zuen. Koadroan, objektu jakin batzuen *laburpen* soilei aurre egitera behartua egongo da behatzailea: deformazioek eta barne perspektiba apetatsuek objektuok espazioan duten presentzia oroitarazten dute, eta, neurri batean, iragarri egiten da jadanik objektua fazetatan zatikatzeko teknika, Kubismo Analitikoak ohikoa izango duen eran. Objektuen errealtate bisuala

identifikatzea behatzailearen zeregin intelektuala da: objektuak askatu egiten dira begi-iruzurraren ilusio optikoak dakarren fikziotik.

Rupf zeregin horri ekiteko gai zen behatzaileetako bat zen, inondik ere, eta, koadro haien transzendentziaz jabeturik, hurrengo urteetan zehar sistematikoki erosi zituen Braqueren natura hilak. Horrela izan zuen Kubismo Analitikoko obra nabarmen batzuekin bere bilduma zabaltzeko aukera: 1910ean *Argimutila* (*Le bougeoir*) pintura erosi zion Kahnweillerri; 1911n, *Biolina eta arku* (*Violon et archet*); eta, berriz ere, handik urtebetera, *Botilak eta edalontziak* (*Bouteilles et verres*). Bere pintatzeko era erradikalarekin —erabateko abstrakzioaren hurbilekoa baitzen, nahiz modu zeharo filosofiko batean ekartzen zuen gogora objektua—, Braquek, Picassorekiko lehia adiskidetsuan, arte jakin baten xedea zuen helburu, zeinarekin bi artistok sortu baitzuten, ezertan amore eman gabe, kosmobisio garaikide berri bat: konbentzio piktoriko orotik aske, erreklamatu zuten beren obrentzat gizakiaren eta haren ingurunearen funtsezko erabakien analisi bat egiteko eskubidea; analisi hori zientzia modernoan mailan egoteko gai izango zen: gaur egungo fisikaren espazioaren eta denboraren ikusmoldeetik nortasunaren egitura konplexuen esplorazio psikoanalitikoraino.

Argimutila obran, eskuzabal aplikatutako kolore-plano batzuen oinarri sendoaren gainean, eremu bat nabarmentzen da, fazeta txikitik deskonposatua, non bereiz baitaiteke argimutil bat —bi ez badira—, bai eta txanbil bat, ia hautemanezina, hori guztia geruza askotan egituratutako pintura batean disolbatua, zeinak sartzen baititu, behin eta berriz, argi-iluneko kontraste berriak, askotan pintzel-ukitu arin batzuekin bakarrik, eta, hartara, hiru dimentsioko tankera ematen die halako itxura handirik ez duten objektu batzuei. Sormenaren ikuspuntutik, emaitza konposizio ia arkitektoniko bat da, lerro ortogonal soilekoa, argi eta garbi argitzen duena zergatik aztertu zituzten gerora abstrakzio landuko zuten artista batzuek, Piet Mondrian-ek bezala, Kubismoaren obrak.

Biolina eta arku eta *Botila eta edalontziak* pinturak, handik gutxira sortuak, askoz ere modu erradikalagoan jartzen dute jadanik auzitan geometrikoki ordenatutako mundu baten atabismoa eta zatikatu egiten dute natura hilaren unibertsoa objektuen oroitzapenen elkartzeko libre batera iritsi arte. Koadro horietan, askatasun piktorikoak, bizi-pintzelkadekin, oraindik bereizten diren gauza gutxiak deformatzen ditu, eta espazioan duten itxuraren edozein errepresentaziori erabat uko egiteraino iristen da, artistaren konposizio-borondate autonomoari bakarrik erantzuten dionez. Braquek bere lehen obra kubistetatik hasita bertan behera uztea erabakita zeukan objektuen birsortze mimetikoa gaindituta geratzen da, ikuspegi zeharo pertsonal baten mesedetan. Mundua ez da jadanik entitate objektibo gisa ulertzen, subjektuaren emanazio gisa baizik: koadroa ez da jadanik mundura zabalduetako leiho hori, Leon Battista Alberti-ren garaitik pinturan estetikoki nagusitu izan zena, gertaera huts-hutsean piktoriko bat baizik, ez dagoena gauzen munduari jadanik optikoki lotua, modu intelektual eta psikologiko askoz konplexuagoan baizik.

Botilak eta edalontziak bezalako obra batean, askapen-ekintza hori era bereziki grafikoan erakusten da, zeren eta konposizioko elementu guztien egitura gardena gero eta gehiago kondentsatzen baita irudiaren erdira hurbiltzen garen ahala: berezko eskubidea duen organismo bat jaio da, bisualki ia igortzen ez duena artelanetik at existitzen den unibertso objektibo batera, eta, nolana ere, munduaren bista batekin ezin nahas daitekeena. Batek daki ea Rupf ere, bera izan baitzen lehenengoetako bat obra horiek ikusten, konturatuko ote zen ezen, horrelako koadroen aurrean, norberak ez duela jadanik hartu behar

natura hil horietan oraindik presente dauden objektu gutxi horiei izena jartzeko nekea, aitzitik, uste dezake erabaki artistiko libreen agerpena direla. Objektuen ilusionismo mimetikoaren mende egon gabe ordu arte imajinaezina zen errealitate piktoriko bat sortzen du bere obrekin Braquek.

Kubismorako bidean Kahnweilerrek bere adiskide pintoreen lorpenak ikuspuntu teoriko batetik lehen aldiz azaldu zituenean, horixe nabarmendu zuen, alegia, artea burujabea dela errepresentazio hutsaren zerbitzura egotearen bere funtziotik: “Mintzaira berri horrek inoiz ez bezalako askatasuna demaio pinturari. Ez dago jadanik objektuaren perspektiba bakarrak eskaintzen duen errepresentazio optiko gutxi-asko ‘naturalaren’ mendean”. “Inoiz ez bezalako askatasun” hori sumatu egiten da, baita ere, gertaera honetan: *L’Écho d’Athènes* koadroak ordezkatzan duen Kubismo Sintetikoaren ondoren Braquek kontzientzia piktoriko baterantz aurrera egin izana, zeina geroztikako obren kolore-multzo fidakorrean islatuko baitzen gehienbat. 1920eko hamarkadan jadanik, pintoreak berriz sartu zuen bere koadroetan kolore-paleta zabalago bat. Hermann Rupf bidaide izan zuen bidaia horretan, arte kubistako bildumagile gisa; *Frutaontzia eta klarineta (Compotier et clarinette)* edo *Udareak (Les poires)* bezalako obrek, Bernako merkatariak 1920an eta 1921ean erosi zituenak, modu txundigarrian erakusten dute bai Braquek orain eskura zeuzkan ezin konta ahala adierazpen-baliabide kubista —eta batere dogmatikotasunik gabe aplikatzen zituenak—, eta bai zer-nolako maisutasun paregabea iritsia zuen estilo piktoriko guztiz ere libre bat landuz.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

OLIVIER MOSSET

KRISTINE SCHMIDT

Berna, 1944

Gurutze berdea erreferentzia-ahalmen handiko sinbolo bat da: farmaziak identifikatzeko balio du fatxadatan edo erakusleihotan jartzen denean, kartel argidun baten itxuran edo errotulu soil gisa, hala Suitzan nola Europako beste herrialde batzuetan. Ikuspegi formal batetik, gurutzea sinplifikatuta dago eta haren tonalitate berdea ez dago normalizatuta. Aldaera batzuetan, gorriz azpimarratua agertzen da, Olivier Mosset-en *Farmazia* (*Pharmacy*) pinturan bezala. Irudia ez da berde monokromo batena. Goialdean, eskuinean eta behealdean kolore gorriko marra estu bat sumatzen da, ertzeetan zehar; ezkerrean bakarrik iristen da berdea ertzeraino.

Laurogeiko urteen erdialdea arte, Mossetek koadro monokromoak pintatu zituen, pintura lauko geruza batekin, ukitu pertsonal oro arbuiaturik. Monokromiaren potentziala, haren neutraltasuna eta erradikaltasuna, agortu egin ziren berarentzat¹. Nola jarrai zezakeen lanean pinturatik aldendu gabe edo jadanik lortutakoaren arrastoan ibili gabe? Pinturari uko egitea bera atzerapen bat izango zen, nahiz eta aspalditik egiaztatu eta aldarrikatu zen, behin eta berriz, haren dekadentzia, desintegrazioa eta heriotza. Arazo piktoriko jadanik ebatziak edo pinturaren degradazioa, bazterrean kokatutako edukien igorle eta eramaile huts bihurtua zen neurrian, ez ziren, ezta ere, aukera egokia Mossetentzat. Horren ordez, lanean hasten da, Dieter Schwarz-en arabera, entitate propioa duen pintura-klase berri batean: "Haren interesa auzi honetan datza orain: nola lan daiteke pintura-mota bat monokromiatik harago, ez keinu polemikora ez balio konbentzionalen goraipamenera mugatuko ez den pintura mota bat, alegia?"². Edmond Charrière-k ere Mosseten lanaren esperimentu- eta esplorazio-sena nabarmentzen ditu: "[...] une hartatik aurrera [marren edo zerrenden haren pinturak Daniel Templon-en Galerian erakutsi izana, Paris, 1974] hau da Mossetek bere buruari behin eta berriz planteatzen dion benetako galdera bakarra: *Zer da pintura eta nola pintatu behar du norberak pinturak pintura gisa bakarrik funtziona dezan?*"³.

Margoa da pinturaren oinarritzko baldintza, margoa oihal gainean antolatzea. Gainalde zeharo margotu batetik eta margo-geruza homogeen batetik abiatuta, bi tonu behar dira gutxienez antolamendu-printzipio batzuk aplikatu ahal izateko. Baldin eta, aldi berean, ez bada ezerein esanahirik sortu behar, neutraltasuna bermatu beharra dago margoen arteko erlazioan. Horretarako, existitzen diren zeinuz baliatzen da Mosset, eta haiek bakartu, zatikatu eta eraldatu egiten ditu. Beraz, *Farmaziak* ez du farmazia baten errotulua edo haren zati bat erakusten, gainalde berde ia erabat karratu bat baizik, bere ertzetatik hiruretan zerrenda estu gorri osagarri bat daukana. Hala ere, erreferentziak begien bistakoa dirudi, obraren titulua kontuan harturik.

Mosseten aurreko lanek, zirkulu eta zerrenden koadroek, alegia, ez zuten titulurik, eta haren pintura monokromoek ere titulu deskribatzaileak zituzten, gehienez, hala, adibidez, *Pintura gorria (Red Painting)*, 1981ekoa, Kunstmuseum Bern-eko Bilduman dagoena (inb. zb. G 03.030). Hortaz, hemen erakusten den obraren tituluak koadrotik kanpo dagoen zerbaitera igortzen du? Eduki osagarriak ditu, beharbada? Ez tituluak, *Farmazia*, ez margoek oihal gainean duten antolamenduak dakartzate ezain esanahi osagarririk; gurutze berdearen sinboloaren aipamena egiten dute, besterik gabe, zeinua den neurrian, ez haren funtzio sinbolikoari ez farmaziaren instituzioari heldu gabe⁴. Era horretara, koadroak halakoxe autonomia bat du, nortasun propioa du, nahiz eta, Mossetek azpimarratzen duen bezala, ez den existitzen dagoen mundutik eta sortu den mundutik bereiz: “Autonomia, horixe da pinturak iritsi nahi dutena, eta hori da haren eraginkortasuna baldintzatzen duena. Oso autonomia mugatua da, ordea. Badakigu, noski, ez direla zerutik erortzen, aitzitik, haiek sorrarazi eta ikusarazi zituzten baldintzak erabat mugatuak daude”⁵. Bere ikuspegiaren anibalentziaz kontziente da Mosset. *Farmazia* zeinu-sistema unibertsal baten parte da, eta, irudi oro legez, arteari immanentea zaion sistema semantikoarena ere bada. Garai bereko Mosseten beste lan batzuek espresuki aipatzen dituzte, modu formal batez edo tituluaren bitartez, artista edo obra jakin batzuk. Hala bada, erreferentzia-sistema handiago batekoak dira une oro obra horiek, artea kokatzen denekoa, hain zuzen. Autonomia piktorikoak, artearen munduak eta artearenak ez diren erreferentziak eratzen duten trianguluan egon litezkeen posizioak etengabe esploratzen ditu Mossetek⁶.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharra

1. “Laurogeiko hamarkadaren erdialdean, zantzu jakin batzuk metatu izanak garbi adierazten du ezen joera artistiko horren erradikalatasuna eta, harekin batera, probokaziorako ahalmena ahuldu egin direla, onarpen orokorraren mesedetan. Mosset-entzat, badirudi monokromiaren neutraltasuna ez dagoela jadanik bermatua eta iritsi dela hura bertan behera uzteko eta abstrakzio geometrikoan oinarrituriko hiztegi piktoriko baten arrisku berriei aurre egiteko neua, abstrakzio geometrikoak ezin susmatuzko muturretaraino zabaltzen baitu erabaki subjektiboaren tarte”. (Bürgi, Bernhard M., “Die monochrome Malerei von Olivier Mosset”, hemen: Ott, Sophie [ed.], *Olivier Mosset*, Baden, 1990, 40. or.). [\[itzuli\]](#)
2. Schwarz, Dieter, hemen: “John M Armleder, Christian Floquet, Jean-Luc Manz, Christian Marclay, Olivier Mosset”, erakusketako liburuxka, Kunstverein Freiburg, Friburgo, 1988, or. gabe. [\[itzuli\]](#)
3. Charrière, Edmond, “Niemals wird ein Pinselstrich die Malerei abschaffen”, hemen: Ott, Sophie, 1 aipamenaren arabera, 17. or. [\[itzuli\]](#)
4. 1985etik aurrerako Mosseten tituluez, ikus Nickas, Robert, “Mit Olivier Mosset im Kreise herum”, hemen: Ott, Sophie, 1 aipamenaren arabera, 79. eta 83. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
5. Mosset, Olivier, hemen: “Gespräch zwischen Olivier Mosset und John Armleder, Genf, August 1986”, hemen: *John M Armleder – Olivier Mosset*, erak. kat., Städtische Galerie Regensburg, Ratisbona, Maison de la Culture et de la Communication de Saint-Étienne, eta Centre d’Art contemporain, Nevers, 1986–87, 40. or. [\[itzuli\]](#)
6. “Duchamp-en kasuan bezala, Mosseten jarduera ere, paradoxaz, aldi berean da intelektuala nahiz materiala. Duchamptar testuinguru batean ikusiak, haren obrak mintzo dira pintura aratzak artearen munduan duen ezintasunaz, formalismoaren historia helburuz eta bitarteko espiritual zein material kontraesankorrez gainkargatua baitago artearen mundu horretan”. (Ivey, Paul Eli, “A Rendez-Vous with Painting after

Duchamp: The Conceptual Monochromes of Oliver Mosset”, hemen: *Olivier Mosset. Arbeiten/Works, 1966–2003*, erak. kat., Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Lausana, Kunstverein St. Gallen, San Galo, eta Site Santa Fe, 2003, bertsio alemana: “Ein Rendez-vous mit der Malerei nach Duchamp. Die konzeptuellen Monochrome von Olivier Mosset”, Timothy Kyle Boyd-en itzulpena, hemen: *Ibid.*, 21. or.). [\[itzuli\]](#)

Bibliografia

—*Schweizer Kunst 1900–1990. Aus Schweizer Museen und öffentlichen Sammlungen*, erak. kat., Kunsthaus Zug, 1990, 86. eta 136. or.

—*Rupf Collection, serie 2: Rectangle and Square*, alemanezko eta ingelesezko testuak, erak. kat., Kunstmuseum Bern, Berna, eta Museum im Kulturspeicher Würzburg, Würzburg, 2011–12, 64. eta 177. or.

—Friedli, Susanne, “Vom Wohnzimmer ins Museum. Ein Rückblick”, hemen: *Ibid.*, 2011–12, 18. or.

—Schneider, Carola, “Farbe im Raum – Raum in der Farbe. Abstraktion im Spannungsfeld von Konstruktion und Intuition”, hemen: *Ibid.*, 2011–12, 54. or.

FLORIAN SLOWATA

SUSANNE FRIEDLI

Rosenheim, Alemania, 1972

Florian Slotawa-k zehatz-mehatz aztertu zuen Hermann eta Margrit Rupfen Bilduma, bai eta haren historia, *Bernako idulkiak* (*Berner Sockel*) egiteko. Bilduma haziz joan da gaur egun mila obratik gora edukitzeraino, eta artistak lau eskultura hautatu zituen handik: *Soina-hostoa* (*Blatt-Torso*, 1963), Hans Arp-ena¹; *Margrit Rupf-Wirz* (1922), Max Fueter-ena²; *Biluzia belauniko* (*Nu agenouillé*, 1929), Henri Laurens-ena³; eta *Behi etzana* (*Liegende Kuh*, 1925), Ewald Mataré-rena⁴. Rupf Bildumaren adierazgarriak diren lau pieza horietako bakoitzarentzat, Slotawak plataforma edo idulki bat asmatu zuen, jatorrian bikote bildumagilearen etxean zeuden altzariekin egina. Idulkiak eratzen dituzten objektuak zehatzago aztertuz, apain-mahai bat ikusten dugu, eta haren gainean Margrit Rupf bildumagilearen zeramikazko bustoa dago; edari-gurditxo bat, zeina, egurrezko idulki baten bitartez, Hans Harpen *Soina-hostoari* lotua baitago; edo mahaitxo laranja, Mataréren *Behi etzana* datzaneko komoda baten tiraderei mihizatua, eta egur berezi batekin egina. Henri Laurensen marmolezko biluzia eserita dago, keinu harroz, mahaitxo osagarriekin eta Rupftarren bainugelan aurkitutako kolore argiko armairutxo batekin eginiko eraikuntza baten gainean.

Modu guztiz bizkorrean ahultzen du horrela Slotawak artelan autonomoaren eta haren autoretzaren auzia, bai eta idulkiarena eta hari dagokion eskulturarena ere. Bere eskultura “berriekin”, artistak lortzen du elkarrizketa bat egitea historian zehar haziz joan den Bilduma batekin, zeinari eransten baitio, baita ere, altzarien laguntzaz, Rupftarren ingurune pribatua eta mugikorra. Halaber, pribatutasun apur bat itzultzen die —aldi baterako, behinik behin, erakusketak irauten duen artean— museo-esparru batean erakutsiak izateko sortutako obra batzuei. Slotawari ez zaio voyeurismoa interesatzen, une batez dimentsio publiko bat hartzen duten altzari pribatuei darien halakoxe intimitasun hori baizik. Konfrontazio zuzen horri esker, ikuspegi orain artean ezezagun batetik eta baldintza zeharo berri batzuetan esperimenta daiteke Bildumaren zati txiki bat.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Inb. zb. PL 92.003 [itzuli]

2. Inb. zb. P 002 [itzuli]

3. Inb. zb. P 009 [itzuli]

4. Inb. zb. P 018 [itzuli]

ANDRÉ DERAIN

RUDOLF KOELLA

Chatou, Frantzia, 1880 – Garches, Frantzia, 1954

Rupf Fundazioaren egoitza iraunkorrak, Kunstmuseum Bern-ek, André Derain-en hamaika koadro dauzka. Suitzar museo batean dagoen artista honen obra multzorik handiena biltzen du, beraz. Koadro horietatik zazpi hor egotea Hermann eta Margrit Rupf senar-emazte bildumagileei eskertu behar zaie, Derainen jarraitzaile sutsuak direnez, XX. mendeko lehenengo laurdenean zeharreko abangoardiako¹ frantses artistarik aipagarrienetako bat dela uste baitute. Sortu eta gutxira erosi zituzten obra horiek guztiak, Daniel-Henry Kahnweiler-en bitartez, paristar arte-salerosle aparta baitzen garai hartan artista gazteen sustatzailerik onena eta hainbat aldiz idatzia baitzuen Derainez².

Lehenengo erosketa 1907koa da jadanik, hala Hermann eta Margrit Rupf-ek nola André Derainek 27 urte zituztenekoa. Erabaki guztiz ausart hark ipini zituen bizi osoan senar-emazteak Kahnweiler arte-saleroslearekin lotuko zituen adiskidetasun estuaren oinarriak. Aipatu dugun koadro horrek Frantziako hegoaldeko paisaia ez bereziki ikusgarri bat erakusten du, Derainek han igaro baitzuen uda hura. Esan beharra dago Derain han bisitatu zutela bai Henri Matisse-k eta bai Georges Braque-k eta paisaia hura, Derainek uda hartan pintatu zituen guztiak bezala, Fauvismoaren eta Kubismoaren arteko erdi bidean dagoela. Koloreen arteko kontraste zakarrak eta inguruko lerro beltz lodiak oraindik Fauvismoari badagokio ere, Derain bera fauvisarik nabarmenetako bat izan baitzen zuela gutxi arte, orain kolore-paletak, lur ñabarduretara mugatzen denak, eta gainalde lau batean ezarritako naturako elementu estilizatuen egitura trinkoak kutsu kubista bat dute dagoeneko. Ez da ahaztu behar uda hartan bertan Pablo Picasso-k, *Avignongo andereñoak* (*Les demoiselles d'Avignon*) kubismoaren obra giltzarria amaitu eta handik gutxira, estilo kubistako bere lehen paisaia abstraktuak ere sortu zituela³.

Fauvismoaren eta Kubismoaren artean lehian ari den estilo piktoriko hori presente dago oraindik Derainek hurrengo urtean pintatu zuen koadroan; hala eta guztiz ere, erakusketa honetan dauden beste hiru paisaiek —handik gutxira sortuak— planteamendu zeharo desberdin bati erantzuten diote. Rupf senar-emazteek koadro horiek sortu eta handik gutxira erosi izanak frogatzen du berriz ere bildumagile gisa zuten zorrotasun harrigarria. Berehala konturatu ziren biak ezen, garai hartan, ez bakarrik Derain estilo-aldaketa errotikako bat burutzen ari zela, baita ere haren adiskide Picassok eta Braquek antzeko bideari ekin ziotela.

Izan ere, Derain da, Picassorekin eta Braquerekin batera, 1907–09 urteetako Kubismo Analitikoari kontrajarrita Kubismo Sintetiko deitu izan zitzaion zera haren asmatzaileetako bat. Estilo piktoriko berria 1910ean sortu zen, eta bereizgarri du lehenik eta behin egitura formalak gero eta geometrikoagoak eta gardenagoak bihurtzea eta paleta nabarmen argitzea, Derainen *Cagnesko etxe batzuk* (*Maisons à Cagnes*, 1910) eta *Beauvaiseko bidea* (*La route de Beauvais*, 1911) obrek eredugarriro erakusten duten bezala. Tituluek ez dute zalantzarako biderik ematen: gai guztiz ere errealak irudikatzen direla frogatzen dute; hala ere, gaiak hain estilizatuta agertzen dira, non gaien kontua bigarren mailan geratzen baita argi eta garbi, alderdi huts-hutsean formalaren atzetik. Bi koadrootan deigarria da orobat nola oihala, lehen geruza zuri bat duena, pintatu gabe geratzen den gehienbat, halako moduan non bisualki haren gainean agertzen diren egitura gardenak modu guztiz ere harrigarrian aurrerantz bultzatuak baitira. Orduan, ikusleriak oro har ez zuen inolaz ere ulertzen hura guztia eta koadro horiek amaitu gabe zeudela uste zuen, urte batzuk lehenago Paul Cézanne-ren pinturaz esana zuen bezala.

Hala eta guztiz ere, Derain Cézannerekin konparatu izanak bazuen nolabaiteko funtsa. 1920an Kahnweilerrek Kubismoari buruzko bere liburuan idatziko zuen ezen Derain zela, beste edonoren gaineratik, Cézannek irakatsitakoa berreskuratu zuen pintorea. “Frantziako pintoreen artean bera zen handienetako bat”, jarraitzen du testuak. “Trantsizioko pintoreak zirenez, *Trecentoko* maisuak bezala, nahiz kontrako norabidean, Cézanne eta Derain artearen historiara igaroko dira. Errepresentazioaren eta konposizioaren arteko gatazka koadroan ezabatzea ez da erabat bide horretatik sekula lortuko⁴. Izan ere, 1910eko hamarkadaren hasierarako, Derainek, Cézannek bezala, uste osoa zuen ezen kontua ez zela hainbeste artea errotik iraultzea nola munduaren ikuspegi berria eskulangilearen ohiko trebetasun sendoarekin konbinatzea, obrari arte klasikoarenaren antzeko duintasuna emateko xedez.

“Ordenara deitze” hori, garai hartan artista askok aintzat hartu zutena, gero eta soslai argiagoa hartuz joan zen Derainen obran 1910eko hamarkadak aurrera egin ahala. Haren koadroak errealitatera hurbilagotuz joan ziren eta haren adierazpidea gero eta konbentzionalagoa bihurtu zen, 1913an Martigues-en pintatutako eta Rupf Fundazioarena den koadro batek frogatzen duen legez, tradizioaren zordun tinkoa baita konposizioaren ikuspegitik. Sakonera iradokitzen duen *repoussoir* gisa xehetasun osoz irudikatutako lehen plano ilun bat erabiliz eta atzean kokatutako paisaia zatituz, askoz argiago, garbi desberdindutako gunetan, Derainek efektu ikaragarri teatral bat eragiten duen espazio-sentsazio bat sortzen du. Gainera, unibertso piktorikoa egitura garden bat bezala marraztu ordez pintzela atzealde txuri baten gainean aplikatuz, orain artistak kolorez erabat estaltzen du koadroaren gainaldea. Irudi piktorikoaren konposizio-mota berri hori, Fauvismoaren eta Kubismoaren esperimendu ausartetatik gero eta gehiago urrunduko dena, kutsu iluneko errealismo batean amaituko da, zeinak, antzinako maisuen mailara iritsi nahia gorabehera, zirrara hutsal samar bat eragiten baitu sarritan. Koadro-mota horiek ez zitzaizkien Rupfartrei jadanik interesgarriak iruditu, eta 1910eko hamarkadako bigarren erdialdean Derain lehenesteari utzi zioten eta harrezkero ez zioten erosi haren grabatu ugarietakoren edo haren liburu ilustratuetakoren bat baizik, asko jota.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Badago Rupf Fundazioaren Bildumakoak diren Derainen obren zerrenda oso bat, marrazkiak, grabatuak eta liburuak barne, *Hermann und Margrit Rupf-Stiftung*, Kunstmuseum Bern, 1969, 20–26 eta 143–78. zb. katalogoan. [\[itzuli\]](#)
2. Ikus hemen ageri den bibliografia: *Die Sammlung Kahnweiler. Von Gris, Braque, Léger und Klee bis Picasso*, erak. kat., Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 1995, 272–73. or. [\[itzuli\]](#)
3. Daix, Pierre, *Le cubisme de Picasso*, Neuchâtel, 1979, 55–63 katalogo zb. [\[itzuli\]](#)
4. Kahnweiler, Daniel-Henry, *Der Weg zum Kubismus (Kubismorako bidea)*, Teufen, 1958, 19. or. [\[itzuli\]](#)

GOTTHARD GRAUBNER

PETRA JOOS

Erlbach, Alemania, 1930 – Neuss, Alemania, 2013

Gotthard Graubner 1930ean jaio zen, Erlbach-en, Vogtland-eko eskualde alemanean, eta XX. mendeko pintorerik garrantzitsuenetako bat izan zen. Berlingo (1947–48), Dresdeko (1948–51) eta Düsseldorfeko (1954–59) Arte Ederren akademietan egin zituen ikasketak, eta 1969tik aurrera katedra bat izan zuen Hanburgoko Arte Plastikoen Goi Mailako Eskolan eta, 1976tik 1996ra, Pintura Libreko katedraduna izan zen Düsseldorfeko Arte Ederren Estatu Akademian. Haren koadroak 1968ko eta 1977ko Kasselgo Dokumentan ikusgai egon ziren, eta, baita ere, 1982ko Veneziako Bienalean. Museum Insel Hombroich inguruan zeukan etxe-estudioan bizi eta lan egin zuen hil arte¹. Haren obra zabalak gai bakar bat du ardatz, eta organismo piktoriko beti berrien bitartez heltzen dio: kolorea esploratzen eta erakusten du, argi eta iluntasun unibertso bat, tonua, asetasun-mailak, degradatuak, lainoak, trantsizioak eta zehaztasunak. Haren ibilbidean zehar, hainbat teknika probatzen eta pinturaren sekretuak behin eta berriz berraurkitzen ahalegindu zen.

1962an pintura abstraktuak sortzen hasi zen. Bi dimentsiotako oihala bastidorean jarrita kotoi sintetikoazko geruza lodi baten gainean, “kuxin-koadro” (*Kissenbilder*) bataiatu zituen objektuak sortzea lortu zuen, eta 1968 eta 1972 bitartean “laino-espazioak” (*Nebelräume*) deriztenak ekoitzi zituen. 1970etik aurrera, “koloretako gorputz-espazioak” (*Farbraumkörper*) edo baita ere “koloretako gorputzak” (*Farbleiber*) deitu zien Graubnerrek bere obrei. Graubnerrek kolore edo berniz geruza asko ezartzen ditu, eta, beraz, euskarriaren xurgatze-ahalmena ezinbestekoa da eta bere pintatzeko modua erabakigarria suertatzen da, era askotara, azken efektua lortzeko.

“Berez, nire koadroak arnastu egin behar lirakete, zeren eta espazio bat baita ni sortzen saiatzen ari naizena [...] Baina gehienak ezer ez zeukaten koadroak ziren, lehen existitzen ez zen zerbait [...] Abstrakzioa zerbait miragarria da beti, hitzez adieraz ezin daitekeen nolakotasun espiritual bat baitauka”².

Graubnerren pinturrei bakea eta indarra darie aldi berean, izan “kuxin-koadroak”, “koloretako gorputz espazioak” edo “koloretako gorputzak”: “Nire koadroak ikusteko, arnastu egin behar dira bolada batean, haiek asimilatu ahal izateko. Koadroak paretari eutsi behar dio, eta ez paretak koadroari. Pinturek elkar argitzen dute eta berrikerian aritzen dira beren artean, eta horrek darama behatzailea pertzepzio oso sakon batera, miragarri bisualak esperimentatzerá”.

Graubner berehala urrundu zen oihal gaineko pintura tradizionaletik eta objektu izaera eman zien bere obra piktorikoei. Hirurogeiko hamarkadan dagoeneko, esango zuen koloretik sortzen zirela ez bakarrik koadroak, sortzen zirela, baita ere, organismo piktoriko argitsuak, pilpiratsuak, biziak beti. “Kolorea= organismoan gauzatzea= pintura”. Ekuazio horretara murriztu zuen pintoreak bere bizitzako gai multzoa 1970ean jadanik, eta bilaketa horretan iraun zuen hain intentsitate eta jarraitasun handiz nola zehaztasunez. Hori dela eta, hau idatzi zuen 1967an: “Nire koadroak ispilu bat dira argiarentzat, iturri eta iragazi dira, tranpolin bat argiarentzat, argia koadroen azal leun-leunean islatzen baita, haren azpian sartzen, koloreak esnatzen ditu, haiez asetzen da, espazio hutsak betetzen ditu, eta uzten dio koloreen pulsuari azala zeharkatzen eta kanpora ateratzen”.

Esponjen, arrabolen eta kuxinen laguntzaz, tratatzen zuen Graubnerrek kotoi sintetikoaren gainean hedatutako bere euskarri piktorikoen gainaldea. Prozesu bati jarraituz pintatzen zuen, baina alde zurririk ezarritako norabiderik gabe. Bere obrak sortzeko jarraitzen zuen bide zailaren lekukotasuna ematen dute Graubnerren estudioko argazki batzuek. Geruzaz geruza aplikatzen zuen margoa, batzuetan geruza lodi eta trinkoetan, eta, beste batzuetan, ukitu arin batzuekin besterik ez. “Koloretako gorputz-espazioak”, bere tonalitate gorriaz eta arrosaz distiratsu, behatzailea erakartzen du eta harengana irteten da bere bolumenari esker, espazioan gailentzen baita. Biribilgune leunak, argitara argiagoak eta itzaltsuak, berriz, haren aurkako alboetan, flotatzen daudela dirudi. Gainaldean mugimenduak sumatzen dira, kolore-uholdeak isurtzen dira. Baldin eta behatzailea kokagunez aldatzen bada, aldatu egiten da koadroaren itxura ere.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Karl-Heinrich Müller-ek (1936–2007), etxebizitza-saltzaile eta arte-bildumagile alemanak, Museum Insel Hombroich-en, Misil-Estazioaren eta Kirkeby Eremuaren sortzailea eta, baita ere, erosketen arduraduna denez, sortu zuen, Düsseldorfeko aldirietan, Erwin Heerich eta Gotthard Graubner bere adiskideekin batera, besteak beste, artelan erabateko eta errepikaezin bat, “naturaren paraleloa den artea”ren kontzeptuari jarraitzen diona, laurogeiko hamarkadan izugarri iraultzailea zen zerbit, alegia. Espazioa eman nahi zien hala animaliei nola gizakiei, eta horri buruz hau idatziko zuen:

Uhartea jatorrizko emakume bat da.

Argi egiten du, elkartu, bermatu, zerbitzatu eta askatu.

Ez da Betebeharra, Boterea baizik.

Ez da gauza bat ala bestea, bai gauza bat eta bai bestea baizik.

Adoretu egiten du norbera nork bere buruari egunero aurre egitera.

Ez da antolamenduzko, polemikazko, metatzezko, boterezko eta frogazko lurralde maskulino bat. [itzuli]

2. 2010ean artistak bere estudiora bisita egiten utzi zion Tilman Urbach filmegileari. Ordurako, pintoreak laurogeitik gora urte zituen, eta filmean bere motibazio artistikoez mintzo da, baina, baita ere, bere bizitza osoan zehar lagun izan zituen zalantzez eta erresistentziez. *Gotthard Graubner-Farb-Raum-Körper* dokumentala 2015eko irailaren 3an estrainatu zen zine alemanetan. [itzuli]

OTHON FRIESZ

ANGELIKA AFFENTRANGER

Le Havre, Frantzia, 1879 – Paris, 1949

Othon Friesz-en *La Ciotat* margolanaren tamaina txikia artistaren produkzioan duen garrantziaren alderantziz proportzionala da, erakusten baitu zer gaitasun duen arabeskoen antza duten lerroak marratzeko —kolore argidunak, arrosa, urdin argia, horia eta beste tonu pastel batzuk, zuri askorekin zainak pintatuta dauzkatela— eta sintesi perfektu gisako batera haiek eramateko. Aldi berean, Frieszek adierazten du hemen, modu nabarmenkiro espontaneoan, paisaiaren xehetasunak murriztu zaizkion pintura baten bizitasuna, marra libre, ia kaligrafiko bat, eta objektutik aske den kolore-paleta bat nagusi dituen. Artistak berdin ezartzen du kolore-geruza ia garden bat eta erliebedun geruza lodi eta oretsu bat.

1907an, pintura hau egin zuen urtea bereziki emankorra suertatu zitzaionez, Frieszek mintzaira piktoriko sosegatuago baterantzako bidea aurkitu zuen eta lortu zuen azkenik adimenaren eta sentsualtasunaren arteko oreka aurkitzea, aspalditik nahigabetzen zuen kontua baitzen hura. Frieszek Impresionismoaren eragina izan zuen bolada luze batean, eta, mugimendu hura modaz pasea zegoela jakin arren, kontzeptu berriak bilatzeari ekin zion, eta tradizioaren eta abangoardiaren artean mugitu zen. Azkenean konbentzioen zamatik askatu, eta sormen handiko aro bat bizi izan zuen, non bere ideia piktorikoak bere adiskide Georges Braque-rekin eskuz esku landu baitzituen. 1907ko produkzioa artistaren obraren gailurrean dago, eta ekarpen garrantzitsua egiten dio Fauvismoari. “Mediterraneo itsasoaren paisaia atzealde gisa, [Frieszek] esplorazio iraultzaileak egin zituen, Fauvismoak eman dituen lirismorik handieneko obrak sorrarazi dituztenak, inondik ere”¹. Hiru hilabete eta erdi igaro zituen Frieszek, Braquerekin batera, La Ciotaten eta ondoko Cassis herrian. Hegoaldeko paisaiaren topografia bitxia inspirazio-iturri gisa baliatu zuten artistek: forma apetatsuko hango muino eta mendiak, hango kala txikiak, gune harritsuaren artean sartuak, eta hango landaredi bitxia, agabe-landare bitxiak eta begi askoko zuhaitzak nagusi zituena. Beren astoak natura betean ipintzen bazituzten ere —Le Capucin mendiari begikotasun berezia ziotelarik, une oro ikusten baitzen haren borladun txano-forma bitxia—, haien obrak ez dira, inolaz ere, errealtatearen isla hutsa. Horren ordez, artistek xehetasun bisualak eta bizipena laburbiltzen dituzte, barne- eta kanpo-esperientzia, alegia.

Braque eta Raoul Dufy bezala, Friesz Le Havrekoa zen. Noizbehinka, hiru adiskideak bat zetozen beren mintzaira piktorikoan. Hala ere, Braquek behin eta berriz ireki zien bere burua korrante estilistiko modernoer eta modu erabakigarrian eragin ere zuen haiengan, Dufyk, berriz, berandu gabe aurkitu zuen bere unibertso piktoriko dekoratiboa, lerro dantzarien hiztegi batetik abiatuak sortua, baina Frieszek eutsi

egin zion sormenezko bilaketa amaigabe bati bere ibilbidearen zati handi batean, baita bere etapa fauvistaren ondoren ere. Braquerekin Paul Cézanne-ren obrarenganako gogo bizia partekatzen zuen: *La Ciotat* obraren konposizioa, logika piktoriko estruktural propio batean oinarritua, pentsaezina litzateke eredu hori gabe. 1906 eta 1907 urteen artean, Frieszek Honfleur-en bakarrik igaro zuen garai batean, hasi zen sumatzen haren estilo berria kolore askoko udazkeneko eta neguko irudi sail batean. Lerroa da irudi horien ezaugarri nagusia, lerroak koloreen mundua zeharkatu eta bere burua berresten baitu haien aurrean. Hurrengo udakoak, eta aldi berean hemengo obraren oso hurbilekoak, dira bi pintura hauek: *Le Bec d'Aigle*, *La Ciotat-en* (*Le Bec d'Aigle à La Ciotat*, Arte Ederren Museoa, hôtel Fabrégat, Béziers) eta *La Ciotat-eko paisaia* (*Paysage de La Ciotat*, Troyes-eko Arte Modernoko Museoa)², bi biak antzeko egitura dutenak. Bi obra horiek, *La Ciotatekin* batera, gai beraren bariazio gisa interpreta daitezke. Bernakoa bereziki esanguratsua da bere esanahiagatik: “Formak izugarri sinpleak dira, ez dute inolako modelaketarik edo sakontasunik. Behealdean, eskuinean, ageri den eraikin baten teilatua laukizuzen bat besterik ez da, zuhaitzen hostotza plano lau sail batek eratzen du. [...] Hemen, marrazkiaren birtuosismoa ekonomiari lotua dago, funtsezkoa denera mugatzen baita dena”³. 1907. urtea ez du Frieszen karreran *La Ciotat* gaitzat duten obra-multzoak bakarrik definitzen, urte hori nabarmena da, orobat, bere ideia piktoriko ausarten multzo handiagatik, baina irtenbide horiek artistak ez zituen ez jarraitu ez zabaldu, haien formato txikian mantentzea erabaki zuen, aitzitik, eta, hala, izaera ohi ez bezain zabala eta esperimentalak dute. *La Ciotat* Kunstmuseum Bern-en parte izan zen azkenean Hermann Rupf-en bitartez —Daniel-Henry Kahnweiler arte-saleroslearen bezeroa—, 1907an erosi baitzuen koadro hori⁴, eta hura izan zen bere lehen erosketetako bat.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Butcher, David, *Butcher-en arabera*, 2007, 35. or. [itzuli]
2. Ikus, obra horiei buruz, Martin, Robert eta Aittouarès, Odile, *Emile Othon Friesz, L'œuvre peint*, I. liburukia, Paris, 1995, 265. eta 268. zb., kasu bakoitzean ilustrazioarekin. [itzuli]
3. Butcher, 2007. [itzuli]
4. Ikus Imhof, Dominik eta Friedli, Susanne, *Rupf Collection. Kubismus im Korridor*, erak. kat., Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Berna, 2005, 279. or. [itzuli]

JUAN GRIS

DANIEL SPANKE

Madril, 1887 – Boulogne-Billancourt, Frantzia, 1927

DEKONSTRUKZIOAREN ERAIKUNTZA

Maiz gertatzen da XX. mendeko artearen historia kirol-lehiaketa bat balitz bezala kontatzen jarraitzea: nork lortu du zerbait lehen aldiz eta garaile gisa zeharkatu du, beraz, helmuga? Noiz eta non? Eta hori aplikatu dakioke ez bakarrik lehen koadro abstraktuaren errekorrari (zeina ez baita hainbeste izango Vasily Kandinsky-rena, 1910 inguruan, Hilma af Klint-ena baizik, 1906an, edo Adolf Hölzel-ena, 1905ean dagoeneko), baita Kubismoaren jaiotzari ere (Picasso edo Braque?). Ezin eztabaidatuzko kontua da, ordea, Pablo Picasso arte modernoaren figura nabarmen bat zela XX. mendearen hasieran, eta berdin-berdin da ezin eztabaidatuzkoa ezen, 1906tik aurrera, Georges Braque-rekin eta André Derain-ekin harreman estuan gauza zeharo berriztat hautemanak izan ziren obrak sortu zituela.

Urte hartan bertan elkartu zen Juan Gris Rue Ravignaneko 13. zenbakian zegoen eraikinean, Parisko Montmartre auzoan, estudio eskuragarrietan lan egiten zuten artista eta bohemioekin; *Bateau-Lavoir* (“Itsasontzia-garbitegia”) deitu zioten leku hari. 1903az geroztik bizi zen Picasso han. Garai hartan, hainbat egunkarietarako marrazkiak eginez ateratzen zuen Grisek bizimodua. Hala ere, Gris, Madrilen arte-ikasketak egina zena, ez zen pinturara 1910 arte iritsi. Haren katalogo arrazoituak olozko lehenengo pinturak zerrendatzen ditu, natura hil errealistak zirenak¹. 1907an pintatu zuen jadanik Picassok *Avignoneko neskatxak* (*Les demoiselles d'Avignon*) bere koadro protokubista hauslea eta izugarria, eta ez da 1911 arte hasiko, herabe, Juan Gris Kubismoa esploratzen. Hala bada, artearen “kirol”-historia baten arauen arabera, Gris —bost urte eta erdi gazteagoa baitzen— beranduago iritsiko zen eta jarraitzaile bat izango zen, eta hori ez da hain polita gelditzen. Merezi du, hala ere, artista horren eboluzio partikularrari begirada bat botatzea. Orain arte, maizegi kalifikatu izan da artistaren hasierako obra grafikoa —modernitateari asko zor diona— aitzinsolas soiltzat. Hala eta guztiz ere, erreparatzen bazaio 1906an José Santos Chocano-ren *Alma América* antologia poetikorako Grisek egindako bineta bati, begien bistakoa suertatzen da ezen artistak bazuela jadanik hiztegi formal bat Picassok, Braquek eta Derainek transmititutako Kubismoan aurrera egiten jarraitzeko. Sorkuntza horretan, testu lirikoekin bat eginik, gitarra² agertzen da lehen aldiz motibo gisa Grisen obran, eta gitarra horren perspektiba eskortzoan ikusari eraginkortasunez aurre egiten dio lautasun sendo batek. Era berean, ingerada bereziki markatuek espazioaren ilusio orotik urruntzen diren bi dimentsioko balioak berresten dituzte. Bernako Museoko Adiskideen Elkarteak Grisen 1911ko akuarela bat dauka, geroztikako eboluzio hori erakusten duena. Hainbat badira ere 1910eko akuarela hau baino lehenagoko natura hil errealistak, obra horretan badirudi

mundu objektiboa hauskorragoa bihurtzen dela. Ia era hautemanezinean, ertzak eta ingeradak hasiak dira beren kokaleku erlatiboak mugitzen, eta nekez harmonizatzen dira. Hor ikusten da Picasso ikaragarriaren eragina, zeinaren arteak bere efektua egingo zuen, inondik ere, Grisengan. Hala ere, bere eboluzioan, Grisek bere erritmo propioari jarraitzen dio eta ez da mugatzen Kubismoaren trenera igotzera, hura abiadura betean baitzihoan: Grisek bereganatu egiten du kubismoa eta bere obretan urratsez urrats garatzen du kontzeptu piktoriko kubista. Picassoren eta Braqueren lanak elkarrengandik oso hurbil dauden arren, beren urte kubistetan, 1911ren ondoren, Grisek berezitasun bati eusten dio, eta berezitasun horrek, artearen historiak beti ikertu beharra daukan “eragina”ren kontzeptutik harago, interesgarriago bihurtzen du haren obra, modernitatearen sorkuntza nabarmena den neurrian. 1913an Daniel-Henry Kahnweiler-ek eskusibotasun-kontratu bat sinatu zuen Juan Grisekin, eta, urte hartan bertan, Hermann eta Margrit Rupf-ek Grisen lehen obra erosten dute, eta geroztik beste hogei erosiko dizkiote.

Maiz esan izan da Grisek Picassok edo Braquek baino askoz modu kontzeptualagoan eta ez hain intuitiboan ekiten ziola Kubismoaz erdituko den pintura berri horri. Haren formak ulergarriagoak dira eta Arte Konkretuarekin dute zerikusia, Kubismoaren garai berekoa den artearekin, alegia. Paul Cézanne-z geroztik, haren legatua gogo beroz bereganatu baitzuten Picassoren eta Grisen belaunaldiko artista guztiek, sortzaileak lanean ari dira “leiho ireki” baten ilusio iruzurtia (Leon Battista Alberti) jadanik hainbeste eskaintzen ez duen pintura batean, nahiz europar ikusmolde piktorikoan hura izan zen ohikoa italiar Errenazimenduaz gero. Baina hori bai, errealitate behatua koadroaren errealitate lekualdatzea zaila da, koadroak bere lege propioak baititu. Zin-zinez piktorikoak diren lege horien artean badago egitate bat, alegia, koadroa gainalde bat besterik ez dela, plano lau bat. Beraz, sorkuntza piktoriko kubistak mundu objektiboaren hiru dimentsiotasuna eta plastizitatea suntsitzen ditu eta geratzen diren puskak koadroaren gainaldean berrosatzen ditu eta eratzen du haiekin batasun berri bat, bere oreka propioa duena. Prozesu piktoriko horretan, objektuen suntsipenaren, deformazioaren eta desintegrazioaren alderdi negatiboari alderdi positibo erabakigarri bat jar dakiok aurrez aurre: pintura kubista gai da objektu baten itxura ikuspegi askotatik aldi berean eta ikustaldi bakarrez transmititzeko eta, era horretara, perspektiba bakarreko koadro errealista batean ez bezala hautematen da behatzaileak munduko objektuak inguratu egin behar dituelako egitatea, hala, aurpegi desberdin bat eskain diezaioten, aldiko, behatzaileari. Beraz, errealitatea esperimintatzeko forma berri, zabalagoa eta originalagoa, bihurtzen da pintura kubista. Aurkitzeke dauden arlo horiek prozesu piktoriko kubistarekin esploratzerakoan, Juan Grisek modu bereziki kalkulatazailerik eta, nolabait esateko, eraikitzailez jokatu zuen. “Deonstrukzioaren eraikuntza” gisa kalifika daiteke haren prozesua. *Josette Gris-en erretratua*, 1916; *Botila eta frutaontzia*, 1922; *Liburu gorria (Le livre rouge)*, 1925; edo *Liburu irekia (Le livre ouvert)*, 1925) bezalako obrek erakusten dute zenbateraino hurbiltzen den Grisen Kubismoa —Kubismo Sintetikoa ere esan zitzaiena— Arte Konkretura, erreferentzialtasun figuratiboari uko egin gabe. Artearen historiaren kontakizun tradizionalarekin kontraesanean, hark arte abstraktua esaten zaionaren irakurketa aurrerakoi bat egingo bailuke eta irakurketa atzerakoa, berriz, arte figuratiboarena, Grisen koadroetan objektu zehatzei egiten zaien aipamenak funtsezko zerbait ekartzen du: objektuen forma osoa espazioan ebokatzeko garbi geratzen da zer-nolako ahalmena duen pinturak perspektiba bakarra eta “errealista”ren oso bestelakoa den errealitatearen zati bat bere bi dimentsiotako ordenean irudikatze. Hala, Grisen pintura kubista, pintura ez-figuratiboa esaten zaionarekin batera, esperientziatzeko eta kultura-ezagutzazko alternatiba autonomo gisa agertzen da.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Cooper, Douglas eta Potter, Margaret, *Juan Gris. Catalogue raisonné de l'œuvre peint établi*, 2 liburuki. Paris, 1977. [\[itxuli\]](#)
2. Musikala denaren garrantziaz, ikus Maur, Karin v., "Musik und Theater im Werk von *Juan Gris*", hemen: *Juan Gris*, erak. kat., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 1992, 267–81. or. [\[itxuli\]](#)

HENRI LAURENS

CORINA MEYER

Paris, 1885 – Paris, 1954

Henri Laurens eskultorearen lau obra hauek hamarkada batean egin ziren: *Boxeolari-burua* (*Tête de boxeur*, 1920), *Emakumea belarritakoekin* (*Femme aux boucles d'oreilles*, 1921), *Emakumea etzanda* (*Femme couchée*, 1921) eta *Biluzia belauniko* [*Nu agenouillé*, 1929, Florian Slotawa-ren *Bernako idulkiak* (*Berner Sockel*) instalazioaren barne dagoena, 2010]. Lau pieza horien aukeraketak Laurensen obra eskultorikoaren eboluzioaren zati bat erakusten du: bere hasiera kubisten ondoren, artista tamaina handiko formak lantzen hasi zen eta emakumezko figuraren gaia hartu zuen ardatz gisa¹.

Hemen aztertzen diren obretatik zaharrenak, *Boxeolari-buruak*, agerian jartzen du nola ekiten zion Laurensen errepresentazio-forma berri baten eskakizun kubistari: erreproduzio anatomikotik eta perspektiba zentraletik urrun, Laurensen hainbat forma estereometrikotan deskonposatzen du boxeolari baten burua eta berriz berrosatzen ditu elementuak, espazioa erantsiz². Bi soslaiak ezin dira desberdinagoak izan: ezkerrekoak, lauak, eskuinekoa du alboan, puztua eta harrian zizelkatua, “kartoi ondulatua” imitatuz; elementu bat estu sartua duen ertz batek bereizten ditu biak, elementu horrek, behartu samar sartuta, sudurra itxuratzen duelarik. Illearen sorburua, bekainak, ezkerreko begia eta ahoa zizelaz irarrita daude; eskuineko belarria, forma konikoa duena, ilaje ondulatuaren aurreko aldearen gainean dago, eta behatzailearen aldetik, berriz, leunagoa da ilea. Lepoak —kono baten segmentua— eta sorbaldak —poliedro bat— egonkortasuna ematen diote eskulturari. Laurensen maisutasunez jokatzeko du bolumenekin; berez, forma bakarra da, baina hainbat elementuz osatua dagoela dirudi, eta elementuok, berriz, hainbat partez eratuta egotearen irudipena sortzen dute.

Buru bat bolumen multzo batera artistikoki aldatzea sinplifikazio bat da, ustez; baina, izan ere, bi dimentsiotako plano sail bat perspektiba zeharrek in espazioan orekatzeak, alegia, aldi bereko proiektzioak egiteak, gehiegi korapilatzen zuen errepresentazioa³, eta horrek sormen lan bat eskatzen zuen, ez bakarrik artistaren aldetik, baita behatzailearen aldetik ere.

Ez dauden elementuak, “espazio hutsak” deitzen zaienak, irudimenez osatu behar dira, eta gorputz osoa bezain garrantzitsuak ziren Laurensentzat⁴.

Perspektiba multiplea, Kubismoan funtsezkoa baita, nabarmen agertzen da *Emakume bat belarritakoekin* obran, zeina baita harriz landutako emakume buru bat. Nahiz lehen begiratuan hiru laurdeneko soslai bat

dirudien, boxeolariarekin gertatzen den bezala, buruaren zati desberdinak ikuspegi desberdinetatik irudikatuak daude. Aurpegia hiru laurdeneko soslai batean aurkezten da; sorbalda, bularraldea eta bularra, berriz, kontrako erdisolaian; belarritakoek, berriz, aurreko perspektiba bat hartzen dute.

Nahiz emakume-burua modu abstraktu batean zizelkatuta dagoen, eta nahiz hala ere “irakurgarria” den, boxeolariarengan begien bistakoagoa suertatzen da artistaren ikuspegi analitikoak. Arte kubistak modu bisual batean esploratzen du mundua, eta *ratioak*⁵ baldintzatuta dago. Ez du inolako bat-batekotasunik irudikatzen, aitzitik, haren esplorazioa perspektiba anitzen bitartez egiten da, transposizio plastiko baten bitartez formak itxuratuz, hura deseginez eta gerora berreraikiz; alegia, ikuspegi kontzeptual bat du⁶. Formen kontrajartze baten gisara ulertzen zuen Laurensen bere figuren egonkortasuna, eta axaleko planoen bitartez kontrolatzen zituen argi-efektuak⁷. Artistak materialarekin jokatu du, eta harriaren porositatearekin hausten du emakumearen buruaren gainalde lauen efektua.

Kontrasteak konposizio-elementu bat dira, eta aise sumatzen ditugu berriz urte horretan bertan egindako beste obra batean, *Emakume etzana*: kasu honetan, artistak brontzearekin lan egin zuen, bere distirari esker leuntasun-sentipena indartzen baitu material horrek. Gainalde sabeldun eta ertz makurren bitartez hausten du eskultoreak efektu hori. Sabel handituari artistak soinaren goialdeko lerro esajeratuegi zuzenak kontrajartzen dizkio.

Boxeolaria Laurensen etapa kubistako bigarren multzokoa baldin bada ere⁸, laugarren piezan, *Biluzia belauniko*, gradu bat gehiago sumatzen da Laurensen produkzio artistikoaren eboluzioan. Besoak buru gainean elkarri lotuta dituela eta ezkerreko hanka altxatuta, eskuinean eserita ageri da figura. Hemen, artistak ez du jadanik poliedro mihiztatuekin lan egiten, tamaina handiko forma konikoekin baizik. Xehetasunei uko eginik eta perspektiba bakarrean kontzentratu izanari esker, figura argi eta murriztu bat da hau, *Boxeolari-burua* egin eta handik bederatzi urtera egina. Elementu formalek topo egiten dutenean bakarrik hartzen dute ertzek forma ahur bat.

1950eko hamarraldian, Rupf senar-emazteek beren etxean konbinatu zuten eskultura handi-handi hau Georges Braque-ren eta Juan Gris-en alde aurreko pintura kubistekin⁹. Hurbiltasun estilistikoa gorabehera, kontrasteak batoren zein bestearen inpaktua indar lezake.

Rupfek Parisen erosi zituen lau eskulturak, Daniel-Henry Kahnweilerren Galerie Simon-en bitartez¹⁰. Arte-salerosleak artistak kontratatu zituen, eta haiek, urteko soldata baten truk, berarentzat eksklusiboki ekoizten zuten¹¹. Hala, 1920tik 1923ra bitartean, Henri Laurensen obra-sail bat sortu zuen Kahnweillerrentzat¹². Aztertu ditugun lehen hiru eskulturak horrela sortu ziren, eta, sortu eta handik gutxira, Rupf tarren Bildumara igaro ziren. Balio artistikoa oraindik batere definitua ez zeukaten obratan senar-emazte bildumagileek goiz inbertitu izanak lagundu egin ziren Henri Laurens bezalako artistei “ezarritako kanon artistikorantzako bidea” prestatzen¹³.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Hofmann, Werner, "Einleitung", hemen: *Henri Laurens. Das plastische Werk*, Stuttgart, 1970, 7-48. or., hemen: 8. Monod-Fontaine, Isabelle, "Laurens' Kubismus", hemen: *Henri Laurens 1885-1954*, Sandor Kuthy (ed.), erak. kat., Kunstmuseum Bern, 30/8-27/10/1985, Office du Livre, Friburgo, 1985, 40-53. or., hemen: 52. [\[itzuli\]](#)
2. Ikus Kunstmuseum Bern (ed.), *Hermann und Margrit Rupf-Stiftung*, erak. kat., ed.: Eva Stahn, Katalin von Walterskirchen, Sandor Kuthy, Hans Christoph von Tavel, Hugo Wagner, Eicher & Co., Berna, 1969, katalogo zb. 77. Ikus Holsten, Siegmars, "Zerlegende Blicke", hemen: Holsten, Siegmars, (ed.), *Von Rodin bis Giacometti. Plastik der Moderne*, erak. kat., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2009, 193. or. [\[itzuli\]](#)
3. Ikus Green, Christopher, "Cubism", hemen: *The Dictionary of Art*, Jane Turner (ed.), 34 liburuki, Macmillan [eta beste batzuk], Londres, 1996, hemen: 8. liburukia, 239-47. or., hemen: 241. [\[itzuli\]](#)
4. "Henri Laurens: eine Erklärung", Taillandiert, Y.k bildua, hemen: *Amis de l'Art*, 26/6/1951, 1. zb., orrialderik gabea, hemen: Edizioni Galleria Pieter Coray (ed.), *Henri Laurens*, 16. zb., Lugano, 1982, orrialderik gabea. Horri dagokionez, baita ere Kahnweiler, Daniel-Henry, "Erinnerungen an Henri Laurens", hemen: *Henri Laurens - Das plastische Werk*, Stuttgart, 1970, 49-51. or., hemen: 51. [\[itzuli\]](#)
5. Green, 1996, 8. liburukia, 239-47. or., hemen: 241. [\[itzuli\]](#)
6. Green, 1996, 8. liburukia, 239-47. or., hemen: 241. [\[itzuli\]](#)
7. Laurens, Henri, hemen: *Valori Plastici 2/l*, 1919ko otsaila/martxoa, 3. or., Trier, Eduard-ek aipatua, "Beobachtungen und Gedanken zu Henri Laurens", hemen: *Henri Laurens (1885-1954). Skulpturen, Collagen, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik*, kat. funtsak eta erak. Sprengel-Museum Hannover, 1985, 9-13. or., hemen: 11; eta ikus Nobis, Beatrix, "Guitarre", hemen: *Henri Laurens (1885-1954). Skulpturen, Collagen, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik*, funtsen eta erakusketako katalogoa, Sprengel-Museum Hannover, 1985, 76. or. Argi-efektuei buruz, bereziki argigarriak suertatzen dira 1960ko hamarkadako irudi fotografikoak, hemen ageri direnak: Kunstmuseum Bern (ed.), *Hermann und Margrit Rupf-Stiftung*, bildumako katalogoa, ed.: Eva Stahn, Katalin von Walterskirchen, Sandor Kuthy, Hans Christoph von Tavel, Hugo Wagner, Eicher & Co., Berna, 1969, katalogo zb. 77, 78, 79, 84. [\[itzuli\]](#)
8. Hüttinger, Eduard, "Zum Werk von Henri Laurens", hemen: *Henri Laurens. Skulpturen Collagen Zeichnungen*, erak. kat., Kunsthaus Zürich, 1961/7/3-8/13, Zurich, 1961, 5-9. or.; hemen: 6. [\[itzuli\]](#)
9. Zuzenean eskulturaz: Georges Braque, *L'Echo d'Athènes*, 1913, eta Georges Braque, *Casas de L'Estaque*, 1908; ondoko horman: Juan Gris, *Fruitero y jarra*, 1922, eta Juan Gris, *Libro y pipa*, 1925; ikus ilustrazioa hemen: Friedli, Susanne (red.), *Rupf Collection*, ed.: Hermann eta Margrit Rupf Fundazioa eta Kunstmuseum Bern, Benteli, Wabern, 2005, 234. or. ilustrazioa. [\[itzuli\]](#)
10. Kunstmuseum Bern (ed.), *Hermann und Margrit Rupf-Stiftung*, erak. kat., ed.: Eva Stahn, Katalin von Walterskirchen, Sandor Kuthy, Hans Christoph von Tavel, Hugo Wagner, Eicher & Co., Berna, 1969, katalogo zb. 77, 78, 79, 84. [\[itzuli\]](#)
11. Friedli, Susanne, "Chronologie", hemen: Tosatto, Guy (ed.), *Braque, Klee, Léger... L'art de collectionner. La Collection Rupf du Musée des Beaux-Arts de Berne*, erak. kat., Musée de Grenoble, 25/03-05/06/2006, Actes Sud, Arlés, 2006, 247-55. or., hemen: 250. [\[itzuli\]](#)
12. Monod-Fontaine, Isabelle, "Laurens' Kubismus", hemen: *Henri Laurens 1885-1954*, Sandor Kuthy (ed.), erak. kat., Kunstmuseum Bern, 30/8-27/10/1985, Office du Livre, Friburgo, 1985, 40-53. or., hemen: 52. [\[itzuli\]](#)
13. Gee, Malcolm, "Die Sammlung Rupf in ihrer Zeit", hemen: Friedli, Susanne (red.), *Rupf Collection*, Fundación Hermann eta Margrit Rupf eta Kunstmuseum Bern (ed.), Benteli, Wabern, 2005, 151-56. or., hemen: 151. [\[itzuli\]](#)

VASILY KANDINSKY

PETRA JOOS

Mosku, 1866 – Neuilly-sur-Seine, Frantzia, 1944

Baliabide guztiak sakratuak dira, baldin eta barnetik beharrezkoak badira. Baliabide guztiak sakrilegoak dira, baldin eta barne premiaren iturritik isurtzen ez badira [...] Artistikoki benetakoa dena intuizioz bakarrik lortzen da [...] Kalkulu matematikoak eta espekulazio deduktiboak, neurri seguruetan eta pisu zehatzetan oinarritzen badira ere, ez dute sekula emaitza artistikorik eragingo. Vasily Kandinsky, *Espiritualtasuna artean*, 1911¹

Pinturak abstrakzio gero eta handiago baterantz zuen eboluzioan, Vasily Kandinsky-ren figurak eta haren artearen ikuspegi ez-objektiboaren teoriak eraldatze horren ibilbidea baldintzatu zuten. Lehen Mundu Gerra aurreko urteetan, Kandinskyk pintura abstraktu adierazgarri bat garatu zuen, XX. mendeko arteari egin zion ekarpen gogoangarria bilakatuko zena. 1909tik aurrera, bere koadrorik handienak hiru kategoriatan sailkatzen hasi zen artista: *zirrarak*, *inprobisazioak* eta *konposizioak*.

“Kanpoko naturako sentipen zuzenak” zeuzkan hark *zirraratzat*. Guztira, 1911n, Kandinskyk sei *zirrara* pintatu zituen, zeinak, naturaren kanpoko sentipen batean inspiratuak izanagatik, gehienbat ez objektiboak den itxura baitute.

1909 eta 1914 artean, hogeita hamabostetik gora *inprobisazio* ekoitzi zituen, eta, horietatik gehienek asoziazioz betetako azpititulu bat dute, abstrakziorako haren bidaiaren berezitasuna narbarmen erakusten dutenak: ikuspen intimoak, artistaren irudimenak eta fantasiak bere lanen gai bihurtzen dira. Dimentsio eta eduki adierazgarri berriak erantsi zizkien horrekin Kandinskyk arte plastikoei.

Konposizioak, hala ere, zeinetatik hamar sortu baitzituen bere bizitza osoan zehar, haietariko zazpi 1913 aurretik, pinturaren kategoriarik gorenena iruditzen zitzaizkion, ikusmolde arrazionala, irudimena eta sena eskutik helduta doazen kategorია, alegia. Ikuspegi formal batetik, koadro guztietan argi sumatzen da behin betiko askatzen dela kolorea objektuaren deskribapenaren tiraniatik.

Kandinsky Moskun jaio zen 1866an eta 29 urterekin Munichera joan zen, eta han bizi izan zen hurrengo 18 urteetan. 1909an Neue Künstlervereinigung München argitaratu zuen, eta 1911n *Espiritualtasunaz*

artean argitaratu zuen, non proposatzen baitzuen izate etiko bat komunika zitekeela artearen bitartez, eta, zehazki, abstrakzioaren mintzairaren bitartez. Liburu hori argitaratu zen urte berean Kandinskyk eta Franz Marc artistak *Der Blaue Reiter Almanac* sortu zuten (Zaldizko Urdinaren Almanaka); hura aldizkari iraultzaile bat zen, arteen sintesia izan nahi zuena eta gizartea biziberritzeko helburua zuena. Taldeak eraldatze dinamikoan zuen itxaropena errepresentatzeko ikurra zen neurrian, zaldiaren irudia — zaldizkoarekin edo gabe— talde horren obra askotan agertzen da. 1911. urtearen amaieran egin zen *Der Blaue Reiter* taldearen bi erakusketetatik lehenengoa.

1914 eta 1921 artean Errusian hartu zuen Kandinskyk bizilekua eta garai hartan lotura estuak izan zituen errusiar abangoardiako lider artistikoekin, El Lissitzky, Kazimir Malevich eta Alexander Rodchenko ziren, besteak beste, lider horiek. 1922an eskolak ematen hasi zen Bauhausek Alemanian zuen egoitzan, Weimarren; arteaz eta arkitekturaz teoria utopikoak proposatzen zituen eskola zen Bauhaus, 1919an sortua. 1920ko hamarkadaren hasieran Kandinsky errepresentaziotik gero eta gehiago urruntzen hasi zen, eta abstrakzio hutserako joera hartu zuen, forma hertsia-hertsian geometrikoak bereganatu zituenean. Josef Albers, Paul Klee eta László Moholy-Nagy ere Bauhauseko irakasleak ziren, eta antzeko geometria zorrotza aplikatzen zuten bakoitzak bere obretan. Kandinsky Bauhausekin batera Dessau-ra joan zen 1925ean eta nazionalitate alemana hartu zuen 1928an. Bauhauseko irakasle izan zen garaian, hau idatzi zuen *Puntua eta lerroa planoaren gainean* obran, 1925ean: “Puntua lehen elementua da, gainalde hutsaren fruitua. Lerroa horizontala euskarri gisako oinarri hotza da, isila eta ‘beltza’. Lerro bertikala aktiboa da, beroa, ‘txuria’. Lerro zuzen libreak mugikorrek dira, ‘urdinak’ eta ‘horiak’. Gainaldea, berez, behetik pisatzen da, arina da goitik, ezkerretik ‘urruntzat’ sumatzen da, eskuinetik, berriz, ‘etxetzat’”.

1933an naziek Bauhaus itxi zuten eta urte hartan bertan Kandinskyk Parisera emigratu zuen. Han, eta 1944an hil zen arte, obra berantiar bat sortu zuen, non Bauhauseko urteetako bere hiztegi formalaren zehaztasun konstruktiboa kolore distiratsuko mikroegitura organikoen unibertso batera aldatu baitzuen.

Surrealisten geometria amorfoak eragina izan zuen, inondik ere, Kandinskyren garai horretako konposizio organikoetan, Jean Arp-en *Bost forma txuriko eta bi beltzeko konstelazioa. III. bariazioa (Constellation aux cinq formes blanches et deux noires, variation III)*, 1932ko obrak erakusten duen bezala.

Kandinskyk Rupf senar-emazteekin izan zuen harremana 1931koa da; urte askoan, Bernako bildumagileak kontu finantzariora lagundu zion errusiar artistari. Paul eta Lily Klee senar-emazteen bitartez ezagutu zuten elkar, adiskide baitzituzten. Kandinsky hil ondoren, haren alargunak, Nina Kandinsky-k Rupf arrekariko harremanari eutsiko zion. Kandinskyren hamasei obrak ez ziren eragozpenik gabe iritsi Hermann eta Margrit Rupf Bildumara, zeren eta artista bizi zela senar-emazteek haren koadro bakarria erosi baitzuten, 1935eko udazkenean: *Tentsio lasaia (Tentsio arina)* [*Tension tranquille (Tension légère)*], urte hartan bertan sortua.

Erakusketa honetan erakusten diren obrak 1916tik 1940ra bitartekoak dira, eta Kandinsky aldi baterako Errusiara itzuli zenetik Parisen egindako haren obra berantiarerainoko tartea hartzen du barnean.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Kandinsky, Vasily, *De lo espiritual en el arte*, Geneveva Dietrich-en itzulpena. Paidós, Bartzelona, 1989, 68. or. [itzuli]

DONALD JUDD

PETRA JOOS

Excelsior Springs, Misuri, Estatu Batuak, 1928 – New York, Estatu Batuak, 1994

DON JUDD KOLORISTARENTZAT¹

Donald Judd estatubatuar artista Sol LeWitt-ekin, Dan Flavin-ekin, Robert Morris-ekin eta Carl Andre-ekin batera, estatubatuar Minimalismoarekin ordezkariak aipagarrienetakotzat jotzen da. Produzizio industrialeko materialen erabilera, oinarritzko formetara murriztutako hiztegi formal bat eta banakako elementuen banaketa sekuentzial bat dira haren proposamen artistikoaren funtsezko ezaugarriak. Haren jardun artistiko-arkitektonikoaz gainera, idatzi teoriko eta kritiko asko argitaratu zituen. Artearen teoriari buruzko haren artikuluek, hala nola “Specific Objects” (1965), izugarritzko garrantzia izan zuten.

Artearen munduan, pinturan egin zituen Juddek hastapenak; hala ere, Judden iritzian, baliabide horrek agortuak zituen, azken batean, bere posibilitateak Mark Rothko-ren, Barnett Newman-en eta Jackson Pollock-en koadroekin. Uste osoa zuen ezen espazioan gerta zitekeela kolorearen eboluzio bat, halako moduan non, 1960ko hamarkadan, pintura ilusionista utzi, eta eskultura autonomoak garatzera eman baitzitzaion.

Kolorea zen bere artearen osagai nagusietako bat, materialen eta espazioaren maila berean. 1962tik 1993ra bitartean egindako obra-multzo batzuek garbi uzten dute Judd buru-belarri aritu zela kolorea esploratzen. Haren eskulturetan, garrantzi handi-handikoa iruditzen zitzaion koloreak zehaztasun geometrikoa nabarmentzeko balio izatea eta materialari zuzenean atxikitako ezaugarritzat agertzea. Une hartatik aurrera, aluminioz, kobrez, corten altzairuz edo plexiglasez sortzen ditu bere eskulturak, eta termolakatua, galbanizatua, esmaltatua edo anodizatua bezalako prozesuen bitartez ematen dio kolorea euskarriari.

1980ko hamarkadan *Kutxak (Boxes)* saila ekoitzi zuen, elkarri torloju bidez lotutako kolore anitzeko aluminiozko elementuekin eta zuzenean paretean edo zoru gainean, idulkirik gabe, ezarritako elementuekin.

Gainjartzeaz, justaposizioaz eta tarte erregularretako segidez baliatuz kokatzen zituen bere erakusketetan Juddek elementuak. Ikuspegi artistikotik, Judd espazioak definitzeari eman zitzaion, eta formatu handian, txikian eta kutxa modukoan tankeratu zituen espazioak. Horretarako, printzipio

arkitektoniko baten arabera aritzen zen, alegia, aurrenik zirriborro eskematiko bat prestatuz eta, gero, eraikuntzaren plano bat eta lantegiko marrazki bat eginez.

Titulurik gabea, 85-065. zb. (*Untitled, Nr. 85-065*, 1985) aluminiozko eskultura abstraktu bat da, paretean montatua. Kolore biziko moduluz osatutako obra sail baten barne dago, Juddek 1983tik 1990rako tartean egindakoa. Modulu guztiek altuera, sakonera eta zabalera bera dute, eta haietan kolore-konbinazio “harmoniatsu” edo “disonanteak” bereziki saihesten saiatu zen Judd. Artistak hau esan zuen horretaz: “Kolore guztiek aldi berean presente egotea nahi nuen. Ez nituen haiek konbinatu nahi. Sekula lehenago ikusi ez nuen aldibereko ugaritasun bat nahi nuen”².

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. 1987an, Dan Flavinek *Titulurik gabea (Don Judd, koloristarentzat) 1-5* [*Untitled (to Don Judd, colorist) 1-5*] obra eskaini zion bere adiskide artistari. Hodi fluoreszenteak eta metala, 1.220 x 1.220 mm. Bilduma: ARTIST ROOMS. Tate eta National Galleries of Scotland. Artist Rooms Fundazioaren mailegua, 2013. Epe luzerako mailegua. [itzuli]
2. “I wanted all of the colours to be present at once. I didn’t want them to combine. I wanted multiplicity all at once that I had not known before”. Horrela adierazi zuen Juddek “Margoaren esanahia”ri buruzko bere saiakeran, erak. kat., Sprengel Museum Hannover, Kunsthaus Bregenz, 2000, 114. or. [itzuli]

FERNAND LÉGER

DANIEL SPANKE

Argentan, Frantzia, 1881 – Gif-sur-Yvette, Frantzia, 1955

MODERNITATEAREN ARTISTA

Eztabaida liteke ea Fernand Léger-en obra goiztiarra, 1917/18 arte egindakoa, hain zuzen, berez kubistatzat sailka ote daitekeen. Pablo Picasso-k bestelako iritzia zuen, inondik ere: François Gilot-ek kontatzen duenez, hiru mosketariak, haren iritzian, Georges Braque, Juan Gris eta bera ziren; Léger, besterik gabe, Léger zen¹. Hala ere, Légerrek nabarmenkiro parte hartu zuen pinturaren kontzeptu zeharo berri bat formulatzen, Kubismoak 1906/07tik aurrera zabaldu egingo zuena perspektiba bakarra desegin zuenean. Légerrek “aurreko bere obra” osoa suntsitu zuen —1909 arte egindakoa—, Impresionismoaren eragina zuena; eta berak bere garaia mailakoak iritzi zien koadro moderno batzuek besterik ez zuten iraun. 1913an Légerrek eskusibotasun-kontratu bat sinatu zuen hiru urterako Daniel-Henry Kahnweiler-ekin, eta, urte horretan bertan, Hermann eta Margrit Rupf-ek *Formen kontrasteak* (*Contrastes de formes*) haren pintura erosten dute, guztiz ere garaikidea den oihala.

1913–14an Légerrek *Formen kontrasteak* deitutako sail bat sortu zuen. Georges Bauquier-en katalogo arrazoituak berrogeita hamar margolan gutxienez aipatzen ditu, sail horri egotz lekizkiokeenak². Guztiek badute lotura komun bat: gainalde itxiko eta errealistako mundu errealik aurkezten ez duten obra kubistak dira, aitzitik, elkarri lotuta diruditen gorputz anamorfiko zilindriko eta kono-enborreko gorputzen segida ia zabal-zabal bat aurkezten dute, nahiz ikuspegi funtzional batetik ez den garbi geratzen zer erlazio duten. Anamorfikoak dira gorputzak, zeren eta haien konkorrak dagozkien ingeraden eta zerrendetan oinarrituriko koloreen bitartez eratzen baitira, eta delako zerrenda horiek argi distiratsu batek argitutako espazioko objektu baten ikuspena oroitarazten dute. Hala eta guztiz ere, zerrenda horiek elkarrengandik hain hurbil daude, non berdin hauteman litezkeen txuriarekin txandakatzen diren koloretako motibo kromatikoko baten gisara, eta kolorea aplikatzeko moduak, berriz, uko egiten dio ilusionismo espazial orori. Haien ikusgaitasuna, haien gainaldea baizik ez zaio axola behatzaileari. “Ez figuratibo”tzat kalifikatu izan dira obra horiek, nahiz bizartegietako zilindro publizitario gorri, txuri eta urdinak edo zirkuetako danborrak dakartzaten gogora, non garrantzia efektu iradokor bat eragitea baita, arreta deituko duena, berez estimuluz jadanik zamaturtako giro batean. Bere kolore-paleta aberatsean desberdintzen da Léger Picassoren eta Braqueren “armiarma-sareekiko pinturez”, hori baita Légerrek Robert Delaunay-ren aurrean behin erabili zuen esapide zirikatzailea³.

Beraz, Légerren obrek eragiten duten zirrara ez da hainbeste gorputzen eta espazioaren analisi edo sintesi piktoriko batena, indar menderaezin baten eta orainaldi oldartsu baten zirrara baizik⁴. Légerrek

tituluan jadanik programatikoki iradokitzen duenetik hartzen du koadroak bere indarra: zakar eta bat-batean gertatzen diren kontrasteetatik, haiek erakartzen baitute ikuslearen arreta. “Kolpetik” esapideak ezin hobeki deskribatzen du Légerren koadroen efektua. Eragiten duten kolpea, inpaktua, gogorra eta bat-batekoa da.

Beraz, Rupf tarrek erosi zuten sail horretako koadroa ez da garaikidea egina izan den datagatik bakarrik, orainaldiaren sentipena sortzen duelako, batez ere. Ezin da imajinatu elementuak eboluzionatu edo bata bestearen gainean mugitu zitezkeenik: eraikuntzak ez du mugimendu baten noranzkoan “funtzionatzen”, ezta estatika egingarri baten noranzkoan ere. Baldin eta unibertso piktoriko funtzionala mota horretakoa balitz, kolapsatu egin behar luke denak berehala, eta pintorearen indar hutsak aurkezten digu behatze-eta miresmen-une luze gisara berez estatikoa den eraikuntza piktoriko bat. Hain zuzen ere, horixe esan nahi zuen Picassok hau esan zuenean, ez bere ofiziodarenganako erabateko erresuminik gabe: “Baliteke koadro horietan ezer faltsurik ez egotea, baina ordu bete egon zaitezke haien aurrean eta ez da ezer gertatzen lehenengo bi minutuetan sentitu duzun *shockaren* ondoren”⁵.

Hurrengo urteetan, Lehenengo Mundu Gerraren ondoren, Légerrek arindu egiten du bere unibertso estetikoaren baina eraikuntza ez oso egingarriak konstruktore piktoriko batean sartzea lortzen duen indar geldiezinaren sentipenak iraun egiten du unibertso horretan. Makinaren estetikaz baliatzen da Léger, eraikia denaz, gizakiak trebetasunez fabrikatutakoaz, halako moduan, non behatzailea ez zaion bere buruari galdezka ere ari kaotik edo mundu guztiz moderno honen unibertsoaz. Légerren obretan, harrigarria bada ere egingarria denaren ospakizun gisa hautematen da modernotasuna. Harrigarria da, zeren eta Légerrek erakusten digu bere koadroetan bakarrik posible den eta, bestela, sekula ikusiko ez genukeen zerbait; eta egingarria da, zeren eta Léger artistak erakusten baitu bideragarria dela eta lortzen baitu gizaki modernoak bere ahalmenaren gailurra iristea artista gisa. Egingarria denaren ahalmenean eta kalitatean sineste horrek bultzatzen du hala ere modernitatea aro gisa, XX. mendearen amaieran higatua ikusten baldin badu ere bere burua, beti lagun izan duen ezkortasun kulturalaren aurrez aurre mundua hobetu nahi duen proiektu idealista den neurrian.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Gilot, François, *Vivre avec Picasso*, Paris, 1965, 266. or. [itzuli]
2. Bauquier, Georges eta Maillard, Nelly, Fernand Léger. *Catalogue raisonné de l'œuvres peint établi*, 1. liburukia. Paris, 1990, 78–119, eta 124–74. or. [itzuli]
3. Kahnweiler, Daniel-Henry, *Meine Maler – Meine Galerien. Gespräche mit Francis Crémieux*. Colonia, 1968, 88. or. [itzuli]
4. Ikus Boehm, Gottfried, “Der Künstler als Homo faber. Anmerkungen zu Légers ‘Modernität’”, hemen: *Fernand Léger. 1911–1924. Der Rhythmus des modernen Lebens*, erak. kat., Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg; Kunstmuseum Basel, Basilea, 1994; Munich, 1994, 29–35. or. [itzuli]
5. Gilot 1965 (1 oharraren arabera), 266. or. [itzuli]

AUGUST MACKE

KAROLINE HILLE

Meschede, Alemania, 1887 – Perthes-lès-Hurlus, Frantzia, 1914

1913. urtearen amaieran eta 1914.aren hasieran, August Macke-k *Udako terraza* (*Gartenrestaurant*) obra oparitu zion Herwarth Walden berlingar editoreari eta galeristari; koadro hura 1912an pintatu zituenetako bat zen, bere artearen goren unean, alegia. Artista gazteak esker oneko zor bat zuen Waldenekin, zeren eta 1912ko martxoan *Der Blaue Reiter* (Zaldizko urdina) taldea —Macke kide zuen taldea— sartu baitzuen *Der Sturm*, haren galeria sortu berriaren lehen programan, eta 1913an Udazkeneko Lehen Saloi Alemana antolatu baitzuen, eta erakusketa hartan Mackek ere ordezkaria izan zuen zortzi pinturekin. 1914ko urtarrilerako, Waldenek bakarkako erakusketa bat aurreikusita zeukan, non ikusgai egongo zen orobat Mackek oparitu zion koadroa¹; 1913ko udako hilabeteetan, Bonneko Friedrich Cohen galerian egin zen Renaniako Espresionisten taldearen erakusketagatik zen batez ere ezaguna Macke —hark berak sustatu zuen neurri handi batean—².

Ohi ez bezala pertsonaiez bete-betea dagoen pintura honen ideia eta konposizioa 1907ko ekainekoa da; garai hartan naturaren estudioak aire zabalean egitera bultzatuta sentitu zuen artistak bere burua, Parisa egin zuen lehen bidaiaren ondoren frantses inpresionisten obrarekin eta Édouard Manet-en *Musika Tullerietan* (1862, The National Gallery, Londres)³ margolanarekin liluratuta geratu ondoren. Bisita hark gogoberotuta, olizko estudio bat egin zuen (gaur egun, jabetza partikularrekoa dena), pintura inpresionista zinez gogorarazten duena, hala zirriborro hutsezko haren itxuran, nola haren eraikuntzan. Konposizio-estudio horretan, Mackek bi figura mota sartzen ditu lehentxeago, 1907ko udan, bere zirriborro-koadernoan (LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster) hainbatetan marraztua zuen Bonneko jatetxe bateko terrazan: bikote bat lehen planoan berriketan, ezkerrean, eta kapeladun emakume-multzo bat Erdiko planoan⁴. Kokapen hura argi eta garbi zen talde kutsukoa eta espazialki mailakaturik, eta hura osatzeko, eskuinean, hankak gurutzatuta dituen bezero baten figura nabarmena ageri da, eta atzealdean, berriz, apenas zirriborratua dagoen pertsona-multzo bat, jendez bete-betetako udako terraza bat delako zirrara eragiten duena. Lehen planoan, koadroaren ertzean, ageri den lorategi-aulki hutsak, zuhaitzen adaburu itzaltsuek eta konposizioa bertikalki zatitzen duen enbor lerdenak eredu inpresionistara garamatzate. Bost urte geroago egindako koadro horretan, non Mackek murriztu egin baitu, hura kondentsatuz, Manetek irudikatutako jendetza, artistak erakusten du zer-nolako koherentziaz landuz joan den bere artea, estilo hain autonomo nola ezin nahasizko eran adierazgarri, inpresionistengandik kolore-plano aldiberekoetara eraman zuen bidea, fauvistak, kubistak, futuristak eta espresionistak tartean utzirik⁵. Mackek estimulu horiek guztiak amalgamatu zituen bere hizkuntza piktoriko propioa sortzeko, eta estilo hori bikain adierazten da *Udako terrazan*: haren egitura formal

murriztuetan eta kolore argien area definituetan, gainalde mailakatueta —baita figura taldeetan ere— edo atzealdearen tonalitate marroi berdexkan, areagotu egiten baitu argien eta itzalen arteko jokia. Hala ere, hauteman egiten da 1907ko estudio inpresionistaren eredu aire zabalean eginaren eredu. Berak aurkezten dituen figurak handik hartu zituen artistak, baina osatu egin zituen. Bikoteari hirugarren figura bat erantsi zaio, halako moduan, non emakume batek gizon bana baitu alboan eta hirurek eszenaren erdialdea eratzen baitute. Eskuineko ertza zutik dagoen gizon batek mugatzen du eta ezkerrean agertzen den zerbitzariak egiten dio kontrazatia. Lehen planoan kokatutako aulki hutsean egunkaria irakurtzen ari den jaun bat dago; figura behealdean moztua agertzen duen arren, koadroan sarrarazten du behatzailea eta, aldi berean, kanpoan uzten du. Gizon horren kontrapisua koadroko beheko eta ezkerreko izkinako zakur handia da. Aurpegi eskematizazioa gorabehera, formen eta banakako figuren arteko erlazio-sare bat sumatzen da, erreferentzien ugaritasunak konposizioaren ikuspegitik sortua⁶. Hasieran, Mackek uste zuen “forma ukigarri” gisa agertzen ziren “ideia uki[ezinak]” zirela. Izan ere, hau esango zuen gerora: “Benetako arte-forma oro gizakiak forma naturalen [eta] forma artistikoen errealitatearekin duen elkarrekikotasunezko erlaziotik sortzen da”⁷.

Macke Lehen Mundu Gerrako guduzelaitan hil izanak eta haren *Udako terraza* margolanak izan zuen patuak XX. mendearen historia tragikoa islatzen dute. 1926an Waldenek obra saldu behar izan zuen, eta Akisgranen amaitu zuen, Städtisches Suermond-Museum-en. Han konfiskatu egin zuten 1937an, arte “degeneratua” zelakoan, eta 1939an erregimen nazionalsozialistak Luzernako Fisher galerian antolatutako enkante batean salgai jarri eta Bernako Hermann Rupf bildumagileak erosi zuen⁸. 1962an, hura hil ondoren, Bilduma, fundazio bihurtua, Kunstmuseum Bern-en ezarri zuten.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Waldeni eta bere jardueri buruz, ikus Alms, Barbara eta Steinmetz, Wiebke (ed.), *Der Sturm. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*, erak. kat., Städtische Galerie Delmenhorst, 2000. [itzuli]
2. Pintura 1913ko urtarrilean erakutsi zen lehen aldiz, Cölner Secession-en. Uste izatekoa da lehentxeago sortuko zela, 1912ko amaieran, zeren eta, bestela, Mackek alde aurretik erakutsiko baitzuen, adibidez, Mendebaldeko Alemaniako Artezaleen eta Artisten Liga Berezian, 1912ko maiatzetik irailera Kolonian egin zena. Arrazoi estilistikoak ere badaude teoria hori bermatzeko. Renaniar espresionistei buruz, ikus. “Zur kunsthistorischen Einordnung des Rheinischen Expressionismus” (egilea nor den adierazi gabe, Joachim Heusinger von Waldegg-en Aurkibidearen arabera), hemen: erak. kat., Bonn, Krefeld eta Wuppertal, Bonn/Krefeld/Wuppertal-en arabera, 1979, 5–31. or. [itzuli]
3. Julius Meier-Graefe-ren liburu honetan aurkitu zuen: *Impressionisten. Guys – Manet – van Gogh – Pissarro – Cézanne*, Munich eta Leipzig, 11907 edo 21907, 61. or., ilustrazioa. Inpresionismoaren deskribapenaren lehen edizioa, ordu arte argitaratuen artean osatuena, alegia, 1907ko udaberriaren agertu zen merkatu alemanean. Baliteke Mackek liburua erostea baita Parisera bidaiatu aurretik ere. [itzuli]
4. Ikus, olio zegoen estudioaz eta bere zirborro-koadernoan marraztutako prestalaneke zirborroez: 10. zb. 39r–40r saila, Heiderich, Ursula, Heiderich-en arabera, 2008, 60. zb. ilustrazioarekin eta laminarekin (146. eta 308. or. eta hur.), hemen: 419. zb., 438. or., bai eta 23. or. eta hur., 23 ilustrazioarekin, eta 73. or. eta hur., 114–16 ilustrazioekin. [itzuli]

5. 1910eko urtarriletik aurrera, garrantzi berezia izan zuen Mackeren eboluzio artistikoan Franz Marc-en adiskide egin izanak, bai eta Robert Delaunay-ren pintura ezagutu izanak, zeinaren ezaugarri nagusia kolore-gune definituak izatea baitzen, Der Blaue Reiter taldeak 1912ko martxoan egin zuen erakusketa arestian aipatuan parte hartu zuenean ezagutu baitzuen Mackek Delaunayren lana. Eragingarriak areagotu egin ziren 1912ko urriaren 2an Mackek Parisen artistari bisita egin zionean. [\[itzuli\]](#)
6. Ikus Stemmler, Dierk, hemen: Bonn/Krefeld/Wuppertal 1979, 262–64. or. [\[itzuli\]](#)
7. Macke, August, “Die Masken”, hemen: Kandinsky, Vasily eta Marc, Franz (ed.), *Der Blaue Reiter*, Munich, 1912, 21. or. eta hur. Tesi horrek modu eredugarrian erakusten du zer-nolako alde ikaragarria dagoen Mackeren ideien eta Kandinskyren ideien artean, azken horrentzat forma beste errealitate baten adierazpidea baitzen, argi eta garbi. [\[itzuli\]](#)
8. Ikus Lucerna 1939. Rupfek han erosi zuen koadroa (ikus Imhof, Dominik eta Friedli, Susanne, hemen: Berna 2005, 301. or.), eskaintza idatzi baten bitartez, 900 libera suitzarretan (ikus Barron 1992; urrutetik egindako enkante-agiria, 1939ko ekainak 30, Kunstmuseum Bern-eko Artxiboa, lan-dossierra; ikus, aitzitik, obra enkantean benetan erosi izana ukatuz, Hermann Rupfek Felix Kurtgens-i, 1947/3/2, gutunaren kopia baten edo zirriborro baten arabera aipatua, Hermann eta Margrit Rupfen Fundazioaren Artxiboa, hemen: Bühlmann 1998, 362. or. eta hurrengoak). Enkantearen aurrekarietaz, garapenaz eta ondorioez, ikus Barron, Stephanie, aurreko aipamenaren arabera, 135–69. or. 1939 arteko jatorriaz, ikus Berna 1969; ikus, aitzitik, jatorriari buruzko datu sinesgarritasun gutxikoak, zeinen arabera ez zen posible izango obra “Arte Degeneratuko” enkantean sartzea, hemen: Imhof, Dominik eta Friedli, Susanne, aurreko aipamenaren arabera. [\[itzuli\]](#)

LOUIS MOILLIET

PETRA JOOS

Berna, 1880 – Vevey, Suitza, 1962

1905eko udan, Grisonen kantoian eginiko egonaldi batean, Louis Moilliet-ek hau idazten du bere egunkarian: “Nirekin dena astiro doa: hasia naiz apurka-apurka kolorera ohitzen, baina pintatzeak ahalegin handia eskatzen dit oraindik [...] Azkenaldi honetan, konturatu naiz ezen gehien interesatzen zaidana, alde handiarekin, argia argiztapen gisa dela, alegia, objektuekin duen erlazioaren neurrian. Eta, aurreko nire zirriborroak gogoan hartzen ditudanean, nonahi aurkitzen dut interes bera obretan eta ondorioztatzen dut ezen hasieratik argiak eraman ninduela pintore bihurtzera”.

1918tik aurrera, Moillietek akuarelak besterik ez ditu pintatzen. Koloreak eta gainaldeak konposizio erritmikoak eragiten dituzte, eta Robert Delaunay-ren ideia orfikoak —alegia, kolorearen nozioa argi gisa— beirako pinturan aurkitzen du azkenean bere adierazpidea. 1924an *Mutikoak arrantzan* (*Knaben beim Fischfang*) koloretako beiratea sortzen du Hermann eta Margrit Rupfen etxeko komuneko leihorako.

Institutuan zegoela jadanik, Bernan, Louis Moilliet Paul Klee-ren adiskide egin zen. Berehala erakarriko zuten artistek hegoaldera egiten zituzten bidaiek: Erromara, Siziliara, Korsikara, eta, azkenean, Afrikako iparraldera. 1914an Tunisiara bidaiatu zuen August Macke-rekin eta Paul Kleerekin, eta bidaiaria hartan zehar egingo zituen akuarelak bere bidaiaren lanen oso hurbilekoak dira ikuspegi estilistiko batetik. Aldez aurretik, Moilliet hainbat alditan egona zen Tunisian, non adiskide zituen suitzar senar-emazte mediku batzuk aurkitu baitzituen. Hirurogeita hamarretik gora akuarela pintatu izanak garbi erakusten digu zer-nolako gogo beroa zuen Moillietek koloreetarako, zer-nolako lehia zuen piktorkotasuna esploratzeko eta zer-nolako grina bizia sortzen zion exotikoa eta ezezaguna den guztiak.

Moillietentzat, “Tunisiarako bidaiaria”, artearen historiako une gorentzat kalifikatua izan dena, ez da, ezta hurrik eman ere, haren adiskide pintoreentzat bezain emankorra: talde-bidaian zehar egindako lana ez zen hain nabarmena izan haren kasuan, lehenik ere lan egina baitzen herrialde hartan eta gerora ere maiz lan egingo baitzuen han. Guztiarekin ere, suitzar artistak garai hartan sortu zituen akuareletako batzuk arras adierazgarriak dira. Koloreak apenas iradokitzen dira eta forma kubistak desegiten hasten dira. Afrikako iparraldeko hiriak eta paisaiak dira haren gaiak. Bere koadroetan kolorea, argia eta gardentasuna transmititzen saiatzen da artista.

Haren kide Paul Kleek hau idatzi zuen 1921. urteari zegokion bidaia-koadernoan: “Utzi berria dut lana. Giroarekin hain sakon eta leun bat eginik nago, non, ahaleginik egin gabe, gero eta seguruago sentitzen bainaiz. Koloreak mendean hartua nauka. Ez dut haren bila joan beharrik. Betiko nauka, ondotxo dakit. Eta hona hemen une zoriontsu honen zentzua: kolorea eta biok bat gara. Pintorea naiz”.

Moillietentzat, Tunisiak denbora askoan jarraitu zuen inspirazio-iturri izaten, *Etxeen bista Luzernan* (*Blick auf Häuser von Luzern*, 1919) akuarelak lekukotasuna ematen duen bezala. Laster, hura sortu eta handik urtebetera, obra Hermann eta Margrit Rupf bildumaren parte izan zen. Hala artearen historiaren ikuspuntutik nola historia garaikidearenetik, Tunisiarako bidaiak eta haren ondorioek akuarela modernoa artean jaio zeneko testuingurua ilustratzen dute.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

O h a r r a k

1. Moillieten beste hiru akuarela bildumaren barnean daude: *Gotorlekua Tunisian* (*Kastell in Tunis*, 1920), *Arantza-portua Tunisian* (*Fischerhafen in Tunesien*, 1929) eta *Kostaldeko errepidea Andaluzian* (*Küstenstrasse in Andalusien*, 1933). [itzuli]

PAUL KLEE

RAINER LAWICKI

Münchenbuchsee, Suitza, 1879 – Muralto, Suitza, 1940

1913ko udan Bernan elkar ezagutu zutenean, Kubismoarenganako interesak elkartzen zituen Paul Klee eta Hermann Rupf. Joera horretako artelanen bilduma garrantzitsu bat zeukan Rupfek eta Kleek, berriz, zaletasun berezia erakutsi zuen artista kubistenganako, batez ere, 1912tik aurrera. Kleerentzat garrantzi handiko kontua zen abangoardiako sorkuntzari itxita egongo ez zen bildumagile batekin harremanetan egotea; Bernan, bera hazi zeneko hirian, joera aurrerakoia zuten artezaleak, Rupf bezala, salbuespen bat ziren, gehienbat.

Lily Stumpf-ekin ezkondu ondoren, Bernatik joan, eta Munichen hartu zuen Kleek bizilekua. Municheko Arte Ederren Akademian ikasketak egin ondoren, 1902tik 1906ra bitarteko urteak, artistak gurasoen etxean igaro zituenak, Bernan, oso garrantzitsuak izan ziren haren eboluzio artistikoarentzat. Prestakuntza autodidaktako garai horretan, bere estilo propioa aurkitzeko gai izan zen, eta *Opus I* sortu zuen, *Asmakizunak (Inventionen)* hamaika akuaforteko saila. 1911 arte ez zuen Kleek aurkitu Municheko abangardia artistikoarekiko loturarik: Franz Marcy Vasily Kandinsky ezagutu zuen, eta, 1912an, Der Blaue Reiter (Zaldizko urdina) artista taldeko kide egin zen. Moderne Bund-ek (Aliantza Modernoak) Kunsthaus Zürich-en egin zuen erakusketaz baliatu zen Klee Bernako *Die Alpen* hilerokoan Kubismoari buruzko gogoeta-sorta bat idazteko. 1912ko apirilaren 11n, Parisera egindako bidaia batean zehar, Kleek bisita egin zion Robert Delaunay-ri bere estudioan eta, 1913an, alemanera itzuli zuen haren “Sur la lumière” (Argiaz) saiakera. Kolorea aztertzeaz gainera, Kleeri proposamen piktoriko kubistak interesatzen zitzaizkion, hala nola perspektibaren desegite espaziala eta elementu piktorikoen gradazioa. 1913ko hainbat marrazkitan konposizio-printzipio kubistak hautematen dira. Hain zuzen ere, urte horretan hasten dira, baita ere, Rupfen eta Kleeren arteko trukatzak: 1914an, Kleek Rupfi bisita egin ondoren, hark luma-muturrak eginiko 1913ko hiru marrazki erosi zituen, tankera kubistakoak; eta urte bereko abenduan, *Asmakizunak* saileko lau akuaforteko grabatu erosi zituen. Era horretara, bere lehen erosketekin Kleeren ibilbideko etaparik garrantzitsuenak bereganatu zituen Rupfek bere bilduman eta oinarriak jarri zituen artistaren funtsak eratzeko, zeinak 1921etik 1950eko hamarkada hasiera arte, haziz joan baitziren 190 obra bildu arte.

1921eko udazkenean koloretako lamina bat, *L 112 geltokia, 14 km (Station L 112, 14 km, 1921, kat. 54, 104. or.)*, lehen aldiz sartu zen Hermann eta Margrit Rupfen Bilduman. Kunsthalle Bern-en ikusgai egona zen alde zuzenetik eta kritika ezezkor bat izan zuen aipamen batean. Rupfek, berriz, *Tagwachten* artikulu bat argitaratzeko baliatu zuen hura; artikulu hartan Kleeren artea defendatzen zuen, eta akuarela aipatzen

zuen konposizio-printzipio kubistaren aplikazio egoki baten adibide gisa, artelanean dentsitate emozionala lortzen baitu elementu objektiboen bidez. Musikaren eta arte abstraktuaren arteko korrelazioa nabarmentzen da Kleerentzat bultzada handia eta abiapuntu berria izan zen aipamen horretan. Lerro horizontalen eta zesura bertikalen bitartez akuarela zatikatzeak notazio musikala gogorarazten digu eta dimentsio erritmiko eta akonpasatu bat sartzen du paisaia txikian. Bestalde, Rupf ohitua zegoen zenbakien erabilerarekin, koadroaren tituluaren parte baitira, Georges Braque-ren eta Pablo Picasso-ren lehen obra kubistak ezagutzen zituenez.

Rupfen jarrera politiko-sozialak azal dezake zergatik hasi zen 1921ean Kleeren obrak berriz erosten. Urte hartan, Weimarko Bauhausen hasi zuen Klee bere irakasle jarduna, non arte plastikoak eskulangintzako produkzioan eta arte eszenikoetakoetan integratzen baitziren. Geroztik, nazionalsozialismoaren goraldiak ekarriko zuen Bauhauseko maisurik aipagarrienak Alemania uztera behartuta egotea, artista “degeneratuak” zirelakoan. 1933ko abenduan, Klee Bernara itzuli zen, non Rupf senar-emazteen laguntza berezia izango baitzuen. Harreman pertsonala sekula eten ez bazen ere, hurbiltasun fisikoak areago estutu zuen oraindik haien arteko adiskidetasuna. Hala ere, 1935etik aurrera, Kleeren osasun-egoera ustekabea gaizkitu zen eta gaixotasun sendaezin bat diagnostikatu zioten, eta haren ondorioz hilko zen 1940an. 1935eko abenduan, *Arauen arabera landatzea* (*nach Regeln zu pflanzen*, 1935) akuarela oparitu zion Klee Margrit Rupf-i eskaintza honekin: “Marguerite Rupf andrearentzat, osasunez hobetzea opa diot. 1935eko Eguberria, K”. Margrit Rupf ospitalean zegoen, larri gaixorik. Egoera hura ikusita, 1936ko ekainean Rupf senar-emazteak Tarasp-era joan ziren (Engadina behea) Kleerekin batera tratamendua hartzera.

Bernara itzultzea inflexio-puntu bat izan zen Kleerentzat bere arte-irakasle eta abangoardiako sortzaile karreran, bai eta ziurgabetasun ekonomikoko garai bat ere. Rupfen bitartekaritzaz, Klee arte-salerosle bat aurkitu zuen Daniel-Henry Kahnweiler-engan: Parisko haren galeria, Galerie Simon, beraren ordezkari izango zen harrezkero eta bere obrak saltzeaz arduratuko zen. Kahnweiler Rupfen aspaldiko adiskidea zen, eta arte-saltzaile hari esker eraikiz joan zen Rupf arte kubistako bere bilduma ikaragarria. 1937an Kahnweillerrek esan zion Rupfi ia ez zela Kleeren obrarik saltzen: *Ilargi beteak lorategian* (*Vollmond im Garten*, 1934) pintura erostea izan zen Bernako bere adiskidearen berehalako erreakzioa, Kunsthalle Bern-en 1935ean egindako erakusketan hura ikusteko aukera izan baitzuen.

Lily Klee hil baino egun gutxi batzuk lehenago, Hermann Rupf eta Hans Meyer-Benteli-k artistaren legatu artistikoaren ardura hartu zuten. Rupf, gainera, Klee Elkartearen sortzaileetarikoa bat zen, eta han erosi zituen 1948an *Paisaia eszenikoa* (*Buehnen-Landschaft*, 1937) eta, 1950ean, *Mendiak neguan* (*Gebirge im Winter*, 1925). Aldez aurretik, 1944an, erosi zion Lily Kleeri *Eolikoa* (*Aeolisches*, 1938).

Rupf sistematikoki osatuz joan zen Kleeren obren bere bilduma eta pertsonalki interesatzen zitzaizkion lanak erosi zituen. *Paisaia eszenikoarekin*, 1913tik 1937ra bitartean, gaiaren ikuspegitik, arku bat marrazten zuen koadro bat erantsi zien bere funtsei. Estilistikoki, 1913ko *Paisaia eszenikoa* (*Bühnenlandschaft*) erosi zituen luma-muturrezko lehenengo marrazkiekin kidetuta zegoen. Weimarreko Bauhausen, titulu bereko beste pintura bat sortu zuen (*Bühnenlandschaft*, 1922), eta gai horri berriz ekin zion, baita ere, Bernako deserrian, mintzaira sinboliko berri batekin tamaina handiko obrak egiten ari zen garaian. 1937an gai berari heltzean, Klee seinale bat igortzen ari zen: ikuspegi narratibo batetik lehenengo pinturak agertoki teatral bat baldin bazeukan oraindik, 1937koak murriztu egiten du espazioaren sakonera eta bastidore bat du

bere baitan, historia zifratu baten proiektzio-plano gisa funtzionatzen duena. *Eolikon* gertatzen den bezala, zeinaren tituluak Eolo haizeen jainko mitologikoaren aipamena baitakar, formak eta espazioak elkar gurutzatzen dira kolore-guneen eta lerro piktorikoaren bitartez; lausotu egiten dira mugak.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

JAMES LEE BYARS

SUSANNE FRIEDLI

Harri filosofalak (*The Philosophical Stones*, 1975) eskulturak egurrezko bi idulki estu ditu, eta haietariko bakoitzak hareharrizko esfera banari eusten dio. Bi esferak kolore desberdineko harriz eginda daude, eta erdialdean badute zulo bat zeharkatu egiten dituen, urrez estalia.

Zutoinarri eta idulki soilak ez dira bakanak Byarsen obran. Hareharrizko bi esferak oreka ezegonkorrez pausatuta daude idulki estuen gainean. Behatzaileak ia begien mailan aurkitzen ditu idulkiok, eta, neurri batean, urrez estalitako bi zuloek ere begiak balira bezala begiratzen diote behatzaileari. Badirudi *Harri filosofalak* eskulturak ihes egiten diola irakurketa formalki minimalista bati eta are “erretratu”aren generokoa balitz bezala aurkezten du ikuslearen aurrean bere burua, nahiz obraren tituluak baldintzatzen duen, neurri handi batean, haren interpretazioa, ingelesez filosofo gailenen goraiamenezko monumentuekiko loturak gogoraraz baititzake.

Esferaren (edo zirkuluaren) forma geometriko elementala eta urrea eta hareharria bezalako materialen erabilera dira Byarsen obraren ezaugarriak, bere lana beti definitzen duen perfekzio formala iristeko lehiatzen den artista izanik. Zirkulua eta esfera harmoniaren eta perfekzioaren bere ideien adierazpena dira, eta Byarsek behatzailearekin partekatu nahi ditu kontzeptuok.

Material baliotsuek ere izugarri erakartzen dute artista: bere produkzio artistikoaren hasieran, adibidez, japoniar tina-paperak, zeta-paperak edo ehun bereziek seduzituta zegoen Byar, eta 1970eko hamarkadaren amaieratik aurrera zabaldu egin zuen bere langaien aukera, eta beiran eta harri berezietan interesatzen hasi zen, hala nola Tasosko marmolean edo Bernako hareharrian, Byarsek Bernan egin zituen bere egonaldi ugarietako batean ezagutua izango baitzuen, ziurrenik. 1969an bisitatu zuen artistak lehen aldiz hiri federala, Kunsthalle-n egin zen Harald Szeemann-en *When Attitudes Become Form* erakusketa gogoangarriaren kariatara. Garai hartan ekintza iragankorrekin eta performancearekin oso konprometituta bazegoen ere oraindik, hurrengo urteetan haren hiztegi artistikoa materialagoa egiten da, fisikotasun handiagoa hartzen du. 1978an Kunsthalle Bern-en bertan bakarkako erakusketa bat antolatzeraz gonbidatu zuten, eta han erakutsiko zituen, beste obra batzuen artean, Bernako hareharriz eginiko tamaina handiko lau pieza.

Ondo gauza jakina da Byars asiar dotrinen eta alkimiaren jarraitzailea zela. Testuinguru horretan, ez da harrizkoa ezaugarri nagusizat hain zuzen ere gogortasuna baina baita ere hauskortasuna duen material batean interesatua egotea, hareharria harea-ale txiki-txikitan desegin daitekeenez. *Harri filosofalak* obran agerian jartzen da, berriz ere, Byarsen bilaketa, betierekoa dena eta iragankorra dena, ikusgai dagoena eta ikusezina dena errepresentatu ahal izateko eran.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

ENRICO CASTELLANI

PETRA JOOS

Castelmasa, Italia, 1930

Gainazala topaketa amaigabeen, itxaropen desesperatuen, neurketa tautologikoen, estualdi existentzialen eta zehaztapen utopikoen lekua da.
–Enrico Castellani

1959an Enrico Castellani-k, Piero Manzoni-rekin batera, Azimut galeria eta izen bereko *Azimuth* aldizkaria sortu zuen. Zero eta Joera Berriak nazioarteko mugimenduetan koka zitezkeen artista italiar, aleman eta frantsesen hamabi erakusketako ziklo bat antolatu zuten Castellani eta Manzonik, Lucio Fontana¹ haien *spiritus rector*-ekin eta Dadamaino artista gaztearekin elkarlan adiskidetsuan, harik eta 1960ko uztailan galeria itxi zuten arte. Gertaera horrek eta *Azimuth* aldizkaria bi ediziotan argitaratu izanak 1960 inguruan italiar eta europar artean eredia ezarriko zuten abangoardiako joeren gune nagusi bihurtu zuten Milan. Sortzez espirituala eta analitikoa zen “artelan ireki” (Umberto Eco) baterantzako bide berriak zabaldu zituen arte baten sorburua izan ziren galeria eta aldizkaria.

Germano Celant-ek Minimalismoaren aitzindaritzat definitu zuen Castellani, eta gerraondoko garaiko pertsonaia artistikorik berritzaileenetakotzat jotzen da, hizkuntza formal bakar, logiko eta ezagut daitekeen baten sortzailea denez. 1959an egin zuen bere lehen bakarkako erakusketa Lausanako Galerie Kasper-en, 1964an Veneziako Bienalean parte hartzera gonbidatu zuten, eta, 1968an, berriz, Documenta IVn. Lucio Fontanaren eta arte objektualaren gainerako ordezkarien antzera, pintura eta haren irudi tradizionalak iruzurtiak gaintzeko borrokatzen da Castellani: objektu “autoerreferentzialak”, bere horretan “esanahi”² bat dutenak, sortzera bideratuta daude haren ahaleginak. Arteak imitatu behar ez duelako ideia dago erdian. Argia, itzala eta egitura koadroaren barnean daude. Horretarako, iltze-pistola baten bitartez tratatzen ditu Castellani oihalak —txuriak dira gehienak, monokromoak— eta haren gainazal “osoan zehar” uniformeki hedatzen ditu. Zenbakizko proportzio soil batzuek gidatzen dute gainaldean zeharreko erliebeen eta sakonuneen banaketa; bi iltze-ilarek sortzen dute banaketa hori, batek aurretik ekiten dio eta besteak, berriz, atzetik, indar berarekin³. Artistak eginahalez ekin zion bere ikerketa propioari eta iraultzaileari, keinu bera behin eta berriz, pazientzia handiz, etengabe errepikatzean oinarriturik, beti berdin irauten duen arren guztiz ere berria suertatzen den keinuan, alegia. 1959tik aurrera, Castellani uko egin zien bere ikerketa informalei eta oihalaren oinarria deformatzen hasi zen

hura espazioarekin erlazioan jartzeko eta extroflexioaren teknikaren bidez hura hautemangarri bihurtzeko, eta, izan ere, inolako aldaketarik gabe erabiliko zuen aurrerantzean teknika hori.

Barne-erritmoa aldatu egiten da iltzeen eraginez, leku hutsen eta beteen, argiaren eta itzalaren, txandakatze bat sortzen baitute, indar kontrajarrien oreka perfektu batez. Obra honek, bere tipologiatik berezia eta bitxia denez, aditzera ematen du Castellanik pinturak berezkoak dituen bitarteko tradizionalak —hau da, konposizioa eta kolorea— erabiltzeari uko egiteko duen asmoa. Mintzaira formal minimalista eta emozioz betearekin, artistak ezabatu egiten du erreferentzia deskriptibo eta sentimental oro, eta, era horretara, objektuaren erabateko despertsonalizazioa iristen du, non ez baita beste ezer geratzen interpretatzeko, edo, bestela esanda, ikusteko, benetan den hura ez bada.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharra

1. Adierazgarria suertatzen da ezen lehen aleko editoriala “Beyond painting” (Pinturatik harago) Fontanari eskainia egotea: “Berritzailea zen, hori denok ulertu genuen, eta ez bakarrik Milanen”. [\[itzuli\]](#)
2. “Konposizio-irizpide posible bakarra oinarritzko entitate bat edukitzearena da, hau da, lerro bat, mugagabeki errepika daitekeen erritmo bat, gainalde monokromatiko bat, zeina beharrezkoa suertatzen baita obrari berari infinituaren zehaztasuna emateko, denboraren jokabidearen mendean jar baitaiteke, hura denez imajina daitekeen dimentsio bakarra [...] Ni perimetrotik hasten naiz beti, eta han sortzen ditut abiapuntua osatzen duten zatiketa aritmetikoak [...], gainaldearen barruan gertatzen dena aleatorioa da [...] eta perimetroan nik alde zurretik prestatu dudanak kontrolatzen du aleatoriotasuna [...], kausalitatea progresio aritmetikoz sortzen da”. [\[itzuli\]](#)
3. Kontrako poloetan lan eginez, infinitu bide erritmiko posiblei esker, gainaldea nekaezinik aldakor bihurtzen da. “Azken batean, norberak koadro bera margotzen du beti”, aitortuko zion, harro, artistak Carla Lonzi-ri 1969an. [\[itzuli\]](#)

CARLOS BUNGA

SUSANNE FRIEDLI

Oporto, Portugal, 1976

Carlos Bunga-ren obra artistikoaren erdian espazio urbanoaren, arkitekturaren eta gure gizartean etengabe aldatzen ari diren bizi-baldintzen kezka dago. Pinturatik abiatutik, collagearekin, marrazkiarekin eta performancearekin zabaltzen du Bungak bere jarduera artistikoa, harik eta eskulturara eta instalaziora iritsi arte. Bungaren obran, kartoia funtsezko zeregina du eta bihurtzen da ez bakarrik elementu arkitektoniko espazioan, haren pinturaren euskarri fisiko ere bai. Artistak berak dioenez: “Kartoia objektu industrial bat da, kontsumo-gizarte baten, masa-kulturaren, emigratio-joeren, hizkuntza eta pertzepzio anitzen produktua”¹.

Eraikuntza piktorikoa #11k (2016) sailarekin, Bunga Konstruktibismoaren tradizioan kokatzen da, zentzu honetan, alegia, ikuspegi formal batetik oinarritzko egitura nabarmen geometrikoa erabili izanean. Euskarriek enbalaje-materialak gogorarazten dituzte; adibidez, kartoizko kutxa baten hondoa edo tapa. Askotan, Bungak egitura geometriko gehigarri bat sartzen du “espazioak” kartoizko eskuarekin ordezkatzeko, eta horrek areago nabarmentzen du espazio arkitektoniko baten ideiak duen eredutasuna. Maketan edo eredu arkitektonikoan ez bezala, Bunga ez da saiatzen bere sormen-prozesuaren aztarnak ezabatzen: kolaren eta pintura industrialaren aztarnak nahasi egiten dira osotasun bat eratzeke, zeinaren izatea gehienbat keinu nabarmen eta batzuetan ia adierazgarri, horien mende baitago. Eta, azken batean, pintura-aztarnen atzean ageri diren etiketa autoitsaskorrek kartoia iraganeko erabilerak dakartzate gogora. Erabilitako materialek eta koloreek, bere gordintasunean eta berehalakotasunean, giro trinko eta sensual bat ematen badiote ere obrari, forma soilek, motibo geometrikodunek, keinu arkaikoetan pentsarazten digute.

Carlos Bungaren obrarekin, Rupf Fundazioak gaur egungo erosketa batekin zabaltzen ditu pintura kontzeptualeko eta “monokromo”ko bere funtsak. *Kontzeptu espaziala* (*Concetto Spaziale*, 1965), Lucio Fontana-rena; *Kolore gorriko espazio-gorputza* (*Farbraumkörper Rot*, 1979/83), Gotthard Graubner-ena; eta *Farmazia* (*Pharmacy*, 1988), Olivier Mosset-ena, atzealdetzat harturik, Bungaren obra espazio piktoriko hedatu gisa agertzen zaigu, halaber. Haren pintura ez da gainaldera bakarrik mugatzen, aitzitik, kolore-espazio bilakatzen da, kontu sozial eta kolektiboak buruz aldi berean gogoeta egiten duena. “Kartoia erabiltzen dut, baina ez dut kartoiaz hitz egiten. Mintzairi heltzeko eta espazioa/denbora edo erreala/irreala erreferenteak oinarritzat dituzten gogoetak planteatzeko baliabide gisa funtzionatzen du kartoia”², dio artistak.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Carlos Bungarekiko elkarrizketa, hemen: Carlos Bunga, *A temporalidade do espaço*, erak. kat., Espaço Avenida, Lisboa, 2010, 118. or. [itzuli]
2. *Ibid.*, 118. or. [itzuli]

CHRISTIAN MEGERT

SUSANNE FRIEDLI

Berna, 1936

Espazio berri bat sortu nahi dut, hasierarik eta amaierarik gabeko espazio bat, non dena bizirik egongo den eta bizitzera bultzatua izango den; espazio bat, aldi berean izango den lasaia eta zaratatsua, finkoa eta mugikorra. – Christian Megert¹

Christian Megert-en Manifestuan agertzen dira hitz horiek; manifestu hori 1961ean idatzia da, eta agerian uzten du Zero mugimenduarekiko eta haren protagonistekiko hurbiltasuna —Otto Piene, Heinz Mack eta Günther Uecker—, haien giroan mugitzen baitzen Megert 1950eko hamarkadaren amaieran. Frantziako Errealista berriak, Nul-eko neerlandar bikotea edo Azimut galeriaren inguruko eszena italiarra, Piero Manzoni, Lucio Fontana eta Enrico Castellani partaide dituena, bat datoz honetan: bete-betean parte hartzen dute erakusketetan eta manifestuetan, eta, beste sortzaile batzuekin bat eginik, arte-modu berriak bilatzen zituzten, eta arte-modu berri horiek, iraganaren zamatik libre, hasiera berri bat eratu beharko zuten. Zero mugimenduak lurralde berri bat konkistatu nahi zuen, han libre eta interdependente mugitu ahal izateko: “Gelditasuna da Zero, hasiera da Zero”².

Berrogeita hamarreko urteen erdialdeko Megerten pinturan berehala nabarmendu zen boladan zeuden joeren esplorazioa: Tachismoari kontrajarrita, pintura monokromo eta informal bat hasi zen gai figuratiboak ordezkatzeko. Egitura erretikularrak dituzte ezaugarritzat haren koadroek, eta “espazio” berri immaterialen bilaketa sumatzen da haietan. Haren lehen oihaletan —hala nola *Pintura txuria 3. zb.* (*Weisses Bild Nr. 3*, 1956)— badago jadanik behin eta berriz agertuko den motibo bat, ispiluak erabiliz haren obran geroztik azalduko dena: “Baldin eta jartzen baduzu ispilu bat beste baten aurrean, bukaerarik eta ingururik gabeko espazio bat aurkitzen duzu, aukera mugagabeak dituen espazio bat, espazio metafisiko berri bat”³. Pintura honetan oraindik ez da ispilurik ageri, puska bat baizik, ustez zorira aukeratua, kolore griseko lerro horizontalen eta bertikalen egitura baten artetik, zeina, irudimenean, aise heda baitaiteke koadroaren mugetatik harago. Pavatex xafla baten (zuntz begetaleko ohol mota bat) gainean ezarritako jute zakarrak badirudi gehiago egituratzen duela oraindik koadroaren gainaldea. Haren espazio immaterialen izate fisikoa eta haptikoa, geroago haren ispilu-objektuetan islatuko dena, agerian dago jadanik pinturan: geruza lodi baten bitartez, aldez modu ia keinuzkoan aplikatua, erliebe bat tankeratzen du, esperientzia espazial metafisiko berrien bilaketa areago nabarmentzen duena.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Hemendik aterea: "Ein neuer Raum", Christian Megert-en Manifestua, 1961, hemen: Kuhn, Anette, *Christian Megert. Eine Monographie*, Berna, 1997, 6. or. [\[itzuli\]](#)
2. Horri dagokionez, ikus baita ere: "Zero – Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre", erak. kat., Museum Kunst Palast Düsseldorf, Düsseldorf, 2006, 279. or.; bai eta Stachelhaus, Heiner, *Zero: Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*. Düsseldorf, 1993, 49. or. [\[itzuli\]](#)
3. 1. oharraren arabera. [\[itzuli\]](#)

LUCIO FONTANA

CORINA MEYER

Rosario, Argentina, 1899 – Varese, Italia, 1968

Tenpera txuria oihal gainean eta formatu bertikala: zentzu horretan, hemen aztertutako obra pintura bat da. Hala ere, gero Lucio Fontana-k berrogeita hamabi zulo egin zizkion. Obra piktoriko bati kolorea aplikatzen zaion bitartean, alegia, erantsi egiten zaio materiala, pieza honi, aitzitik, artistak substantzia kentzen dio¹. Erabilitako tresnaren² aipua egiten dute zuloek, eta tresnak, bere aldetik, Fontanaren jatorri artistikoak nabarmentzen ditu: hasieran, eskultore gisako prestakuntza jaso zuen aitaren estudioan. Tratamendu horren bitartez, absurdora murrizten du artistak irudi piktorikoa. Bi dimentsioko plano piktorikoa hiru dimentsioko irudiaren sakonera egokitzea gertatzen da ez bakarrik zuloen gunean oihala goratuz edo hondoratuz, areago, Fontanak, oihalaren atzean dagoen espazioa ere askatzean, “irudian sakonera jakin bat” sartzen du, beraz, pinturaren “perspektibaren³ ilusioaren ordez. Orduan, pintura gisa edo eskultura gisa interpretatu beharra dago objektua?

Neurri bateraino erregularrak diren tarteetan kokatuta ageri dira zuloak, eta eratzen dute, hala, forma eliptiko itxi bat, oihalaren gainaldean oso-osorik datzana. *Giro espazialak (Ambienti spaziali)* eratzen duten lan-sortaren atzealdean, non Fontanak argiarekin eta espazioarekin joketzen baitu argi-gorputz eskegien laguntzaz, agerian gelditzen da Bernako Bildumako pieza honek duen izarren⁴ hurbiltasun ideala. Ez litzateke zaila oihalaren atzean argi-iturri bat imajinatzea, artistaren beste obra batzuetan ageri direnak bezalakoa⁵, eta horrekin zeruko gorputzen antzeko efektu bat lortuko litzateke.

Fisikaren eta Teknologiaren arotzat⁶ zeukan Fontanak bere garaia —izan ere, pieza hau sortu baino urte gutxi batzuk lehenago espazioko abenturak bere goren unea izan zuen, gizakia ilargira iritsi zenean—. Fontanari ez zitzaion bere obran figuratiboa zena interesatzen; haren ustez, esan zitekeen guztia esanda zegoen artean, eta, gerraondoaren garaian, “espíritu berri baten premiei”⁷ [erantzun] behar zien arte-forma berri bat sustatzeari eman zitzaion. 1946tik aurrera, beste artista batzuekin batera, hainbat manifestutan⁸ erreibindikatu zuen ezen arte berri horrek “naturatik [hartu behar] zituela bere elementuak. Existentziak, naturak eta materiak denboran eta espazioan hedatzen den batasun perfektu bat eratzen dute”⁹. Artista horien asmo gorena zen “gauzen funtsa inolako gehigarri motarik gabe errepresentatzea”¹⁰. “Manifesto tecnico dello spazialismo” haren 1951ko manifestuan, Fontanak zehazten zuen arteak hiru kategoria hartu behar zituela bere baitan: “Margoa, elementu espazial gisa, hotsa, denborazko elementu gisa, eta mugimendua, denboran eta espazioan garatzen dena: hiru horiek dira izatearen lau dimentsioak bere baitan hartzen dituen arte berriaren oinarrizko formak”¹¹.

Manifestu horiek¹² irakurtzean, halakoxe dogmatismo bat geratzen da begien bistan, era horretako testuek ezaugarri hori izaten dutenez. Egileek sutsu egin ohi diote aurre dotrina artistiko tradizionalari eta gelduari: artearen teoriako kontzeptuak erabiltzen dituzte, Leon Battista Alberti-rengandik hasi, tartean Giorgio Vasari, eta André Félibien-enganaino doazen artearen historiako idatzietatik hartuak. Marraskia eta konposizioa egiten dituzte arte zurrun baten nagusitasunaren erantzule, eta argudiatzen dute ezen, historian zehar, kolorean kontzentratzeak dinamikoagoa bihurtu duela artea¹³. Hala eta guztiz ere, adierazgarria suertatzen da Fontanaren Bernako obrako zulo horiek marrazkiaren legeen arabera izatea gehienbat¹⁴. Horrek gogorarazten digu Roger de Piles-ek eta bere kideek 1700 inguruan Parisko Académie Royale de Peinture et de Sculpture-rekin izan zuten eztabaida, haiek ere kolorearen nagusitasunaren alde baitzeuden Akademiak ezarritako dotrina artistiko zurrunaren aurrean¹⁵.

Manifestu zuriaren egileentzat, pintura eta eskultura bezalako diziplina artistikoak bereizteak ere zama astuna suposatzen zuen: sintesi bat erdiestea zen haien helburu nagusia. Nahiz obra horretan Fontanak kolorea oso era murriztean erabili duen eta hotsik ere sortu ez duen, sinestesian aditua ez den behatzaile batentzat, Manifestuak eskatzen duen moduan, bateratu egin ditu, ordea, pinturaren eta eskulturaren genero klasikoak “keinu iraultzaile batekin”¹⁶. Horren ondorioz, *Kontzeptu espaziala* (*Concetto spaziale*) deitzen dio obrari— 1949tik aurrerako ia bere obra guztiei bezala—¹⁷.

Lucio Fontanak ez zuen oihalaren bere tratamendua eraso batekin identifikatu nahi —hala *Taglietan*, obra zartatuetan, nola *Buchietan*, zuloz zulatutako objektuetan, aipatzen ari garen hori bezalakoetan—¹⁸. Eta, hala ere, ebakidura horiek ez dirudite soilik “sorkuntza artistikoaren ekintzaren aztarnak”¹⁹, areago dira, aitzitik, dotrina zurrun baten aurkako borrokaren erretratu bat: obra horietan, Fontanak modu eredugarrian suntsitzen du pinturaren generoa eta artearen kontzeptu berri bat sartzten du haren orde²⁰.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharra

1. Ikus horri buruz Krähenbühl 2011–12. [itzuli]
2. Ikus Gottschaller, Pia, *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, Los Angeles, 2012, 21–33. or. [itzuli]
3. Krähenbühl 2011–12. [itzuli]
4. Adibidez, 51–52 A 1 zb. eta 56 A 2 obrak, hemen: Enrico Crispolti, Crispolti 2015en arabera. Ikus, baita ere, Pfeiffer, Anna, “Fontana 1946: Die wahre Eroberung des Raums”, hemen: Renn, Wendelin (ed.), *Der unbekannte Fontana*, erak. kat., Städtische Galerie Villingen-Schwenningen, 2003, 17. or. eta hurrengoak. [itzuli]
5. Adibidez, 64 A 2, 67 A 2 eta 67 A 3 zb. obrak, hemen: Enrico Crispolti, Crispolti 2015en arabera. Ikus White, Anthony, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, Cambridge, 2011, 177–86. or.; eta, baita ere, Meneguzzo, Marco, “Sky in a Room”, hemen: Meneguzzo, Marco, Di Marino, Bruno eta La Porta, Andrea (ed.), *Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte italiana/Artists in Space. From Lucio Fontana to the Present: Environments in Italian Art*, italerazko/ingelesezko testua, erak. kat., Complesso Monumentale del San Giovanni, Catanzaro, 2013, 25–31. or. [itzuli]

6. Fontana, Lucio, *Manifiesto Blanco*, Buenos Aires, 1946, ed. alemanez: *Weißes Manifest*, hemen: Ballo, Guido, *Lucio Fontana*, Arianna Giachi-ren itzulpena, Kolonia, 1970, 185. or. [\[itzuli\]](#)
7. *Ibid.*, 186. or. [\[itzuli\]](#)
8. Berak Buenos Airesen sortutako Accademia di Altamira-ko artista gazte batzuekin batera garatu zituen Lucio Fontanak *Manifiesto blancorako* ideiak. Gerora, Bernardo Arias-ek, Horacio Cazeneuve-k eta Marcos Fridman-ek idatzitako *Manifiesto blancon* gauzatu ziren ideia horiek. Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hausen eta Jorge Rocamonte izan ziren beste sinatzaileetako batzuk. Fontanak berak ez zuen sekula Manifestua sinatu; ikus, Messer, Thomas M., *Lucio Fontana. Retrospektive*, erak. kat., Schirn Kunsthalle, Frankfurt; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, 1996, 19. or. [\[itzuli\]](#)
9. Lucio Fontana, Guido Ballo-ren arabera aipatua, 7. oharren arabera, 188. or. [\[itzuli\]](#)
10. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
11. Fontana, Lucio, *Manifiesto tecnico dello spazialismo*, Milán, 1951, alemanezko ed.: *Technisches Manifest des Spazialismo*, hemen: *Ibid.*, 230. or. Horri buruz, baita ere, Anna Pfeiffer, 5. oharren arabera, 17–24. or. [\[itzuli\]](#)
12. Fontanak sustatu eta haren obra markatu zuten manifestuetako batzuk 1935 eta 1952 bitartean sortu ziren, eta guztiak hemen berrinprimatuta daude: Fontana, Lucio, *Manifesti scritti interviste*, Angela Sanna (ed.), Milan, 2015, 9–34. or. [\[itzuli\]](#)
13. Lucio Fontana, Guido Ballo-ren arabera aipatua, 7. oharren arabera, 186. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
14. Ikus Lüthy, Michael, “Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Delacroix – Fontana – Nauman”, hemen: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 46/2, 2002, 239. or. [\[itzuli\]](#)
15. Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708. [\[itzuli\]](#)
16. Hirner, René, “Aktzeichnung oder Concetto spaziale? Über das Verhältnis von mimetischer und nicht-mimetischer Kunst in Fontanas Werk”, hemen: erak. kat., Villingen-Schwenningen, 5. oharren arabera, 27. or. Fontanaren kontzeptu espazialaz eta haren *Concetti Spazialiak* haren obraren osotasunean egokitzeko duten eraz ere hitz egiten da hor. [\[itzuli\]](#)
17. Bernako obraren jatorriaz, ikus Crispolti 2015, II. liburukia, 65 B 2 zb., bai eta Kunstmuseum Bern-en eta honako galeria hauen arteko gutun-trukea ere (ikus Kunstmuseum Bern-en Artxiboa, lan-dossiera): Marlborough Galleria d’Arte, Erroma (hark hartu zuen artistaren obra); Galleria Notizie, Turin; Acquavella Galleries, New York; bai eta Galerie Marika Malacorda, Geneva, zeinari obra erosi baitzitzaion. [\[itzuli\]](#)
18. Krähenbühl 2011–12. [\[itzuli\]](#)
19. Pfeiffer, Anna, “Fontana, Lucio”, entziklopediako artikulua, hemen: *Allgemeines Künstlerlexikon*, XLII. liburukia, 2004, 168. or. [\[itzuli\]](#)
20. Ikus Lüthy, Michael, 15. oharren arabera, 238–40. or.; Anthony White 2011, 6. oharren arabera, 195–206. or.; eta, baita ere, Oetl, Barbara, *Weiss in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe*, Ratisbona, 2008, 199. or. eta hur. eta 207. [\[itzuli\]](#)

PIERO MANZONI

CORINA MEYER

Soncino, Italia, 1933 – Milan, Italia, 1963

Zer sonoritate du *Ácromo* (*Achrome*, 1962) Bernako obrak? Edo, bestela esanda, zein da haren intentsitatea? Piero Manzoni artista kanporakoia izan zen, eta hark sortutako obrek ez zuten hots entzungarrik egiten eta ez ziren, ezta ere, irudizko zentzuan hostunak edo zaratsatuak suertatzen (airezko gorputzak edo ehunekiko lanak), baina haien oinarritzko ideiak eta aurkezpen-erak arreta jakin bat eskatzen zuten.

Hemen aztertzen den obrak bi zati ditu: egur kontraxapatuzko plano piktoriko batek — behatzailearentzat hauteman ezina den zerbait—, kolore beixez estalitako belusez estaliak, benetako objektuaren euskarri eta atzealde funtzioa betetzen du, zeina nylon gordinezko zuntzez sortua baitago. Zuntz hauen sei azao, luzera desberdinekoak, hirurogeita hamar zentimetrotaraino iristen direnak gutxi gorabehera, gainaldearen gainean ezarrita ageri dira, oso elkartuta. Pieza ainguratuta dagoen lekuan, euskarriaren goialdean, xerlo trinkoak eratzen dituzte delako azao horiek; beherantz, berriz, sakabanatuxeago zintzilikaturik daude. Zuntz horiek ez dira oholaren ezkerreko eta eskuineko kanpoko ertzetatik zeharo irteten. Aise jar izan zitezkeen euskarriaren laukian erabat sartuta geratzeko moduan. Horren ordez, muturrak, urriak, koadroaren behealdeko ertzetik irteten dira, eta adatsen edo bizar luze baten antza dute.

Ácromok, zeina baita obra hau dagokion sailaren titulua, kolore zuriko edo “akromo”, alegia, “kolorerik gabeko” objektu mural multzo oso bat hartzen du bere baitan¹. Igeltsuz edo kaolinez tratatutako oihalak dira gehienbat; geroago, kotoia, alfonbra motako material sintetikoak, edo larruak hartuko dituzte barnean². Manzoni *Ácromo* horietako ehunka pieza egin zituen, eta, kasu bakoitzean, egitura desberdinak erabili zituen, zirkuluak, lerroak edo karratuak bezalako forma geometrikoetan oinarrituak, sarritan. Horietako batzuetan nylon gordina erabili zuen, euskarriaren gainean jartzen zuena, halako moduan, non bai baitzirudien erdialdetik abiatuak lehertzen ari zela edo sakabanatzen; beste batzuetan, materiala modu laukizuzenean antolatuta aurkezten da eta azala balitz bezala ebakia³: hemen aztertzen den obrak, forma laukizuzenekoak, nylongo xerloen bitartez azpimarratzen du bertikalitasuna.

Artistak uko egiten zion figurazioari eta esanahi-zama gehiegizkoari: haren obrek izan egin behar zuten, besterik gabe⁴. “Manzoniren arabera, obrak ez dauka han dagoen objektua, ikusgarria, besterik, eta ez dagokio bere buruari baizik”. Keinu piktoriko batek eta kaligrafia artistiko batek ez zuten jadanik sekula

obra definituko, aitzitik, ideia kontzeptualizatuak definitu beharra zeukan obra, tonalitate batek edo hizkuntza formal batek faltsutu gabeak”². Germano Celant honela mintzo da horretaz: “materialak berez duen nagusitasuna, bere lege propioak erakusten dituena, adierazpen-aratz baten forma gisa”⁶. *Ácromoek* “ez dute helbururik”⁷, eta horrek eutsitasun handia iradokitzen du. Barbara Oetl-en arabera, berriz, Manzoniaren obra isiltasuna darie, edo, erabateko isiltasuna existitzen ez denez, “zarata zuria” emititzen dute plano bisual batean⁸.

Hala ere, artistaren obra kontrastez betea dago. Izan iragankorra dena eta betierekoa dena [*Artistaren kaka* (*Merda d’artista*, 1961)⁹, zeinak, pote batean sartuta, museoek gorozkiak kontserbatu edo mantendu egin behar ote dituzten baitio inplizituki]; aske dena eta itxian dagoena (lerro amaigabeki luzeak, pota batean konprimatuak); edo benetakoa dena eta faltsua dena, kasu honetan bezala; Manzoniaren obrek, beren kontraesanen bitartez, zerbait eragiten diote behatzaileari (adibidez, nazka edo jakin-mina): pieza honen kasuan, objektuari heldu nahiko dio, beharbada, zeina ezinezkoa baita, alde batetik, teknikoki, zeren eta plexiglaseko kutxa bat bai baitago kontserbazio-arrazoientatik, eta, bestetik, etikoki, museoaren testuingurua dela eta. Behatzaileak ezin du sorgor gelditu Manzoniaren lanen aurrean.

Bere tonalitate “akromoa”k eta berari izendatutako esanahi bat ez egoteak ematen diote soil-soilik edukia obrari. Materiala forma geometriko batean konprimatzeko ekintza, berriz, bai eta erliebearn eta hiru dimentsiotasunaren bitartez hura dinamizatzea energia hutsa dira. Behatzailearen inplikazio aktiboa sorrarazten du horrek —non desirak sortzen baitira, baina ez zaizkio, hala ere, asetzen—, eta erreakzio hori, Manzoniaren obra batzuetan, basatia izatera ere iritsi da (arestian aipatutako *Artistaren kaka* obran bezala, adibidez)¹⁰. Artistak manipulatu egiten du; berak du kontrola, eta objektua eta ikuslea menderatzen ditu¹¹, eta hori intentsua eta irudizko zentzuan zaratatsua suertatzen da, eta kokatzen da obrari besterik gabe izaten uzteko artistaren nahiaren kontrako aldean.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. *Akromoei* buruz, ikus Oetl, Barbara, *Weiss in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe*, Ratisbona, 2008, 209–45. or.; eta, baita ere, Engler, Martin (ed.), *Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden*, erak. kat., Städel Museum, Frankfurt, 2013. Engler-ek obra pikturikotan zatitzen ditu sail honetako lanak, *Akromoak I* (*Achromes I*), eta objektuak, *Akromoak II* (*Achromes II*). [itzuli]
2. Material horien alderdi sentzorialaz eta haptikoaz oro har, ikus Oetl, Barbara, 1. oharraren arabera, 228. or., eta Engler, Martin, 2. oharraren arabera, 104. or. [itzuli]
3. Ikus horri buruz, Celant, Germano, honen arabera: Celant 2004, II. liburukia, 979, 985, 991 zb. [itzuli]
4. Spahn, Barbara, *Piero Manzoni (1933–1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben*, Munich, 1999, 22. or. [itzuli]
5. Krähenbühl, Franz, “Von der Oberfläche zur Substanz. Eine auf die Wirkung bedachte Materialisierung”, hemen: Berna/Wurzburgo 2011–12, 29. or. [itzuli]

6. Celant, Germano, honen arabera: Celant 2004, I. liburukia, XXXI. or. [itzuli]
7. Oettl, Barbara, 1. oharren arabera, 217. or. [itzuli]
8. *Ibid.*, 216. or. [itzuli]
9. Celant, Germano, honen arabera: Celant 2004, 889. zb. [itzuli]
10. Celantek defendatzen du, aitzitik, ezen Manzoni objektuaren sortze-prozesutik at uzten duela bere burua eta artistaren mistika pertsonala ezeztatzen duela era horretara. Celant, Germano, hemen: *Piero Manzoni 1933-1963*, erak. kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, eta Kunsthalle Tübingen, Tübingen, 1973, orrialderik gabea. [itzuli]
11. Ikus horri buruz arrautza egosiekiko arte-kontsumoaren performancea, besteren artean hemen aipatua: Oettl, Barbara, 1. oharren arabera, 211. or. [itzuli]

MERET OPPENHEIM

PETRA JOOS

Berlin, 1913 – Basilea, Suitza, 1985

Askatasuna ez dute oparitzen, hartu egin behar izaten da. –Meret Oppenheim

Meret Oppenheim XX. mendeko artistarik garrantzitsuenetako bat da. 19 urterekin Parisera joan zen pintore izateko eta aztoratu egin zuen gizonezkoen mundua, Parisko giro artistikoa gizonentzat mugatua zegoenez, ez “bakarrik” surrealisten musa gisa, baita ere artista independente eta original gisa. Pertsonaia liluragarria izan zen, atzetik sakontasun handiko obra utzi zuen, eta gaztarotik jadanik mito bihurtu zen. Bere lanetan ageri-agerian jolasten da erotismoarekin eta sexualitatearekin, nahiz bere garaian gai hori salbuespen hutsa zen oraindik, eta aurreratu egin zitzairen, hala, feminismoaren geroztikako ordezkari, ez bakarrik bere artean, baita bere bizitzan ere: “Ausartu ere egingo nintzateke esaten ezen, emakume gisa, norberak bere bizimoduan frogatu beharra daukala emakumea milurte askotan mendetasun egoeran edukitzeko baliatu izan diren tabuak ez direla jadanik baliagarriak”. Man Ray argazkilaria 1930eko hamarkadan biluzik egin zizkion erretratuek, *Erotika lausotua* (*Érotique voilée*), eskandalo handia eragin zuten: itxuraz baizik ez zen hura gizonezko fantasia bat, zeren eta Oppenheim dena izan zitekeen, emakumezkoen mendetasun-sinbolo bat izan ezik.

1936an *Gosari ileztatua* (*Déjeuner en fourrure*)¹ sortu zuen, ilez estalitako bere katilu ospetsua, alegia, Surrealismoaren ikono bilakatu zena, eta haren atzetik etorri ziren kategoria-itsasa zuen *garagardo-pitxarra*, erditik lotutako lokaridun *zapata-parea* eta azkazala gorriko *larruzko eskularruak*, piztia baten atzaparren antzekoak direnak eta, aldi berean, efektu guztiz erotikoa eragiten dutenak.

Subkontzientearenganako begiradak garrantzi handiko zeregina izan zuen Meret Oppenheimentzat, bere garaiko askorentzat bezala. Ezkutuan dirauenarentzat forma bisual bat emateko etengabeko bilaketan, artistak, bere buruaz seguru eta inkonformista, metodo artistiko gisa aurkezten du jolasa. Haren obran zirriborrotuta daude jadanik gaur egungo artean komun bihurtu diren prozesuak, hala nola lan diziplinartekoa, gai eta forma aniztasuna eta teknika eta material aukera zabal baten erabilera. Haren produkzioa anitza eta guztiz independentea da, eta pintura, eskultura, poesia eta diseinua hartzen ditu barnean, eta uko egiten dio sailkapen estilistiko orori. Oppenheimen interesa sexuen, gizakiaren eta animalia-aren, naturaren eta kulturaren, ametsaren eta errealtatearen arteko metamorfosian zentratzen da. Mitoak, jolasak eta ametsak ditu artistak abiapuntutzat C.G. Jung-en eredu literarioak eta idatziak bezainbat².

1975ean, Meret Oppenheimek Basilea Hiriairen Arte-Saria hartu zuen. Lau urte lehenago sortua zuen *Aurpegi bat hodei batean* (*Gesicht in Wolke*) obra. Bere hitzaldian, bere uste tinkoak laburtu zituen: “Uste dut, beldur naiz, Lurreko herri guztiek gu orain gauden fase hau igaro behar dutela, bere materialismo bihozgabearekin, bere basakeriarekin, ondasun absurdoen gosearekin, gu orain esperimentatzen ari garen bezala, natura-zientzien emaitza liluragarrien albo-efektu bat bezala. Adimena, lanabes zehatz hori, garatu ahal izateko, geroratu egin behar izan dira beste nolakotasun batzuk. Baina iruditzen zait iritsi garela puntu batera, non nolakotasun horien falta modu lazgarrian sumatzen baita. Aipatzen ari naizen nolakotasunak sentimendua, sena eta jakinduria deitzen dira”³.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. “Behin, Café de Flore-n, nire adiskide Dora Maar-ekin eta Picasso-rekin topo egin nuen, eta larruzko nire eskumuturrekoa erakutsi nien. Barre egin genuen, eta dena larruz estal daitekeela esan genion elkarri. Nik esan nien: ‘Kikara hori, edo plater hori, adibidez’. Handik gutxira, Breton-ekin topo egin nuen Saint-Germainen eta objektu-erakusketa batez hitz egin zidan; zerbait sortzeko eskatu zidan. Kirara eta plater larruz estaliaren ideiaz oroitu nintzen [...] Dibertitu egiten ninduen portzelanaren eta larruaren arteko kontrasteak, bai eta metalaren eta eskumuturrekoaren larruaren artekoak”. *Meret Oppenheim*, erak. kat., Musée d’art moderne de la ville de Paris, 1984/10/27/-/12/10, 16. or. [itzuli]
2. “14 urte nituenez gero, apuntatu egiten nituen nire ametsak. Hala ere, ez nuen askoz beranduago arte ikasi haiiek aztertzen. Ametsek pertsona bat zein puntutan dagoen adierazten dute, eta gidarizat balio zaizkio”. *Ibid.*, 17. or. [itzuli]
3. *Ibid.*, 33. or. [itzuli]

HANS ARP

RAINER LAWICKI

Estrasburgo, Frantzia, 1886 – Basilea, Suitza, 1966

“LAU IZATE DAUZKAT”

lau izate dauzkat. bi gauza dauzkat. bost zentzumen dauzkat. zentzumena absurdo bat da. natura zentzugabekeria da. lekua hor naturarentzat hor. natura arrano txuri bat da. leku dada bat natura dadarentzat. liburu bat moldatzen dut bost botoirekin. artearen liskarra burugabekeriarik beltzena da. dada zurichen jaio zen. zurichi estrasburgo kentzen bazaio, 1916 gelditzen da¹.

1915ean sartu ziren Rupf Bilduman Hans Arp-en lehen obrak, zeinak, oso modu esangurantsuan, *papier collé* [paper itsatsiak] kubistekin kidetutako collageak baitziren. Handik soilik urtebetera, *Torse andrea kapelu izurtuarekin* (*Madame Torse mit Wellenhut*, 1916koa) egurrezko erliebea gehitu zitzaion. Planoaren eta espazioaren arteko erdibidean daude obra horiek: hibrido bat dira, ezin baitira ez marrazkitzat eta ez eskulturatzat hartu, formatatik abiatuta eraikitako objektutzat baizik.

1910ean Arpek Moderne Bund (Aliantza Modernoa) sortu zuen Oscar Lüthy-rekin eta Walter Helbig-ekin batera, eta, 1911n, bere lehen erakusketa antolatu zuen. 1914ko abuztuan, Berlinen eta Kolonian egonaldi bana egin ondoren —han ezagutu zuen Max Ernst—, Parisera joan zen, baina 1914eko maiatzean, Lehen Mundu Gerra bitartean, Suitzara ihes egin behar izan zuen. Askonan eta Zurichen bizi izan zen, non, 1916ko otsailean, Hugo Ball-en Cabaret Voltaire zabaltzen parte hartu baitzuen, espazioaren apainketa eginez, eta Dada mugimenduaren kide aktibo suertatu zen, haien bileretan umorez parte hartu baitzuen, zalantzarik gabe, baina modu diskretu samarrean, hala ere. Haren sorkuntza lana Kubismotik Dadaismoraino eta Surrealismoraino hedatu zen. Arp abangoardiaren erdigunean aurkitzen zen, eta ahaleginik egin behar izan gabe mugitzen zen han, eta haren obra abstrakzioaren eta figurazioaren artean zegoen.

Mugimendu dadaistaren lehen urteetan, Arpek berdin erabili zituen hala figura geometrikoa nola forma organiko biomorfikoak. *Forma lurtarrak* naturatik beretik datoz, eta erliebeek giza formak nabarmentzen dituzte, hala nola burua, bibotea edo zilborra. Zentzu horretan, Arpen pentsamendu artistikoa deskriba

liteke aurkakoen arteko oreka gisa, zeina mugitzen baita arrazionalismoaren eta subjektibotasunaren, erregulartasunaren eta bat-batekotasunaren, artifizioaren eta naturaltasunaren kontrako poloen artean. Zentzua du, beraz, Arpek hasieran olio-pinturari uko egitea eta nahiago izatea artistikoak ez diren materialak erabiltzea bere “paper itsatsietan”, eta, azkenik, halabeharrea hautatu izana konposizio-baliabidetzat. Natura jartzen du gauza guztien gainetik, baina irudizko zentzuan: ez du naturaren errepresentazio mimetikoak baldintzatzen haren esplorazio artistikoa, naturak berak bezala sortzen, nolabait, aritzearen konbentzimenduak baizik, prozesu naturalaren antzeko modura. “Arte Zehatza” deitzen zion Arpek lan egiteko era horri, eta erreferentzia hori bera aurkituko dugu, baita ere, haren eskulturen tituluetan. “*Konkretionek* kondentsazioaren, gogortzearen, koagulazioaren, trinkotzearen, amalgamaren prozesu naturala izendatzen du”².

Konkor biribileko *Zehaztapena* (*Konkretion*, ca. 1947–ca. 1960) eskulturak, 1991 arte Rupf Fundazioan sartu ez zenak, bi bertsio ditu, bata marmolezkoa eta bestea igeltsuzkoa, eta Arpen jardunaren printzipioetako baten eredu da, zeren eta haren eskultura asko material eta tamaina desberdinetan egin baitzituen gerora. Sormen-prozesu luzean zehar, ez bakarrik forma haziz doa bere behin betiko itxura iritsi arte, bere anbiguotasunari eutsiz, areago, pieza bakar gutiziatu horrek efektu berriak eta errealitate berriak har ditzake hainbat materialen presentziaren bitartez.

Arpentzat erabakigarria izaten zen gauzen atzean begiratzea: haren pentsamendu mistikoak mugak kentzea eta desegitea bilatzen du. Berarentzat horregatik ere da garrantzitsua metamorfosia, egoera baten eta bestearen arteko trantsizio-prozesua.

Animalia-lorea (*Blume-Tier*, 1953) egurrezko erliebea haren forma soilduak irakurketa desberdinak egiteko bidea ematen duten Rupf Bildumako obra bat da. Silueta gris anbiguoaren gainean ageri den kolore beltzeko barne figurazio txikia da animalia gisa —arrain bat, beharbada— hautematetik lore gisa hautematea ahalbidetzen duen pizgarria. Hala ere, etengabeko oszilazio bat dago bi objektu zehatzen artean, esperientzia ia aldi bereko bat errazten duena.

Ironia axolagabez deskribatzen du Arpek zientziak eta teknologiak berezkoa duten jarrera desnaturalizatua: “Gizakiari naturala iruditzen zaio naturala ez den hura gutiziatzea. Hegalik ez duenez, hegalak izan nahi ditu eta hegan egin. Hegalek bereziki liluratu izan dute: Jainkoaren antzera sentitzen da gasolina-ontzi baten gainean zerua zeharkatzen duenean”³.

Zientziarekin kontrastean, mugak hautsi nahi baititu zientziak, Arpek naturari lotuta irauten du; Dadaismoaren garaian jadanik, bere hurkoak esnarazi eta tartean sarrarazi nahi zituen, egurrezko bere erliebeak beraren atzetik eramanez, jostailuzko ahatetxoak balira bezala, eta artelana erakusketaren espaziotik axolagabeki atereaz. Egintza edo ekintza arteari eta gizarteari buruzko elkarrizketa naturala bihurtzen dira horrela. Arp beti izan zen aldi berean poeta eta pintore-eskultorea, komunikazio metaforiko eta poetiko bat ezartzeko baliabide gisa hitzera eta objektura jo zuen artista.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Arp, Hans, "Strassburgkon guration", *Vertigral*, 1932, hemen: Arp, Hans, *Gesammelte Gedichte, Gedichte 1903–1939*, 1. liburukia, Zurich, 1963, 204. or. [itzuli]
2. Arp, Hans, *Unsern täglichen Traum [...], Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zurich, 1955, 83. or. [itzuli]
3. *Ibid.*, 93. or. [itzuli]

ANDRÉ MASSON

PETRA JOOS

Balagny-sur-Thérain, Frantzia, 1896 – Paris, 1987

Denik eta osoenetzat jo arren inork bere burua, urradura bat egoten da beti.
–André Masson

Joan Miró-ren, André Breton-en eta Georges Bataille-ren adiskide min André Masson-en unibertsoak bere denborarekiko konpromisoa du ezaugarri. Artistaren arabera, “berriro jaiotzeak... egiptoar mitoetan bezala” edozein gertaera mito batekin erlazionatzea esan nahi du, eta itxuraldaketa baten zeinua hor ikustea. Etengabeko jario baten gisara ikusten ditu Massonek natura eta giza izatea, itxuraldaketa kateatuen prozesu baten gisara, hainbat ziklotan hiltzea eta berpiztea bezala¹. Heraklitori, Nietzsche-rekin batera berak gehien miresten zuen filosofoari, hartu zion Massonek aldaketaren kontzeptu hori, zeinaren arabera ez dago *izakirik*, zer-nolakoak baizik.

Haren obrek Surrealismoak berezkoak dituen alderdiak laburbiltzen ditu, eta desira, indarkeria, izugarrikeria eta mitoa eransten die, eta unibertso asaldatu eta sorgindu bat sortzen du, figura askorentzat erabakigarria eta inspiratzailea izan zena. André Masson erreferentetzat izan zuten artisten artean Jackson Pollock aipatu beharra dago, frantsesaren espresionismo abstraktu berantiarra XX. mendeko arterik boteretsuenetzat baitzeukan.

1930ean Massonek behin betiko hautsi zuen surrealistekin arrazoi bai pertsonalengatik eta bai artistiko, politiko eta filosofikoengatik. Harrezkero, haren obra ilunagoa, suharragoa eta ikarragarriagoa egin zen, “amesgaizto-gune bihurtzen den amets surrealistako paisaia baten”² antzera. 1931tik 1934ra doazen urteen artean, *sarraskiaren* gaia da bere obretan agertzen den ia gai bakarra, eta bereziki azpimarratzen ditu subkontzientearen alderdi dionisiakoak³.

Idi-lepo moztua (*Le boeuf égorgé*, 1930) 1931. urtean erosi zuen Hermann Rupfek Parisko Galerie Simon-en. 1920ko hamarkadaren amaieran, bere lanetan gizakia izaki biolento gisa irudikatzen hasi zen Masson. Parisko hiltegiak, Elie Lotar argazkilariarekin batera bisitatu zituenak, gai horri buruzko hainbat pinturaren inspirazio-iturri izan ziren. Gizakia ez dago beti presente, baina sumatu egiten da haren eragina. Pintzelkada gutxi batzuekin irudikatzen ditu hilzorian dauden abereak koloretako atzealde baten gainean.

Gizartea hiltegiaren metafora gisa ulertu behar da, ez baitu bere izate biolentoa onartu nahi. Haren hizkuntza formala figurazioaren eta abstrakzioaren artean dago, eta Joan Miróren garai surrealisten kutsua du, garai hartan Massonen estudioko bizilaguna baitzen Miró Parisko Rue Blomet-en.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharra

1. *Familia itxuraldatzen* (*La famille en métamorphose*, 1929 (Museo Reina Sofía, Madrid) pinturan, askotan erabilitako gai batez baliatzen da André Masson surrealista: itxuraldaketaz, alegia, non islatzen baitira motibo bat beste zerbait bihurtzen duten aldaketak; logika konbentzionaletik at elkartutako ideien bitartez egiten dira aldaketa horiek, baina haietatik irudi iradokorrak eta kezagarriak sortzen dira. [itzuli]
2. Laurie J. Monahan. [itzuli]
3. Massonek zioen bezala, inkontzienteak aukera hauek eskaintzen zituen: “norberarengandik irtetea, bakanal batean murgiltzea, arriskua dastatzea, nork bere burua horditasunari ematea eta heriotzaren ateetara iristea”. Laurie J. Monahan. [itzuli]